

<p>Вестник Сыктывкарского университета (научный журнал)</p> <p>Выходит 4 раза в год</p>	<p>Серия гуманитарных наук</p> <p>ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ ЖУРНАЛИСТИКА</p>	<p>12+</p> <p>ISSN 2306-8450</p> <p>Выпуск 2 (14)</p> <p>2020</p>
--	---	---

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ

<p>Баженова О. Н. Применение компонентного анализа лексического значения слова при определении стилистических функций синонимов в коми языке <i>Bazhenova O. N. APPLICATION OF COMPONENTIAL ANALYSIS IN DETERMINING THE STYLISTIC FUNCTIONS OF SYNONYMS IN THE KOMI LANGUAGE</i></p>	3
<p>Бруцкая Л. А. Пожары в Соликамске 1582–1806 гг. <i>Brutskaya L. A. FIRES IN SOLIKAMSK 1582–1806 years.</i></p>	19
<p>Горина Н. В. Художественное пространство в пьесах А. Попова <i>Gorina N. V. ART SPACE IN A. POPOV'S DRAMATIC WORKS</i></p>	38
<p>Доброноженко Г. Ф. Дискуссии в экономической литературе 1920-х годов о дифференциации крестьянства в нэповский период <i>Dobronozhenko G. F. DISCUSSIONS IN 1920S ECONOMIC LITERATURE REGARDING THE NATURE OF THE SOCIAL INEQUALITY IN THE POST-REVOLUTION VILLAGE</i></p>	55
<p>Ельцова Е. В. В. Т. Чисталев о жанровых формах коми поэзии 1920-30-х гг. <i>Eltsova E. V. V. T. CHISTALEV ABOUT GENRE FORMS OF KOMI POETRY IN THE 1920S AND 1930S.</i></p>	63
<p>Зиявадинова О. С. Особенности художественного воплощения темы природы в поэзии А. Е. Ванеева и В. М. Ванюшева: диалог культур <i>Ziyavadinova O. S. FEATURES OF THE ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE THEME OF NATURE IN THE POETRY OF A.E. VANEYEV AND V. M. VANYUSHEV: A DIALOGUE OF CULTURES</i></p>	71
<p>Лисовская Г. К. Особенности художественного сознания в коми прозе 20-х годов XX века <i>Lisovskaya G. K. FEATURES OF ARTISTIC MIND IN KOMI PROSE OF THE 20s OF THE XXth CENTURY</i></p>	80
<p>Остапова Е. В. О литературном творчестве Л. Б. Терентьевой <i>Ostapova E. V. ABOUT THE LITERARY WORK OF L. B. THERENTYIEVA</i></p>	86
<p>Сурнина Л. Е. Способы воплощения авторского сознания в лирике И. А. Куратова <i>Surnina L. E. WAYS OF IMPLEMENTING THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN THE POETRY OF I. A. KURATOV</i></p>	93
<p>Чикина Н. В. Вепсский эпос «Вирантаназ» в переводе В. Агапитова <i>Chikina N. V. VEPS EPIC "VIRANTANAZ" TRANSLATED BY V. AGAPITOV</i></p>	107
ПУБЛИКАЦИЯ ИСТОЧНИКОВ, ОБЗОРОВ, МАТЕРИАЛОВ, ВОСПОМИНАНИЙ	
<p>Павлов А. А. Исидор Севильский. Этимологии, или Начала. Книга XIX. 5–19 <i>Pavlov A. A. THE ETYMOLOGIES OF ISIDORE OF SEVILLE. BOOK XIX. 5–19</i></p>	119
<p>Информация об авторах</p>	136

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:
ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»
(167001, Республика Коми, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., д. 55)

Вестник Сыктывкарского государственного университета. Серия гуманитарных наук. Сыктывкар:
Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2020. Выпуск 2 (14). 138 с.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор:

М. В. Мелихов, д-р филол. наук, профессор кафедры русской филологии
СГУ им. Питирима Сорокина

Заместитель главного редактора:

Т. Ф. Волкова, д-р филол. наук, профессор кафедры русской филологии
СГУ им. Питирима Сорокина

Редакционная коллегия:

М. В. Мелихов, д-р филол. наук, профессор кафедры
русской филологии СГУ им. Питирима Сорокина;

Т. Ф. Волкова, д-р филол. наук, профессор кафедры русской филологии
СГУ им. Питирима Сорокина;

Е. В. Остапова, – канд. филол. наук, доцент кафедры коми филологии, финно-угроведения
и регионоведения, руководитель научно-образовательного центра
«Инновации в национальном гуманитарном образовании» СГУ им. Питирима Сорокина;

Г. В. Пунегова, канд. филол. наук, старший научный сотрудник сектора языка Института языка,
литературы и истории ФИЦ Коми научного центра УрО РАН, г. Сыктывкар.

Адрес редакции Вестника Сыктывкарского университета

167001. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55.
тел. 8 (8212) 390-397

Редактор Л. В. Гудырева

Корректор Е. М. Насирова

Верстка и техническое редактирование А. А. Ергаковой

Выпускающий редактор Л. Н. Руденко

Подписано в печать 17.12.2020. Дата выхода в свет 30.12.2020.

Печать ризографическая. Гарнитура Times New Roman.

Бумага офсетная. Формат 70x108/16.

Усл. п. л. 10,4.

Заказ № 175. Тираж 100 экз.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Коми республиканская типография»,
167982, Республика Коми, г. Сыктывкар, ул. Савина, 81

ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 811.511.132

О. Н. Баженова
O. N. Bazhenova

ПРИМЕНЕНИЕ КОМПОНЕНТНОГО АНАЛИЗА ЛЕКСИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ СИНОНИМОВ В КОМИ ЯЗЫКЕ

APPLICATION OF COMPONENTIAL ANALYSIS IN DETERMINING THE STYLISTIC FUNCTIONS OF SYNONYMS IN THE KOMI LANGUAGE

В данной статье рассмотрены параметрический, эмоционально-оценочный и образный компоненты лексической экспрессивности, на основе которых выделены три стилистические функции синонимов в коми языке. Наряду с этим предложены некоторые замечания относительно доминанты синонимических рядов, представленных в «Словаре синонимов коми языка» (2002), а также приведен пример анализа функций синонимов на материале фрагмента художественного произведения.

Ключевые слова: компонентный анализ лексического значения, сема, параметрический признак, эмоционально-оценочный компонент, образность, синоним, стилистика, коми язык.

This article considers the parametric, emotional-evaluation and figurative components of lexical expressiveness, based on which three stylistic functions of synonyms in the Komi language are highlighted. At the same time, some comments on the dominant synonymous series presented in the «Dictionary of Synonyms in Komi Language» (2002) are offered, as well as an example of analysis of synonymous functions on the material of a fragment of an artwork.

Keywords: component analysis of lexical meaning, semantics, parametric feature, emotional and evaluation component, figurativeness, synonymy, stylistics, Komi language.

Применяемый в данной статье метод определения стилистических функций синонимов основан на компонентном анализе значений слов одно-

го синонимического ряда. Такой подход частично применён в исследовании А. Н. Кармановой, где синонимы классифицированы исходя из компонентного состава значения каждой лексемы: а) «*тырвыйё синонимъяс — дзик ёткодъ вежёртаса кывъяс, кодъяслён кыввор вежёртасас пырёны понятияёлн ёткодъ элементъяс (семаяс)*» [10, с. 52] ‘абсолютные синонимы — слова с абсолютно одинаковым значением, в лексическое значение которых входят одинаковые элементы понятия (семы)’ (здесь и далее перевод автора статьи — О.Б.); б) «*смыслёвой (идеографической) синонимъяс — матыс вежёртаса кывъяс, кодъяс лёсялёны оз став понятие элемент сертиыс*» [там же] ‘смысловые (идеографические) синонимы — близкие по значению слова, различающиеся каким-либо элементом понятия’; в) «*экспрессивной синонимъяс — кывъяс, кодъяс ёткодъёсь понятие признакъяснас, но торъялёны эмоция-экспрессия рёмнас*» [там же] ‘экспрессивные синонимы — слова, одинаковые по признакам понятия, но различающиеся эмоционально-экспрессивной окраской’; г) «*стилистика синонимъяс — понятие признакъяс сертиыс ёткодъ кывъяс, кодъяс торъялёны торъя сёрниноглы (стиль) лёсялём сертиыс, вёдитчан кыти сертиыс*» [там же] ‘стилистические синонимы — одинаковые по признакам понятия слова, отличающиеся принадлежностью определённому стилю и сфере употребления’.

В данной статье рассмотрены синонимы, обозначенные А. Н. Кармановой как смысловые (идеографические) и экспрессивные. При этом, как показывает анализируемый материал, в некоторых случаях синонимы невозможно классифицировать однозначно: экспрессивные синонимы могут содержать в своём значении «элемент понятия», не содержащийся в семантической структуре нейтрального эквивалента. В первую очередь это относится к экспрессивным синонимам, содержащим в своём значении сему интенсивности и (или) образности: *тёвзыны* ‘мчаться, нестись’ (нейтр. *котёртны* ‘бежать’), *няръявны* ‘уплетать’ (нейтр. *сёйны* ‘есть’) и другие.

При компонентном анализе лексического значения слова мы ссылаемся на исследование Т. В. Матвеевой, выделяющей такие компоненты лексической экспрессивности, как параметрический, эмоционально-оценочный и образный [16]. Наряду с теоретическими положениями Т. В. Матвеевой, в основу данной статьи вошли тезисы Н. А. Лукьяновой о функциональном предназначении экспрессивно окрашенных слов [15].

Исходя из особенностей (признаков) сем, отличающих синонимы друг от друга, мы выделяем три функции использования синонимов в речи: функцию интенсификации (гиперболизации), ассоциативно-образную и эмотивно-оценочную.

1. Функция интенсификации (гиперболизации)

Функция интенсификации (гиперболизации) основана на «гипертрофии того или иного признака, т.е. того состояния, когда этот признак в количественном отношении максимально приблизился к своей допустимой границе» [16, с. 20].

Как отмечает Н. А. Лукьянова, функцию интенсификации (гиперболизации) «выполняют экспрессивные лексические единицы разных частей речи (глаголы, прилагательные, наречия, в меньшей степени существительные), образуя объёмное лексико-семантическое поле интенсификов, а также фразеологические единицы. У глаголов эта функция обусловлена их процессуальной семантикой» [15, с. 60].

В коми языке глаголы, выполняющие в речи функцию интенсификации, образуют синонимические ряды глаголов различных лексико-семантических групп. Категориально-лексическими семами, объединяющими ряды синонимичных глаголов, могут быть, среди прочих, следующие семы: *горзыны* ‘кричать’, *кайтны* ‘повторять’, *кучкыны* ‘ударить’, *корны* ‘просить’, *лолавыны* ‘дышать’, *мунны* ‘идти’, *сёйны* ‘есть’ и другие.

Ниже приведены синонимические ряды перечисленных глаголов в том виде, в каком они даны в «Словаре синонимов коми языка» (2002).

Например, дифференциальной семой количественно-качественного характера, отличающей доминанту *горзыны* ‘кричать’ от остальных членов синонимического ряда, является компонент ‘совершать действие с особой силой’: *горзыны* ‘кричать’ — *арзыны* — *равзыны* — *ырзыны* ‘орать, громко кричать’ — *вöйп.* (*неодобр.*) *авзыны* ‘орать, вопить’ — *горш косявны* ‘драть горло’ [25, с. 92].

Стилистической пометой *неодобр.* в данном ряду обозначен лишь глагол *авзыны* ‘орать, вопить’, между тем как в речи он может быть употреблён и без оценочного компонента: *А-а-а!* — *вöсьныдик гöлöсöн пузчужöм кага моз авзыны пондас и Женя* [14, с. 5] ‘А-а-а! — тонким голосом, как новорожденный ребёнок, начал **кричать** и Женя’. Компонент интенсивности в коннотативном значении слова может быть предпосылкой развития компонента оценочности в том случае, если «гиперболизация действий, поступков, признаков ведёт к нарушению морально-этических норм» [15, с. 60]. В приведённом выше примере гиперболизация действия не нарушает нравственных и социальных норм, поэтому не обладает ни положительной, ни отрицательной оценкой. Между тем, другие глаголы данного синонимического ряда, не имеющие в словаре стилистической пометы, могут быть употреблены с ярко выраженной оценочностью: *Кузь войбыд кутисны тані равзыны* [24, с. 39] ‘Ночь напролёт начали тут **орать**’. Неодобрение может выражаться не столько с помощью глагола *равзыны* ‘орать’, сколь-

ко сочетанием неопределённо-личного глагола *кутісны* ‘начали’ и местоименного наречия *тані* ‘тут’ или *сэні* ‘там’. Ср.: *Кутіс сэні артасьны...* [19, с. 13] ‘**Начал там** раздумывать...’; *Но, — думайта, — кутіс сэні смекайтчыны!* [18, с. 194] ‘Ну, — думаю, — **начал там** насмеяться!’. Следовательно, при определении компонента оценочности необходимо учитывать контекст употребления слова (это может быть предложение, абзац или текст всего произведения).

Глагол *дольны* ‘повторять, твердить’ является доминантой следующего ряда: *дольны* — *дѡжнэвны* — *кайтны* — *вудж.* ‘перен.’ *кѡкны* — *кедз.* ‘презр.’ *лѡвтны* ‘докучливо повторять’ [25, с. 113–114]. В «Коми-русском словаре» (2000) глагол *дольны* переведён как ‘долбить, бубнить; повторять одно и то же; **твердить**’ [12, с. 188], глагол *дѡжнэвны* обладает пометой *неодобр.* ‘докучливо повторять; **твердить**; перепевать’ [12, с. 193], глагол *кайтны* имеет значение ‘повторять’ [12, с. 253], глагол *кѡкны* имеет помету *перен.* ‘повторять, **твердить**’ [12, с. 298], глагол *лѡвтны* отмечен как *разг.* ‘докучливо повторять одно и то же; **твердить**, заладить’ [12, с. 355] (без пометы *кедз.* ‘презр.’ в отличие от ССКЯ). Как видим, лишь глагол *кайтны* не имеет интенсификационной семы ‘твердить’ или ‘совершать действие с особой настойчивостью’, поэтому было бы правильнее указать его в качестве доминанты синонимического ряда.

Глаголы, в значение которых входит параметрическая сема ‘совершать действие с особой силой’ могут иметь в своём составе суффиксы *-ѡбт-*, *-ышит-*, *-нит-*. В качестве примера приведём фрагменты синонимического ряда с доминантой *кучкыны* ‘ударить’: *кучкыны* — ... — *вачкѡбтыны* — *пѡвсьышитны* — *зутышитны* — ... — *камѡбтыны* — ... — *косьѡбтыны* — ... — *ойкнитны* — ... — *жвучнитны*... [25, с. 188].

Глагол *корны* ‘просить’ является нейтральным синонимом следующих глаголов: *дзайгыны* — *пойгыны* ‘клянчить, канючить’ — *каньгыны* ‘выпрашивать’ [25, с. 172]. Дифференциальной семой, отличающей доминанту от членов синонимического ряда, является интенсификационная сема ‘совершать действие с особой настойчивостью’.

Сема интенсивности является компонентом значения глагола *апавны* ‘вдыхать’ в синонимической паре *лолавны* ‘дышать’ — *апавны* ‘вдыхать’ [25, с. 207]. Данный синонимический ряд является иллюстрацией того, как параметрический признак может стать предпосылкой развития переносного значения слова. В этом случае на первое место в характеристике функции употребления синонима выходит ассоциативно-образная функция. В качестве примера приведём два предложения: в первом предложении *апавны* употреблён в прямом значении, во втором — в переносном: *Овны эськѡ, овны /Апавны веж сынѡд* [7, с. 14] ‘Жить бы, жить! **Вдыхать** чистый воз-

дух'; *Мыйта курыд шог лоис апавны доналы!* [29, с. 55] 'Сколько горькой печали пришлось на долю (букв. **вдыхать**) милой!'

Подобный процесс развития переносного значения на базе семы интенсивности, присущей прямому значению, происходит и в глаголе *жубритны* 'жрать, лопать', являющемся экспрессивно-окрашенным синонимом нейтрального глагола *сёйны* 'есть' [25, с. 302]: ср. *Колё унджык быдторсё жубритны-сёйны!* [27, с. 283] 'Надо побольше всего **слопать** (букв. съесть-слопать)!' и *Вильши би ойдё нялкнитё рёмыдас, ыргёмён уськёдчё нювны да жубритны кос увьяс да киллысьём сямёда мырьяс* [27, с. 231] 'Игри-вый огонь быстро разгорается в темноте, с шумом кидается лизать и **лопать** сухие ветки и пни с отшелушившейся берестой'.

В семантической структуре глагола *кёповтны* 'захватить, присвоить' присутствует дифференциальная сема 'забрать всё, ничего не оставив'. Возможно, данное значение развилось из более конкретного значения того же глагола 'забрать, загородить (о ловле рыбы сетью)' [12, с. 300]. На возможность такого процесса указывает Т. В. Матвеева: «Если в лексическом значении слова есть известное по опыту обращения с объектом указание на мерное своеобразие параметров, сильно увеличенную (уменьшенную) меру одного или нескольких признаков, то это слово хорошо подходит для развития переносного значения» [16, с. 25]. Приведём пример употребления глагола *кёповтны* в прямом значении, содержащем параметрический признак 'выловить всё': *Отчыд со тадзи жё Васьты бокын уджалігён верстьё мужичёйяс шуисны косьтывны тысё, мед сэтысь чери кёповтны* [3, с. 19] 'Однажды так же во время работы на берегу озера Васьты, мужики решили осушить озеро, чтобы **выловить** оттуда рыбу'. Пример употребления глагола *кёповтны* в переносном значении, где также присутствует сема 'забрать всё': *А Сталиныд бара пондіс крестьянинтё топёдны, кос вылысь на пьдзравны, а орёдіс государствотё няньсьыд да яйсьыд, и воис юрас колхозыд: отчукөрён уджёдны ставсё да отувьясё и кёповтны* [30, с. 128] 'А Сталин опять начал притеснять крестьянина, сухого выжимать, а когда оторвал от государства хлеб и мясо, и пришёл на ум колхоз: всех вместе заставить работать и всё вместе **забрать**'.

На примере глагола *кёповтны* мы видим развитие переносного значения глагола, в значении которого содержится параметрический признак. Подобным образом происходит развитие переносных значений и у некоторых других глаголов. Так, например, глагол *изны* имеет прямое денотативное значение 'молоть, смолоть, размолоть, перемолоть' [12, с. 236]: *Оні помнита, кьдзи мамкөд петавлім посводзё изны идсё* [4, с. 156] 'До сих пор помню, как мы с мамой выходили в сени **молоть** ячмень'. Однако данный глагол входит также в синонимический ряд, доминантой которо-

го является глагол *больгыны* ‘болтать’ [25, с. 30]. Вследствие актуализации количественно-качественного признака ‘говорить много и бессмысленно’ произошло развитие переносного значения *изны* ‘молоть (вздор)’ [12, с. 236]: *Ланьтöй нинöм абусö изны* [17, с. 91] ‘Перестаньте **МОЛОТЬ** чепуху’.

Особенностью глаголов коми языка, имеющих в своём значении сему интенсивности, является то, что иногда эти глаголы невозможно перевести на русский язык эквивалентным единичным глаголом. Например, перевода словосочетаниями требуют следующие лексемы: *курксыны* ‘тяжело, надрывно кашлять’ (ср. *кызöдны* ‘кашлять’) [25, с. 192], *мыркны* ‘делать тяжёлую работу’ (ср. *уджавны* ‘работать’) [25, с. 234], *черöбзыны* ‘испугаться до оцепенения’ (ср. *повзыны* ‘испугаться’) [25, с. 281] и др.

Функцию интенсификации выполняют также прилагательные и образованные от них наречия, в значении которых присутствует параметрический признак: *азым* ‘охочий’ — *горши* ‘жадный’ (наречия: *азыма* — *горшиа* ‘жадно’) [25, с. 93]; *тупльöс* ‘гладкий’ — *кыз* ‘толстый’ — *тиöг* ‘жирный’ [25, с. 191]; *жеб* ‘слабый’ — *вермытöм* ‘немошный’ [25, с. 128]; *дыгыд* ‘вялый, медлительный’ — *дыш* ‘ленивый’ [25, с. 121], *кос* ‘сухой’ — *диал. чарöг* ‘очень сухой (о сене)’ [25, с. 173]; *крут* ‘крутой’ — *чирмöг* — *чизыр* — *чирыш* ‘вспыльчивый’ [25, с. 181]; наречия: *дыгыда* — *дыша* ‘лениво’ [25, с. 122] и др.

Гиперболизация признака является логической предпосылкой для образования пейоративов, употребление которых обусловлено эмоционально-оценочной функцией: *ад горши* ‘ненасытный, прорва’; *яйпач* ‘толстяк’ и многих других (подробнее о пейоративах в коми языке см. [29]).

2. Ассоциативно-образная функция

Образность слова обычно связывается с переносом значения: «Значение образное — значение слова, функционирующего в качестве тропа» [1, с. 163]. В лингвистике образность определяется как «способность языковых единиц вызывать чувственно-образные представления и ассоциации» [13, с. 50].

В лексикологии неоднократно высказывалось мнение о том, что чувственный образ является компонентом лексического значения [11, с. 543; 26, с. 58], а именно образным значением. Т. М. Крючкова приходит к выводу, что сема образности входит в состав лексических значений слов с яркой внутренней формой (*крохобор*, *лизоблюд* и др.), семантических производных номинативных лексем (*орел*, *змея* — о человеке), изобразительных слов (*фифа*, *охламон* и др.) [13, с. 49].

По мнению Т. В. Матвеевой, образностью обладают производные слова с ощутимой внутренней формой. «Образность подобных слов проявля-

ется в сопоставимости с производящей основой, что создаёт картинность производного слова, и усиливается за счёт эмотивности — отрицательного эмоционально-оценочного отношения к явлению» [16, с. 45].

В коми языке образностью обладают образованные от существительных глаголы, имеющие нейтральные аналоги. Так, глагол *зептавны* ‘прикарманить’ является синонимом нейтрального *асавны* ‘присвоить’ [25, с. 18] и производным от существительного *зеп* ‘карман’. Дифференциальной семьей глагола *зептавны* является ‘присвоить обманом, тайком’: *Белогвардеецъяс пиысь кодкӧ керыштӧма чуньсӧ, медым зептавны чунькытшисӧ* [23, с. 170] ‘Кто-то из белогвардейцев отрубил палец, чтобы **прикарманить** кольцо’. Форма глагола *керыштӧма* ‘отрубил’ во втором прошедшем времени указывает на действие, совершённое без свидетелей.

Внутренней формой также обладают многие экспрессивно-окрашенные глаголы: *пожнасьны* ‘пустословить’ [25, с. 30] < *пож* ‘решето’; *кӧмӧдны* ‘обмануть’ [25, с. 32] < *кӧм* ‘обувь’ (ср. русск. околпачить); *каньявны* ‘распутничать’ [25, с. 98] < *кань* ‘кот, кошка’; *поньясьны* ‘сквернословить’ [25, с. 27] < *пон* ‘пёс, собака’; *тӧвзыны* ‘мчаться, нестись, лететь’ [25, с. 175] < *тӧв* ‘ветер’; *сирасьны* ‘пристать, привязаться, прилипнуть, прицепиться’ [25, с. 176] < *сир* ‘смола’ и др.

Ассоциативно-образная функция проявляется и в звукоподражательных номинациях. «Каждое такое слово или фразеологизм (ономатопея) образовано на базе звукоподражания — неизменяемой языковой единицы, в которой звуками речи передаются звуки окружающего мира <...> и неречевые звуки, издаваемые человеком <...>. Такая своеобразная внутренняя форма способствует формированию сопутствующего номинативному значению акустических представлений» [16, с. 45]. В коми языке это многочисленные группы глаголов-синонимов: *больгыны* — *бользыны* — *больӧдчыны* — *ляпӧдчыны* — *быргыны* — *лабгыны* — *ызгыны* — *варгыны* ‘болтать’ — *бызгыны* ‘пустословить’ [25, с. 30]; *лыйны* ‘выстрелить’ — *шковгыны* — *школӧбтыны* — *резьгыны* — *дзенгыны* ‘бахнуть’ [25, с. 211]; *нӧнявны* ‘сосать’ — *чурскыны* ‘сосать с чмоканьем, тянуть, цедить сквозь зубы’ [25, с. 239; 12, : 717]; *серавны* ‘смеяться, хохотать’ — *гиззыны* — *гирзыны* ‘гоготать’ [25, с. 302] и др.

В ассоциативно-образной функции выступают также звукоподражательные глаголы-синонимы нейтральных глаголов, передающие звуки животных и в переносном значении изображающие действия человека: *серавны* ‘смеяться, хохотать’ — *китшкыны* — *китшыйыны* ‘хихикать’ [25, с. 302] и *китшкыны* (*китшыйыны*) ‘стрекотать (о сороке)’ [12, : 2000 : 272]; *серавны* ‘смеяться, хохотать’ — *вудж. (перен.) гӧрдлыны* ‘ржать, гоготать’ [25, с. 302] и *гӧрдлыны* ‘ржать (о лошади)’ [12, с. 152]; *пинявны* ‘обругать’ — *ув-*

тны 'облаять' и увтны 'лаять (о собаке)' [12, с. 677]; сёрнитны 'разговаривать, беседовать' — кургыны 'ворковать' [25, с. 304] и кургыны 'мурлыкать (о кошке, о голубях)' [12, с. 314] и др.

3. Эмотивно-оценочная функция

В языкознании считается бесспорной мысль о том, что язык передаёт не только мысли, но и эмоции, чувства, переживания. «Слово одновременно является и знаком мысли говорящего, и признаком всех прочих психических переживаний, входящих в задачу и намерение сообщения» [6, с. 21].

Как правило, эмотивность речевого выражения сопряжена с оценочностью. Оценка — это мнение говорящего о предмете речи, имеющее либо интеллектуальный, либо эмоциональный базис. Соответственно различают рациональную оценку и оценку эмоциональную [9, с. 25].

В словарях эмотивно-оценочная окраска лексем маркируется словарными пометами. «При эмоционально-экспрессивной квалификации слов лексикографы, как правило, руководствуются традицией, устанавливаемой наиболее авторитетными словарями, собственной интуицией, а также наличием у слова формальных примет его отмеченности» [8, с. 50]. По данным О. Н. Емельяновой, впервые система данных помет для характеристики лексики русского языка была предложена «Толковым словарем русского языка» / под ред. Д.Н. Ушакова (в 1935 году). Этот словарь использовал следующие пометы: «**(бран.)** — бранное, **(ирон.)** — ироническое, **(неодобрит.)** — неодобрительное, **(шутл.)** — шутовское, **(презрит.)** — презрительное, **(пренебр.)** — пренебрежительное, **(укор.)** — укоризненное, **(торж.)** — употребительное только в торжественном стиле, **(ритор.)** — употребительное только в стиле риторическом, патетическом или направленном на то, чтобы внушить слушателю то или иное отношение к предмету, **(эвф.)** — употребительное эвфемистически, для замены прямого обозначения чего-нибудь описанием с целью скрыть, прикрыть что-нибудь предосудительное, <...> **(фам.)** — фамильярное, означает: «свойственно разговорной речи или просторечию и имеет или интимный, или развязный, фамильярный характер», **(вульг.)** — вульгарное, означает: «по своей бесцеремонности и грубости неудобно для литературного употребления» [8, с. 51]. Характеризуя систему помет толковых словарей русского языка, исследователь отмечает: «По характеру эмоционально-экспрессивной окраски все слова принято делить на положительно и отрицательно окрашенные (либо даже на слова с неоднозначным эмоционально-оценочным компонентом). Даже на первый взгляд видно, что большинство помет имеют отрицательную семантику: *бран., ирон., неодобр., презрит., пренебр., груб., уничижит.* К положительно окрашенным относится лишь используемая всеми словарями поме-

та *шутл.* и встречающиеся в отдельных словарях пометы *почтит., одоббр. и ласк.*» [8, с. 54].

В работе А. Н. Ракина, посвященной функционально-стилистической характеристике лексики коми языка, представлено 9 эмоционально-экспрессивных помет: *торжж.*(естественное) (*пыдди пуктана* 'уважаемый', *дона ёрт* 'дорогой товарищ', *ань* 'женщина'), *ласк.*(ательное) (*льӧльӧ* 'молочко', *чибӧ* 'лошадка', *роч акань* 'куколка (о девушке)'), *одоббр.*(ительное) (*шань* 'подходящий'), *шутл.*(ивое) (*йӧюк* 'дурачок'), *презр.*(ительное) (*коньӧр* 'несчастный'), *укор.*(изненное) (*пыльсьявны* 'прыскать, фыркавать', *дзирнясьны* 'ломаться, кривляться, жеманничать', *шлопъявны* 'ходить, болтаться, шататься без дела'), *пренебр.*(режительно)-*фам.*(ильярное) (*пиавны* 'родить (о женщине)', *нювсьыны* 'лизаться (целоваться)'), *бран.*(ное) (*дзодзув* 'погань, гадина', *адгорш* 'ненасытное горло, прорва'), *ирон.*(ическое) (*трасича* 'сорванец') [21, с. 117].

В однотоном нормативном двуязычном переводном «Коми-русском словаре» (2000), включающем около 31 000 слов, дано 11 эмоционально-экспрессивных помет: *бран.* — бранное слово, выражение (39 употреблений); *груб.* — грубое слово, выражение (16 употреблений); *ирон.* — ироническое (38 употреблений); *ласк.* — ласкательная форма (28 употреблений), *неодоббр.* — неодобительно (113 употреблений); *презрит.* — презрительное (8 употреблений); *пренебр.* — пренебрежительное (32 употребления); *укор.* — укоризненное (27 употреблений), *уничиж.* — уничижительное (*мужикшой* 'мужичонка'); *шутл.* — шутовое слово, выражение (73 употребления) [12, с.16-17]. Из помет, отражающих положительную эмотивно-оценочную окраску, в словаре присутствует лишь помета *ласк.*

В «Русско-коми словаре» (2003), содержащем более 52 000 слов, представлено 12 эмоционально-экспрессивных помет, относящихся к русским лексемам: *бран.* — бранное (54 употребления), *высок.* — высокого стиля (362 употребления), *груб.* — грубое (64 употр.), *ирон.* — ироническое (211 употреблений), *ласк.* — ласкательное (76 употреблений), *неодоббр.* — неодобительно (371 употребление), *презр.* — презрительное (113 употреблений), *пренебр.* — пренебрежительное (105 употреблений), *укор.* — укоризненное (8 употреблений), *уничиж.* — уничижительное (4 употребления), *фам.* — фамильярное (3 употребления), *шутл.* — шутовое (252 употребления) [22, с. 9–10].

В «Словаре синонимов коми языка» (2002) предлагается 5 экспрессивно-стилистических помет: *вежавт.* (*вежавидзтӧм кыв* 'вульгарное, грубое слово'): *баввидзны* — *дӧтшвидзны* — *жмотвидзны* — *сычвидзны* 'сидеть без дела' [25, с. 56], *чуш* 'губы' [25, с. 70]; *аджны* 'жрать, лопать' [25, с. 302]; *бротыкыны* 'пнуть, лягнуть' [25, с. 370]; *вӧйп.* (*вӧйпана кыв* 'неодо-

брительное слово'): *шёндыны* 'терять, потерять' [25, с. 75]; *кысьясьны* 'распутничать' [25, с. 98]; *вазнитны* — *вазобтыны* — *варснитны* 'укусить, откусить' [25, с. 185]; *бовгёдыны* 'повесить' [25, с. 269]; *видзёдчыны* — *рыншасьны* 'высматривать, подсматривать' [25, с. 307]; **зывёкт.** (*зывёктана кыв* 'презрительное слово'): *ливзыны* 'выть' [25, с. 33]; *кырсавыны* 'распутничать' [25, с. 98]; *чергысьны* — *чергёдчыны* 'сдохнуть, подохнуть' [25, с. 182]; *бугыль* 'буркалы' [25, с. 307]; **кедз.** (*кедзовтана* 'пренебрежительное'): *базвидзны* 'сидеть без дела' [25, с. 56], *лёвтны* 'докучливо повторять' [25, с. 114], *нёмдыны* 'сдохнуть, подохнуть' [25, с. 182], *нятшыкыны* — *ватишкыны* — *мутишкыны* 'жевать' [25, с. 254]; **шм.** (*шмонькыв* 'шутливое'): *тоньгёдыны* 'повесить' [25, с. 269]. Однако пометы представлены не во всех случаях. Например, такие глаголы как *жёритны*, *тёкаритны*, *зобгыны*, *урвайтны* 'жрать' [25, с. 302], существительные *няйтпоз* — *сусан* — *дуркпоз* — *урёдпоз* 'грязнуля' [25, с. 254] не имеют никакой пометы.

Из приведённых выше примеров словарных помет как русского, так и коми языка очевидно, что лексем с отрицательной оценочностью намного больше, чем слов, свидетельствующих о положительной оценке явления.

Объяснить подобную оценочную асимметрию можно экстралингвистическими факторами, в том числе социальной нормой. По выражению Е. Н. Винарской, «осуществляя ту или иную деятельность, личность бессознательно осваивает, а освоив, выражает общественные ценности в национально регламентированных комплексах эмоционально выразительного поведения» [5, с. 20].

Как отмечалось в пункте «Функция интенсификации (гиперболизации)», компонент интенсивности в коннотативном значении слова может быть предпосылкой развития компонента оценочности в том случае, если «гиперболизация действий, поступков, признаков ведёт к нарушению морально-этических норм» [15, с. 60]. Подобного мнения придерживается и Т. В. Матвеева: «Именно в том случае, когда само явление социально осуждается, наблюдается абсолютное слияние семы чрезмерности с эмотивностью» [16, с. 55]. Так, например, в коми языке глагол *лёвтны* 'докучливо повторять' имеет помету *кедз.* (*презр.*) [25, с. 113-114].

Данное явление (слияние семы чрезмерности с эмотивностью) особенно отчётливо наблюдается при обозначении социально осуждаемых качеств, когда по отношению к этим качествам акцентируется отрицательная эмотивная оценка. По выражению Т. В. Матвеевой, «на базе экспрессивных обозначений лица создается детальный портрет «социального антигероя». Социально неодобряемые свойства характера выражены, например, в таких синонимах коми языка: *неодобр.* *ылӧг*, *восьса вом* [22, с. 850] — *неодобр.* *алала* 'ротозей' [12, с. 23]; *неодобр.* *аньӧмакӧ* [12, с. 24] — *кузь додь*

[12, с. 309] — *мижсуй* [12, с. 389] — *уньö* [12, с. 684] ‘тихоня’; *вöйп.* ‘неодобр.’ *вежнясьны* — *дзирнясьны* ‘заигрывать, кокетничать’ [25, с. 73]; *вежавт.* ‘груб.’ *баввидзны* — *дiтивидзны* — *жмотвидзны* — *сычвидзны* ‘сидеть без дела’ [25, с. 56].

4. Пример анализа фрагмента текста

В качестве примера анализа функций синонимов приведём фрагмент повести В. И. Безносикова «Öкуль тьöтлөн гöсьт» [2].

*Кыйöдi морттö пажнайтiгас. А Веньöйд, бласлö кристос, азым и дядьö: самöй вöли рудзөг нянь няръялö, порсь тишөг вильöдö-нетикö чишкалём кучик бердсьыс. Веньö, мися, здорово! Здорово пö, здорово, только эн спорö во! — букöстiс воча, чатöртчылис да гугöддiс синьяссö. Ме эськö, мися, мога да? Мöй пö могыд? Венька, мися, сöкөл пи, мезды старукаöс: Няйт шорысь видзторсö пöпуттьö тиöтти нярöбты машина-над? Венькаыд кунис синьяссö да рöмидзтöмсьыс öвсис. Сэти пö лöптöсь и гуранöсь — косогонös чега. Вениамин, мися, вый тупыль юр, виддзыс кöть и пöката, но весали да, картi кодь шыльыд и мольыд. Вениаминыд чатöртчис да, карысь вайöм кепир чурснитiс: рад душой пö эськö, но вöвьясöй сувтöмабсь! Веня, мися, шöвк туг, вöвьясыд пач кодьöсь да? Öти сүтитö ытшикигөн кыснысö оз на жö нюжöдны. А сийö бриттöм тишöкасö гыж-гыжкерис, сэсся папирос печиктiс-перийис да öи моз букышитчис: косилкаыс голялöма, коймöд лун нин ивгö-дзуртö. Мавтас колö, мав-тас! А менö выжсьлөн некод на оз шу, пырысь-пыр и вежöртi. Венюк, мися, акань ныр-вом, питшöгын и мавтасыд! — и солькнитi-кыски: «Столишнöйыс» эськö шогмас оз? Венюкылдөн и вомыс калькмуни радысла. «Столишнöйыд» пö абу «денатурат». Татшöм мавтассьыд пö ог петитчы [2, с. 151] ‘Подкараулила его во время обеда. А Веня, благослови христос, дядя, жадный до еды: в самый раз ржаной хлеб **наворачивает**, сало **отгрызает** от палёной кожи. Веня, говорю, здорово! Здорово, мол, здорово, только не лезь в споры! — **прогудел** в ответ, откинулся назад и покосился в мою сторону. Я, говорю, с просьбой пришла. Можно? С какой, мол, просьбой? Венька, говорю, **соколик**, спаси старуху: лужок возле Грязного ручья заодно **скоси** своей машиной? Венька закрыл глаза и перестал **жевать**. Там, говорит, много мусора и ям — косогон поломаю. Вениамин, говорю, **масляная головушка**, лужок хоть и покатый, но я его вычистила, и теперь он гладкий, как карта. Вениамин откинулся назад, **отпил** городской кефир: рад бы душой, мол, но лошади стали! Веня, говорю, **голубчик**, лошади-то твои, разве не как печи? За минуту работы копыта ведь не откинут. А он небритую щёку **почесал**, потом папиросу **вынул** и, как бык, насупился: косилка развалилась, третий день уже **скрипит**. Смазка нужна, смаз-ка! А меня дурой пока ни-*

кто не называет, тотчас сообразила. Венечка, говорю, **красавец**, за пазухой и смазка твоя! — и достаю: «Столичная» подойдёт ли? У Венечки даже рот приоткрылся от радости. «Столичная», говорит, это не «денатурат». От такой смазки, говорит, не откажусь’.

Функция интенсификации (гиперболизации). В интересующем нас фрагменте функцию интенсификации выполняют два однокоренных глагола: *няръявны* и *нярӧбтыны*.

Глагол *няръявны* ‘уминать, уписывать, уплетать’ является синонимом номинативного *сёйны* ‘есть’ [25, с. 302] и отличается от последнего дифференциальной семой интенсивности действия ‘есть много, быстро, жадно’.

Глагол *нярӧбтыны* не зафиксирован в словарях. В данном контексте (*видзторсӧ тиӧтти нярӧбты машинанад* [2, с. 151] ‘**скоси** заодно машиной лужок’) он обозначает ‘быстро скосить, скосить без особых усилий’, что отличает данный глагол от номинативного *ытшкыны* ‘скосить’. Употреблением глагола с семой ‘совершить действие быстро, без особых усилий’ говорящий выражает интенцию убедить собеседника совершить нужное ему действие. Преуменьшение количества усилий, требуемых на совершение действия, подчёркивается диминутивом *видзтор* (*видз* ‘луг, покос, пожня’, где *-тор* — суффикс диминутива).

Ассоциативно-образная функция. В данном тексте ассоциативно-образную функцию выполняют глаголы в переносном значении (соответствующая помета *перен.* зафиксирована в «Коми-русском словаре»): *букӧстны* ‘пробасить (перен.)’ [12, с. 59], *рӧмидзтыны* ‘медленно есть (перен.)’ [12, с. 564]. Ассоциативно-образная функция данных глаголов представляет образ быка (ср. *Племенной ӧшкыс таысь зэв мисьтӧма букӧстис...* ‘Племенной **бык** от этого страшно заревел...’ [2, с. 108]; *А ӧшкыс водис зорӧд бокас да кутис рӧмидзтыны* ‘А **бык** улёгся возле стога и начал **жевать жвачку**’ [20, с. 44] и усиливается сравнением: *ӧш моз букыштчис* ‘нахмурился **как бык**’.

Ассоциативно-образную функцию выполняют также парные и изобразительные глаголы, благодаря которым речь становится более конкретной, наглядной: *вильӧдны-нетшкыны* ‘букв. грызть-рвать’ (синоним *курччавны* ‘кусать’), *чурснитны* ‘отпить немного со звуком, перен. выпить с аппетитом’ (синоним *юны* ‘пить, выпить’), *гыж-гыжкерны* ‘почесать со звуком’ (синоним *гыжйыштны* ‘почесать’), *печиктыны-перйыны* ‘достать со звуком щелчка (букв. щёлкнуть-достать)’ (синоним *перйыны* ‘достать’), *ивгыны-дзуртны* ‘скрипеть, издавая тонкий звук’ (синоним *дзуртны* ‘скрипеть’), *солькнитны-кыскыны* ‘достать, взбалтывая’ (синоним *кыскыны* ‘достать’).

Эмотивно-оценочная функция. Как было упомянуто выше, исследователь Н. А. Лукьянова разделяет эмотивную и эмотивно-оценочную функции. К выразителям эмотивной функции ученый относит экспрессивные лексические единицы, выражающие эмоциональное состояние говорящего. «Следующие положительные эмоции и чувства выражают как отдельные ЭЛЕ, так и высказывание / контекст в целом: ласка, нежность, любовь, удовольствие, восторг, восхищение» [15, с. 58].

В коми языке положительные эмоции репрезентируют ласковые обращения: *акань ласк.* ‘куколка’ [12, с. 22], *берба* ‘вербочка (*ласк. обрац.* к девушке)’ [12, с. 37], *бобö ласк. обрац.* ‘милый; голубчик’ [12, с. 44], *дзолук ласк.* ‘малыш, малютка, крошка; маленький’ [12, с. 177], *рочакань ласк.* ‘куколка, красавица’ [12, с. 562], *сёшайт ласк.* ‘бесценный; милый, любимый, дорогой’ [12, с. 584], *шондйбан ласк.* обычно в *обрац.* ‘солнышко; голубчик’ [12, с. 737], *шöвктуг ласк. обрац.* ‘красавица; голубушка; милочка (букв. шелковая кисточка)’ [12, с. 738], *югыдан ласк.* ‘свет, светик’ [12, с. 771] и др.

Между тем, одной из особенностей языковой лексической эмоциональности является её «способность к колебаниям вплоть до полярного противопоставления — внутрисловной антонимии, или энантиосемии» [16, с. 38], например, «в эмоциональных обращениях положительная эмоция легко превращается в отрицательную с помощью соответствующей интонации» [16, с. 39].

В анализируемом фрагменте мы наблюдаем явление, когда эмоциональные обращения-мелиоративы (*шöвктуг* ‘милый (букв. шёлковая кисточка)’, *сöкöl пи* ‘соколик (букв. сын сокола)’, *вый тупыль юр* ‘лапушка (букв. масляная головка), *акань ныр-вом* ‘красавец (букв. лицо куколки)’) превращаются в обращения с отрицательной эмоцией (иронией, насмешкой). Об отрицательной эмоциональной оценке свидетельствуют и экспрессивы, предпочтённые номинативным лексическим единицам и рассмотренные выше.

Таким образом, анализ стилистических функций синонимов, употреблённых автором текста, позволяет сформулировать следующие выводы:

1. Все синонимы, выполняющие ту или иную стилистическую функцию, можно разделить на две группы: а) относящиеся к объекту речи (в данном случае это персонаж Веня); б) относящиеся к субъекту речи (в данном случае рассказчик).

2. Синонимы, описывающие действия объекта речи, выполняют функции: а) интенсификации (гиперболизации): *няръявны* ‘уминать, уписывать, уплетать’ (дифференциальная сема интенсивности действия ‘есть много, быстро, жадно’); б) ассоциативно-образную функцию: глаголы в переносном значении *букöстны* ‘пробасить (перен.)’, *рöмидзтыны* ‘медленно есть (перен.)’, будучи употреблёнными наряду со сравнением *öш моз бу-*

кышитчис ‘нахмурился как бык’, создают ассоциации с образом быка; парные и изобразительные глаголы: *вильёдны-нетшкыны* ‘букв. грызть-рвать’, *чурснитны* ‘выпить со звуком’, *гыж-гыжкерны* ‘почесать со звуком’, *печиктыны-перйыны* ‘достать со щелчком (букв. щёлкнуть-достать)’ — помогают представить действия персонажа, задействуя зрительную и слуховую память воспринимающего.

3. Синонимы, употребляемые субъектом речи (рассказчиком), выполняют функции: а) интенсификации: глагол *нярётныны* (дифференциальная сема ‘совершить действие быстро, без особых усилий’) используется говорящим с целью убедить собеседника совершить нужное ему действие; б) эмотивно-оценочную: мелиоративы (*шёрвктуг* ‘милый (букв. шёлковая кисточка)’, *сёркёл ти* ‘сокол (букв. сын сокола)’, *вый тупыль юр* ‘лапушка (букв. масляная головка), *акань ныр-вом* ‘красавец (букв. лицо куколки)’) употреблены в прямой речи с вводным словом *мися* ‘говорю’ и обращены к: 1) воспринимающему в прошлом (персонаж Веня); 2) воспринимающему в данное время (персонаж Симаков). В первом случае мелиоративы употреблены в эмотивной функции и с той же целью, что и глагол *нярётныны* ‘быстро скосить, скосить без особых усилий’, — убедить собеседника совершить действие (т.е. функция интенсификации и эмотивная функция подчинены функции воздействия на адресата). Во втором случае мелиоративы приобретают эмотивно-оценочную функцию (выражают иронию, насмешку) по отношению к «похожему на быка» Вене, который нехотя выслушивает уговоры пожилой женщины помочь ей.

Подводя итоги наблюдениям, представленным в данной статье, можно обозначить следующие замечания.

Лексемы, выполняющие в речи функцию интенсификации, образуют синонимические ряды различных лексико-семантических групп слов. Дифференциальными сематами количественно-качественного характера, отличающимися доминанты от остальных членов синонимического ряда, являются такие компоненты как: ‘совершать действие с особой силой’, ‘совершать действие с особой настойчивостью’, ‘совершать действие в долгий промежуток времени’, ‘обладать указанным признаком в большом объёме’ и другие.

Наличие семы интенсивности может стать предпосылкой развития у слов, содержащих в своём значении данную сему, других функций: 1) ассоциативно-образной (происходит перенос значения) и 2) эмотивно-оценочной (гиперболизация действия или признака ведёт к нарушению социальной нормы и оценивается негативно).

Ассоциативно-образную функцию выполняют производные слова, обладающие осязаемой внутренней формой, а также звукоподражательные

номинации, некоторые из которых могут быть использованы в переносном значении. При переносе значения происходит смена функций: слово начинает выполнять не столько ассоциативно-образную, сколько эмотивно-оценочную функцию.

Слова в эмотивной функции, т.е. выражающие положительные эмоции (мелиоративы), при определённых условиях могут нести эмотивно-оценочную функцию и выражать негативное отношение говорящего к собеседнику или предмету речи.

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 2004. 571 с.
2. Безносиков В. И. Кӧні менам шудӧй : повесть, висьтъяс. Сыктывкар, 1985. 240 л.б.
3. Белых И. И. Важыс уськӧдчывлӧ вӧтӧн : висьтъяс. Сыктывкар, 2005. 288 л.б.
4. Белых И. И. Гуся керка : челядьлы висьтъяс. Сыктывкар, 2008. 158 л.б.
5. Винарская Е. Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии) : учебное пособие. М., 1989. 136 с.
6. Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972. 616 с.
7. Елфимова А. Г. Аддзысьлытӧдз : кывбуръяс. Сыктывкар, 2002. 192 л.б.
8. Емельянова О. Н. Эмоционально-экспрессивная характеристика лексики в толковых словарях современного русского языка // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные и социальные науки. Красноярск, 2009. № 2. С. 49–57.
9. Ивин А. А. Основания логики оценок. М., 1970. 232 с.
10. Карманова А. Н. Ӧнія коми кыв. Лексикология : велӧдчан небӧг. Сыктывкар, 2004. 164 л.б.
11. Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и обозначение. М.; Л., 1965. 110 с.
12. Безносилова Л. М., Айбабина Е. А., Коснырева Р. И. Коми-роч кывчукӧр (Коми-русский словарь) / отв. ред. Л. М. Безносилова; ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН. Сыктывкар, 2000. 816 с.
13. Крючкова Т. М. Понятие экспрессивности в современной лингвистике // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Воронеж, 2006. № 1. С. 48–51.
14. Куратова Н. Н. Вайӧ тӧдмасыӧй : висьтъяс. Сыктывкар, 1977. 48 л.б.
15. Лукьянова Н. А. Функции экспрессивных лексических единиц // Труды по когнитивной лингвистике : сб. науч. статей, посв. 30-летию юбилею кафедры общего языкознания и славянских языков Кемеровского государственного университета / отв. ред. М. В. Пименова. Кемерово, 2008. С. 59–66.
16. Матвеева Т. В. Экспрессивность русского слова. Saarbrücken, 2013. 173 с.
17. Напалков В. Е. Чолӧм и прӧщай... : повестьяс. Сыктывкар, 2000. 320 л.б.
18. Попов В. В. Ме да ас сиктсаяс : висьтъяс. Сыктывкар, 2014. 240 л.б.

19. Попов Н. П. Коді мыжа? : драма. Сыктывкар, 1959. 60 л.б.
20. Прошева З. А. Феоктист // Войвыв кодзув. Сыктывкар, 2002. № 12. 38–46 л.б.
21. Ракин А. Н. Функционально-стилистическая характеристика лексики коми языка // Современный коми язык. Лексикология / отв. ред. А. И. Туркин. М., 1985. С. 114–159.
22. РКС — Безносикова Л. М., Забоева Н. К., Коснырева Р. И. Русско-коми словарь / под ред. Л. М. Безносиковой; Институт языка, литературы и истории КНЦ УрО РАН. Сыктывкар, 2003. 1004 с.
23. Рочев Я. М. Кык друг : роман. Сыктывкар, 2005. 400 л.б.
24. Савин В. А. Вабергач : пьесаяс. Сыктывкар, 1982. 368 л.б.
25. ССКЯ – Айбабина Е. А., Безносикова Л. М., Забоева Н. К. Коми синоним кывчукӧр: 2500 сайӧ синоним рад. Сыктывкар, 2002. 576 л.б.
26. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985. 138 с.
27. Торопов И. Г. Куим небӧгӧ ӧтувтӧм гижӧд чукӧр. 3 т. : повесьтъяс. Пьеса. Роман-хроника. Сыктывкар, 2003. 686 л.б.
28. Уляшев Е. Ӧтчӧд пармаын // Парма гор : висътъяс, повесть, кывбуръяс, ӧти акта пьеса. Сыктывкар, 1984. 40–55 л.б.
29. Цыпанов Е. А. Суффиксоид -поз в составе пейоративной лексики коми языка // Финно-угорский мир. 2018. Т. 10. № 1. С. 52–61.
30. Юшков Г. А. Му выв олысь : кывбуръяс, ворсан мойд, висътъяс, статьяяс. Сыктывкар, 1991. 254 л.б.

ПОЖАРЫ В СОЛИКАМСКЕ 1582 — 1806 гг.

FIRES IN SOLIKAMSK 1582 – 1806 years.

В статье представлен системный анализ сведений о соликамских пожарах 1582–1806 гг. (историографический, источниковедческий и текстологический), а также их деконструкция по основным спискам городских летописей в трудах А. М. Луканина, В. Н. Шишонко и А. А. Дмитриева. В приложениях представлены: хроника пожаров, документ 1743 г. из архива Вятской консистории и описание этого пожара в Малом летописце, не использованные в историографии.

Ключевые слова: *пожары, соликамские летописи, основные списки, историография.*

The article presents a systematic analysis of information about the Solikamsk fires of 1582–1806 years (historiographical, source and textual), as well as their deconstruction according to the main lists of city Chronicles in the works of a.m. Lukanin, V. N. Shishonko and A. A. Dmitriev. The appendices contain: chronicle of fires document 1743 from the archive of the Vyatka Consistory and description of this fire in the Small chronicler, not used in historiography.

Keywords: *fires, Solikamsk Chronicles, main lists, historiography.*

Странное, странное дело,
почему огонь горит на свете ...
О. Седакова «Конь»

Пожары — неотъемлемая часть исторической реальности, которую невозможно игнорировать как обстоятельства непреодолимой силы, изменявшей структуры повседневности. Во всём мире, и Соликамск не исключение, о них писали хроники, летописи, исследователи и художники. Человеческий ужас от бушующего пламени гениально изобразил Рафаэль («Пожар в Борге»).

Данная статья написана в парадигме локальной истории. Формальные основания классификации источников о пожарах (аналитические) позволяют перейти к системной исторической классификации (приложение 1, далее: прил.). Одной из побудительных причин для написания этой статьи стало «потребительское отношение» к поздним соликамским летописям [1]. Я. С. Лурье, отмечая многочисленные примеры, определил «это не случайное явление» как историографическую тенденцию, «которая встречается не так уж редко» [2, с. 89]. С тех пор этот тренд только окреп.

Отчасти такое положение дел обусловлено запутанными сведениями о городских пожарах в самих летописях и компиляции «Соликамский летописец» В. Н. Берха [3, с. 249–296]. Первый пожар, известный в источниках, относится к 1582 (прил. 1). В Берховом летописце он приведён по Лучниковскому списку: «... но всемогущий бог попусти град Соликамскую. Посад взяша и пожгоша» [4, л. 4 об.]. В компиляции читаются сведения только о 12 пожарах.

Списки соликамских летописей, найденные В. Н. Берхом, приняты как основные, к ним причисляется и «Описание...» [5]. В компиляции была не замечена ошибочная датировка пожара 1657 г. — 1557 г. [3, с. 249–250]. Именно с этой датой В. Н. Берх связывает письменный отрывок, полученный от А. Т. Ливонова, о возникновении города в середине XV в.: «Известие сие кажется мне тем справедливее, что в Соликамском летописце упомянуто о пожаре в 1559 году, по коему заключить можно, что в Соликамске было уже много зданий и, следовательно, он существовал довольно время» [3, с. 18].

Не замечалась и другая ошибка в датировке пожара 1672 г.: «1632 Июля 8 дня при воеводе Иване Семеновиче Головкине случился пожар от двора Дрягина, все церкви опять погорели» [3, с. 258]. Проскочила опечатка и в фамилии воеводы, повторенная А. Х. Востоковым [6, с. 91]. В известных списках соликамских летописей такой даты нет.

Городские пожары заинтересовали потомственного священника А. М. Луканина. В 1848–1850 гг. он служил в Соликамске [7, с. 46]. В 1856 г. им было опубликовано историческое описание города [8], переизданное в 1882 г. (на отдельный оттиск этого издания приводятся ссылки в данной статье) [9]. Работу священника высоко ценили все досоветские и советские исследователи соликамской старины и часто ссылались на неё.

А. М. Луканин описал 8 городских пожаров (не ясно, откуда списана дата — 1637 г.) по соликамским летописям и первым сделал робкую попытку их критического исследования. Использовал поздние, по сравнению с основными списками, копии и списки соликамских летописей: «Описание о заведении и строении городов Соликамска и Чердыни», Лучниковский список с комментариями И. Словцова и летопись Богоявленской церкви («др. рук. лет») [1, с. 12–14]. Вслед за компиляцией «Соликамского летописца» В. Н. Берха он указывал ошибочную дату 1632 г. (с. 8, 15) и затем сделал поправку со ссылкой на описание пожара 1672 г. Комментировал опечатку Берхова летописца в имени воеводы «Головкина» (с. 101). Исправил описки «Описания ...» [5] и в основном последовал за его текстом (с. 12–13, 34, 37–39, 102, 108, 110). Сопоставляя известия о пожаре 1672 г.

по известным ему спискам, он сделал вывод: «Такое сходство обстоятельств подает повод думать, что одно и то же событие записано по ошибке под разными годами» (с. 104).

Комментируя точные летописные указания на время суток, А. М. Луканин отмечал: «...тогда в Соликамске вели счёт часов с восхода солнца, а не с полудня ...» (с. 112). Он недалеко ушёл от летописного историзма, божественного предопределения локальной истории, от объясняющей провиденциальной схемы городских пожаров. Вместе с тем, А. М. Луканин сосредоточился на конкретных фактах, не отсылал читателей к сотворению мира и обожал церковную ретроспективу Соликамска.

В. Н. Шишонко вписывал городские пожары в губернский и общероссийский контекст, мужественно борясь с хронологическими разрывами своей «Пермской летописи», искренне не понимая постоянных придинок А. А. Дмитриева с его прагматическим подходом к истории. Как крестьянин по происхождению и медик по образованию он обращал заинтересованное внимание на конкретные исторические сюжеты, развёрнутые во времени, в частности на пожары (неоднократное погорение соликамской Рождественской церкви и др.). По списку летописи Богоявленской церкви, полученному от Н. П. Епишина, привёл перечень пожаров, но не объяснил ошибки в датах [10, с. 19].

Писал о пожаре 1672 г. под 1673 г. [11, с. 952]. По публикации в «Пермских епархиальных ведомостях» Шишонко исправил ошибочную датировку этого пожара (1632 г.) [12, с. 46]. При этом ссылался на «рукопись о Соликамске в церковно-историческом и статистическом отношениях неизвестного» [11, с. 954]. Возможно, — это «Историческое описание и обозрение Соликамска» без имени автора и даты. Здесь были описаны городские пожары со 2 июня 1635 по 18 апреля 1806 г. [13, лл. 2–3 об.]. Наряду с другими текстами Шишонко использовал Словцовский список [14].

Он первым сопоставил данные переписных книг, изданий актов Археологической комиссии с сообщениями о городских пожарах, привлёк публикации современников. Например, перепечатал благословенную грамоту архиепископа Вятского и Велико-Пермского Варлаама от 12 сентября 1636 г. (в действительности — 1635) — «... переставити пустой неосвященный холодный храм ... на погорелое место...» [12, с. 348, 384]. Составитель «Пермской летописи» ввёл в научный оборот святительскую грамоту Александра от 25 августа 1673 г. как ответ на челобитье рождественских попов. Приведу любопытный фрагмент, представляющий изменения в деревянном церковном строительстве. Александр ревностно детализирует постройку, благословляет: «... на новую церковь лес ронити, и в том лесу у

Соли Камской, на старом церковном месте, воздвигнути новую теплую церковь во имя Рождества Христова ... в приделе тоя церкви построить службу, во имя святителей и чудотворцев Гурия и Варсонофия Казанских, а вверху тоя церкви построить службу в приделе во имя великомученицы Параскевы, нарицаемая Пятницы; а придел внизу велеть делать прирубкой в сторону тоя церкви — особою статьею и не внутри тоя настоящих церкви, а на едином настоящем престолом; и чтоб, у настоящего престола, у алтаря, придельным престолом свету не отнять, и утеснения бы никакого не было; а верхи бы на той новой церкви и на пределах были не шатровые; и алтари в церкви и на пределах сделать круглые ...» [11, с. 953].

Отмечалось, что в Воскресенской церкви (бывшей Рождественской) сохранилось три грамоты Александра 1658, 1668 и 1672 гг. Он управлял епархией в 1658–1674 гг. Шишонко описал неисполнение грамоты Александра на строительство Троицкого собора, т. к. «... книг также не было и службу править не по чему» [11, с. 468]. Рождественская церковь (Пятницкий придел) была «за скудостью не достроена и не освящена» [11, с. 470]. Эта церковь по замечанию автора с 1635 по 1711 г. сгорала 5 раз. Она уцелела только в пожаре 1695 г. (построена и освящена в 1689 г.) [11, с. 470].

В целом в «Пермской летописи» определяются зачатки источниковедческой критики. Пожары изменяли названия городских церквей. Из пяти посадских храмов, работавших в 1635 г., сохранилось только название Троицкого собора. Шишонко заметил, что М. С. Кайсаров не описал церковь архангела Михаила в одноимённом монастыре, где жили чёрные старицы. В 1628 г. игуменьей была Ираида [12, с. 263, 286]. Этот храм не сгорел в пожаре 1635 г., т. к. находился в крепости, «... прочие стояли за городом в восточной стороне, где были тогда обывательские дома» [12, с. 348]. С востока церковь была отделена от посада болотом, а с севера — рекой Усолкой.

Шишонко оспорил берхову датировку основания Преображенской церкви, основываясь на сохранившейся в этом храме расходной книге 1713 г. В ней «показан расход на делание престола» и выкладку его кирпичом [15, с. 74]. Перепечатал грамоту царя Михаила Фёдоровича о посланных в Соликамск книгах. Были получены деньги за все Уставы и Канунники. Но Миней не разошлись, «а болши того книг не емлют» [10, с. 409–410]. Оказались не востребованными 10 декабрьских и сентябрьских Миней. Значит, их спасли от пожара. Василий Никифорович, пользуясь конкретными аргументами, оспорил приведённые Берхом слова о сгоревшей в 1743 г. грамоте И. Грозного. И утверждал, что она, если и была, то сгорела при опустошении собора пожарами 1635, 1657, 1673 (действительно — 1672), 1688 и 1711 гг. [11, с. 366].

В. Н. Шишонко был типичным собирателем исторических источников. Можно согласиться с выводом В. А. Кустова: «Таким образом, массовое низовое собирательское движение представляло собой широко развернувшуюся в русской провинции общественную деятельность демократически настроенной разночинной интеллигенции, чья собирательская работа на поприще изучения местного края была обусловлена требованием времени, основывалась на собственном почине и носила народоведческий характер» [16, с. 4].

А.М. Луканин и В. Н. Шишонко занимались накоплением фактов с элементами их осмысления, стремились вычленивть в источниках достоверные сведения в соответствии с терминологией того времени. Их труды представляли единую интерпретационную стратегию, недалеко ушедшую от соликамских летописей. Об этом свидетельствует текстуальная структура их публикаций, знаковых систем и средств передачи истории соликамских пожаров. «Пермская летопись» В. Н. Шишонко является эхом интертекстуальности использованных им источников, сбивающих последовательность хронологии.

А. А. Дмитриев был издателем и собирателем соликамских летописей [1, с. 11–13, 21, 23]. Его археографическую работу описал В. А. Оборин [17]. Дмитриев сравнил сведения о пожаре 1635 г. с данными переписных книг М. Кайсарова (1623/24), П. Чирикова (1638 г.) и П. Елизарова (1647 г.). [18, с. 58]. Он сделал описание соликамских пожаров по изданным им летописям, выявил ошибки в датировке [18, с. 139 – 143]. Отметил: «Для Чердыни и Соликамска в XVII в. пожары были такими же страшными бичами, как в XVI в. грозные вогульско-татарские набеги. Сколько раз оба города превращались в груды пепла! Летописи Соликамска изобилуют известиями о пожарах» [18, с. 139]. Советские историки и современники считали труды А. А. Дмитриева образцовыми [19].

Так, В. А. Весновский в черновых записях о соликамских пожарах повторяет изыскания А. А. Дмитриева и делает вывод: с 1635 по 1695 гг. в Соликамске было 7 пожаров, совершенно уничтоживших город. С 1711 по 1806 гг. — 14. В общий подсчёт включались искажённые даты. Я насчитала 19 пожаров (прил. 1). «Быстрое отстраивание после таких пожаров, — делает вывод Весновский, — можно объяснить только тем, что в то время Соликамск имел особое значение, сделавшись пунктом транзитного пути в Сибирь благодаря проложению Бабиновской дороги» [20, л. 1]. Он грубо не учёл промысловое значение города.

Н. В. Устюгов признал соликамские летописи изобилующими неточностями в датировке событий. Дореволюционные исследователи, по его мне-

нию, повторяли их без всякой проверки и критики [21, с. 31]. Он предпочитал использовать архивные материалы.

В. А. Оборин со ссылками на Н. В. Устюгова показал, как ловко Ростовщиковы использовали последствия соликамских пожаров [22, с. 35–38]. А. В. Ростовщиков в 1690 г. захватил пустые дворовые места Анофриевых «сильно и строитца» [22, с. 38]. В советское и постсоветское время соликамские пожары в историографии не считались актуальной темой. Возрождение интереса к церковной истории невозможно без описания соликамских пожаров. Так, Т. Б. Ремезовская со ссылками на В. Н. Шишонко и А. А. Дмитриева пишет о пожаре 1741 г. Но такую дату указанные авторы не приводили [23, с. 178].

Сожжение посада в Лучниковском списке отнесено к 1582 г. [1, с. 23]. В. Н. Берх пересказал это известие, но датировал его 1581 г. [3, с. 251–252]. Пожар 1635 г. в Лучниковском списке дважды переписывался с разных источников. Происходит дублировка известий. Наиболее подробно в тексте было представлено второе известие. 1635 «7143 году июня во 2-й день Божиим поущением за грехи наша загорелась варница Екима Патокина и от той варницы посад погорел и осталось в трех местех малое дело: в то же время згорела соборная Троицкая церковь, две церкви / Иоанна Предтечи да святителя Николая Чудотворца, да святых мучеников Бориса и Глеба в одной стопе, да церковь святителя Христова Стефана, епископа Пермского. 2. Церковь Рождества Христова, церковь Успения пресвятыя богородицы, церковь святой мученицы Параскевы, нареченныя Пятницы, во одной стопе. 3. Церковь священно мученика Климента, папы римского, да страстотерпца Георгия, да святого пророка Илии во одной же стопе» [4, л. 14–14 об.]. Количество городских церквей в приведённой цитате расходится с подсчётом Г. А. Бординских [24, с. 78]. После описания этого пожара В. Н. Берх заметил: «Я поместил здесь точные слова Василия Лушникова» [3, с. 259]. Добавлю — почти точные. Далее ссылки на листы рукописи приводятся в круглых скобках.

В хронологической подборке о пожарах в данном списке каждый из них имеет имя собственное (прил. 1). Возгорание 1672 г. ошибочно отнесено на год позже (л. 9, 14 об.). Сначала указывается, что оно произошло в Великоденство (л. 9), а потом — на память святого праведного Прокопия, устюжского чудотворца (л. 14–14 об.). Пожар 1688 датируется 1687 г. (л. 9) во время управления стольника и воеводы Ивана Семёновича Головина. В «Описании...» [5, л. 13] воевода назван Иваном Семёновичем, с ним — подьячий Савва Тутчев. По С. Б. Веселовскому он действительно был у Соли

Камской с 20 января 1671 г., затем в 1673 г. переведён на Верхотурье [25, с. 528].

По стилю изложения описание пожаров 1672 и 1688 гг. совпадают: «**7195** (1687) году апреля 14 дня, в субботу страстной недели прилучися пожар, загорелся в божественную литургию от двора приказного подъячего Михаила Посельскаго: 1 церковь соборная деревянная во имя Введения Богородицы с пределы была о девяти глав, сгорела. На том же месте, где ныне церковь Воздвиженская каменная соборная построена: да у той церкви колоколя была на столпах да на колокольне часы были старая. 2 церковь Рождества Христова деревянная, а на той церкви была церковь святых мученицы, нареченныя Пятницы, а на паперти была колоколя рубленая. 3 третья церковь Богоявления Господня деревянная, а на той же церкви бала церковь Владимирской богородицы да колоколя деревянна рубленая кругла. И весь посад, и варницы выгорели» (л. 16 об.). Они писались одной рукой в последней трети XVII в. и представляют образ города, утраченного из-за пожаров. По этим сведениям можно сделать хороший макет.

Комментируя причину пожара 1736 г., Лучниковский список отмечает: «на Богоявленской церкви кровля от труб загорела» в январе (л. 8). Н. С. Арефин указывает точную дату — «генваря 4 дня по обедне», но не знает причины пожара: «...неведомо от чего» [26, л. 34]. Пожар 1730 г. он относил к июню, но «Описание...» и Лучниковский список — к 10 июля. С. Н. Белозёров указывал, что в пожаре 1759 г. сгорело 30 дворов [27, л. 34], а в «Описании...» — 70 домов [6, л. 28].

Малый летописец ошибочно относит пожар 1635 г. к 1627 г. Здесь же пожар 1688 г. датировался 31 марта 1670 г. [28, л. 1]. Логическому объяснению ошибки не поддаются. Точное описание пожара 1743 г. представлено в этом летописце (прил. 3).

Выявленные архивные материалы позволяют уточнить и расширить летописные сведения о соликамских пожарах. Погорение 1635 г. произошло при воеводе Захаре Григорьевиче Шишкине. Сохранилась его черновосковская печать, приложенная к памяти 25 ноября 1635 г. на спорную монастырскую землю [29, л. 148]. Ему была послана грамота царя Михаила Фёдоровича [30, л. 75 об.]. В челобитной Гермогена (Преображенский Пыскорский монастырь) раскрывается крутой нрав этого воеводы, выбивавшего пошлины: «... старцы де в тех денгах в день стоят на правеже, а на ночь мечешь в тюрьму. А давати им нечево, потому что в прошлом, в 143 году (1635), у Соликамской варницы и мелницы, и дворы, и анбары с хлебом погорели, и убытка им стало болши тысячи рублей» [30, л. 35]. Его имя упомянуто А. П. Барсуковым [31, с. 213 – 214]. На благословенную грамоту Вологод-

ского и Велико–Пермского архиепископа Варлаама Рождественской церкви (12 сентября 1635 г.), введённую в научный оборот Луканиным ссылалась Археографическая комиссия [32, № 16].

Пожар 1672 г. был при воеводе Иване Семёновиче Головине. Сохранилась его небольшая черновосковая печать к закладной на сенные покосы от 25 октября 1675 г. [33, л. 260]. О соликамских пожарах писалось в царской грамоте от 17 августа 1676 г.: «... после переписных книг во 165 и во 180 годах, были два пожара, волею Божиею город Соль Камская, и церкви Божии, и в рядех лавки, и дворы со всяким строением, и животы их, без остатку погорели, и от того де пожарного раззорения они в конец раззорились, и многие де люди от Соли Камской бредут врозь, во льготные места, на Кунгур и на Степаново городище и в Чердынь, и от того де у Соли Камской чинится пустота и в данном тягле доимка большая, и против переписных книг у Соли Камской убыли дворы и люди многие» [34, № 8, с. 14].

На челобитную усольцев от 21 апреля 1688 г. ссылались многие исследователи. Посадский мир обратился к верховной власти о предоставлении 10-летней льготы по несению всяких повинностей. В этой и подобных ей челобитных проявилась публичная рефлексия горожан в общественном пространстве. В. Н. Берх нашёл записку при одном из летописцев: это — память соликамскому таможенному и кружечного двора голове Дмитрию Емельянову с товарищами от 26 июня 196 (1688) г. В ней есть ссылки на указ Ивана, Петра и Софьи Алексеевичей из Новгородского приказа в приказ Большой казны, повелевалось: «... для пожарного разорения дать великих государей жалованье на строение соборной церкви двести рублей из тамошних усольских таможенных и кабацких доходов» » [3, с. 30]. Милость правительства Софьи отчасти объяснялась подготовкой Нерчинского договора 1689 г. с Цинским Китаем и попыткой использовать «внешнеполитические связи в интересах ведущейся им борьбы за власть» [35, с. 310].

Соликамская приказная изба была «построена после пожарного времени» при воеводе Иване Алексееве сыне Головине в сто девяносто шестом году» (1688) [36].

В декабре 1695 г. соликамские посадские люди добивались от правительства льготы по уплате стрелецких денег по случаю пожара: «Истари мы, сироты ваши усольцы, соляные промыслы до пожаров и после пожаров заводили и дрова готовили и соль вываривали, деньги займаю иных городов у торговых людей напредь в выворошную соль» [21, с. 287].

В жалобе соликамской Спасской церкви сообщалось, что «за погорением оной во украшении церковного благолепия имеется великой недостаток» [37, л. 842 об.]. Поэтому требовалось вернуть взятый на время (22 июня

1722 г.) «образ местной на чудесах Иверской богородицы» и не возвращённый, несмотря на просьбы. «Якобы тот образ приложен в тот монастырь от соликамского соляного промышленника Ивана Сууровцова, а тот де образ издревле прикладом к помянутой Спасской церкви бывал» [37, л. 842] господина Филатьева от человека его Фёдора Нагаева.

Приведённые источники о пожаре 1743 г. (прил. 2–3) дополняют и уточняют другие летописные известия. Возможно, это был поджог. Сохранилось дело по обвинению крестьян Татарской деревни в поджоге сена соляного промышленника и владельца Троицкого медного завода А. Турчанинова [38, л. 663]. А. Турчанинов при этом заводе создал металлическую фабрику. Но через полгода она «без остатку погорела» [39, с. 39]. Тогда же сгорел дом его тестя. А. Турчанинов сделал выводы и приобрёл две пожарные немецкие машины. Они упомянуты в описи его имущества 1789 г., опубликованной Е. П. Пироговой [39, № 2462].

Сохранилось только название выбывшего дела по доносу братии соликамского Истобенского монастыря на игумена Иеронима, якобы он приказывал иеродьякону Тимофею зажечь близ стоявшую монастырского хлеба обывательскую баню [40]. Я уже писала о поджоге 1711 г. [41, с. 37–39]. Поджоги совершались несмотря на грозящие наказания. Так, в указе 1737 г. об их предупреждении только за бахвальство в намерении поджечь что-либо наказывали кнутом [42, с. 55–56]. Вот как происходило это наказание: «Преступнику обыкновенно связывают руки назад и поднимают его кверху, так, что оне придутся над головою и вовсе выйдут из суставов; после этого палач берёт кнут в обе руки, отступает несколько шагов назад и потом, с разбегу и припрыгнув, ударяет между плеч, вдоль спины и если удар бывает силен, то пробивает до костей» [43, с. 71].

Горели и барские чертоги. Екатерина II подробно описала пожар 1753 г.: «Нельзя было оказать никакой помощи этому обширному деревянному дому, за недостатком инструментов и потому, что те немногие инструменты, которые имелись, находились как раз под залой, которая горела ... Я вышла оттуда ровно в три часа, а в шесть не оставалось никакого следа от дома. Жар от огня был так велик, что ни я, ни Чоглокова не были в состоянии его выносить, и мы велели карете отъехать в поле, на несколько сот шагов» [44, с. 142].

В промемории соликамской воеводской канцелярии от 15 февраля 1754 г. сообщалось: «В прошлом 753-м году в мае месяце в Соликамску пожар. В переносе ис канцелярии с разными делами к сохранению в удобное место неведомо каким случаем утерялось по разным номерам листов» [45, л. 663]. Канцелярия располагалась под колокольнею Троицкого собора. В

ней полы прогнили. Здесь же содержались колодники. В доношении соликамского Духовного правления (7 мая 1759 г.) сообщалось: стены крошатся «от мокроты колодников». В церкви от палаток «смадом ошибает» [45, л. 129]. Приказали до построения канцелярии заключённых «вывести хотя бы в обывательские покои» [45, л. 129 об.]. Если канцелярия денег на починку дать не может, то ремонт сделать из церковной суммы. В. Н. Берх вывез из Соликамска документ 1757 г. об устройстве тюрьмы для колодников [46]. Но за два года её так и не построили.

К 22 октября 1782 г. относится дело Пермского наместнического правления о возведении каменных казённых строений [47]. Н. В. Логунова опубликовала отрывок из указа Соликамской городской думы от 26 мая 1795 г.: «...иные кузницы имеются от домов обывательских не далее шести сажен, да и котельные кузницы так же к городскому жилу состоят весьма близко, а другие и в жиле, а особливо у медяков отлевные медиплавленные горны имеются» внутри домов, где им быть не должно «в том кузнецком ряду от огненного жару и от искр» нередко сторало по несколько кузниц [48, с. 134]. Слишком поздно была осознана пожароопасность и необходимость её предотвращения. Ссылки на волю Божию уже не работали.

В 1806 г. Пермское наместническое правление озаботилось применением пожарных инструментов и лошадей в городах Пермской губернии. В 1811 г. собирались сведения о состоянии пожарной команды в Пермской губернии [49, №№ 54, 81, с. 102, 119].

В целом летописные сведения о соликамских пожарах представляются *естественным* повествованием. В нём, как отмечал У. Эко, «описываются события, которые имели место на самом деле (или которые говорящий, по недоразумению или злomu умыслу, выдает за таковые). Примерами естественного повествования могут быть мой рассказ о том, что я делал вчера, газетная заметка или даже «История упадка и разрушения Римской империи» Гибона» [50, с. 225–226].

Записи о соликамских пожарах представляют собой списки. У. Эко охарактеризовал их так: «определение через совокупность или ряд свойств — не словарь, а что-то вроде энциклопедии, которая никогда не будет завершена и которая известна всем носителям данной культуры и некоторыми из них пополняется» [51, с. 225–254].

Городские летописцы описывали среду своего обитания, изредка выходя за пределы посада. Пожарное время они начинали с жутких московских пожаров и разворачивали, порой подробно, в соликамских бедствиях, обусловленных божьей карой за грехи. Эта формула позволяла пережить ужас потерь. Ошибки в конкретных датировках пожаров только под-

чёркивают низовое стремление усольцев сохранить мировоззренческую сущность прошлого, сравнить его с настоящим. Это были бессознательные ошибки прочтения, запоминания и неправильного перевода дат от сотворения мира. Соликамские летописцы писали в то время, «когда большинство людей чувствовали, что принадлежат к живой культуре, составляют единой целое с чем-то большим и значимым...» [52, с. 201].

Медленно и с запинками складывался региональный историзм, показанный на примере пожаров. Потом он становится предметом историографических, источниковедческих и текстологических исследований: от собирания корпуса источников до их публикации и изучения. Поздний летописный тип историзма оказал влияние на историографию XIX—XX вв., передав ей эпистемологический хаос в датировке соликамских пожаров, которые были одним их факторов возрастания миграционных потоков населения в Поморье и Сибирь как способ решения локальных экономических и ментальных проблем после погорения.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Хроника соликамских пожаров 1582–1806 гг.

<i>Даты</i>	<i>Источник возгорания</i>	<i>Ущерб</i>	<i>Примечания</i>
1582	Набег пельымского князя Кихека.	Сожжён посад.	Воевода Василий Иванович Пепелицын правил Пермью Великой с 30 декабря 1581 по 16 ноября 1582 г. [53, с. 242].
1635 2 июня	Варница Я (Е) Патокина.	Сгорел посад и все церкви.	Патокин Яким Сергеев — нижегородский посадский человек. В Соликамске владел 2 варницами 2-й статьи. Платил 6 р. оброка в городскую казну [21, с. 45]. Ему также принадлежали два амбара, рассольные трубы и плотбище на Усолке [11, с. 158]. Он был одним из кредиторов Никиты Строганова [54, с. 135–145].

<p>1657 25 июня. На память чудотв. Петра и Февронии муромских</p>	<p>Молния ударила в соборную Троицкую церковь.</p>	<p>Город выгорел от соборной церкви до приказной избы [27, л. 13].</p>	
<p>1672 8 июля. На память св. Прокопия. Устюжского чудотв.</p>	<p>Двор Ивана Дрягина.</p>	<p>Согласно благословенной грамоте епископа Вятского и Велико-Пермского в городе и на посаде все церкви сгорели [9, с. 34, 105].</p>	<p>Прокопьевский пожар. Дрягин Иван Васильев — соликамский посадский человек [21, с. 28]. Пожар описан в царской грамоте 17 августа 1676 г. [34, № 8, с. 14].</p>
<p>1688 14 апреля, В Великую Субботу Страстной Недели.</p>	<p>Двор Михаила Посельского поджег [15, с. 304–305]</p>	<p>Сгорели: весь посад, варницы и церкви.</p>	<p>Христоспасский пожар. Челобитная посадского мира от 21 апреля 1688 г. сообщала: что население «побрело розно», т. к. «... жить людям и кормитца, кроме варничного промысла, не у чего» [21, с. 145].</p>
<p>1695 9 мая, в 3-й час ночи. В четверток. В Николин день.</p>	<p>Лавки от темного ряда загорелись от неведомых людей.</p>	<p>Сгорели лавки с товарами, земская изба и таможня, Большой мост через Усолку, дворы и варницы, и амбары с солью. Обгорела Богоявленская каменная церковь и на колокольне колокола многие растопились; большая половина посада вверх по Усолке до мельницы.</p>	<p>«Семишной» пожар. В «Описании...» – 2 мая.</p>

1711	Поджог.		Лапьевский (Егорьевский) великий пожар [41, с. 37–39].
1712 январь	Церковь архистратига Михаила.	Церковь сгорела [12, с. 945]. Луканин приводит надпись на кресте: «1712 Генваря 11 церковь архистратига Божия Михаила и прочих безплотных сил сгорела со всею утварью днем, а в нощи той было с небеси знамение над горелою церковью подобно свету, яко кругу с лучами» [9, с. 58].	В Лучниковском списке — 15 января, в «Описании...» 11 января (л. 17 об.). Другие летописцы этот пожар пропустили.
1717 11 января ночью	Поджог.	Сгорела «новостроенная» канцелярия со всеми делами.	Пожар отмечали Н. С. Арефин и В. Н. Берх [3, 274]. День и час возгорания был записан в «Описании...» (л.19).
1720 август	Сибирские гулящие рекруты по пути в Москву.	Сгорело 8 домов и богадельня.	Пожар отмечали Н. С. Арефин и В. Н. Берх [3, 275].
1726 19 мая, утром, в Троицу.		Сгорела Верхотурская улица.	В примечании 482 [3, 278] Н. М. Савенкова и Н. В. Мелкомукова поясняют, что эта улица начиналась от Торговой площади и тянулась к восточной окраине Соликамска. С неё начиналась Бабиновская дорога в Верхотурье.

1730 10 июня	Двор Ивана Онохова.	Сгорело более 10 дворов рядом со Спасской церковью.	Во время пожара И. Онохову было около 24 лет. Он отмечен в переписи 1710 г.: «Григорий Перфильев сын Онохов тридцати осми лет, у него жена Марфа Фндорова дочь тридцати лет, у него же сын Иван четырех лет ...» [52, л. 15 об.]. Марфа Федоровна
1734 3 февраля, ночью.	Вознесенский Монастырь.	Сгорела деревянная игуменская келья.	
1736 4 января, после обедни.	Богоявленская церковь.	В церкви и на трапезе кровли погорели.	
1743 30 мая	Двор Евтихия Свалова.	Сгорело 6 дворов, возле двора протопопа Симеона.	
1743 23 июля, Днём.	Дом А. Ф. Турчанинова.	Выгорел весь посад.	Ильинский пожар. На колокольнях соборной, Рождественской, Спасской и монастырской растопились колокола [9, 38–39].
1753 29 апреля.	Лямин двор.	Сгорело 29 дворов.	Лямин — приписной человек Суровцова. В 1753 г. по клировым ведомостям в Соликамске было 5 церквей. В них служили: 1 протопоп, 2 соборных попа и 6 приходских [56, лл. 100–101].
1759 в ночь с 8 на 9 июля.	Нежилой оноховой вдовы дом.	Сгорели 30 дворов у Богоявленской церкви, новая винокурня казённая, поварня, солодовая со всеми припасами.	

1794 31 июля ночью.		Сгорели 11 домов и питейный дом.	После этого пожара Соликамская городская дума приняла указ о предотвращении возгораний [48, с.134].
1806 18 апреля днём.	Дом мещанина Хлепетина.	Сгорело 18 обывательских домов, Исто-бенский монастырь. Ущерб — 18060 р., кроме монастырского.	Итого: 19 пожаров.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

(ГАКО. Ф. 237. Оп. 81. Д. 282. Лл. 1–1 об.)

Донoшение в Вятскую консисторию Пермской десятины Соли Камской заказчика протопопа Кирилла о пожаре 1743 г. № 84 получено 12 октября 1743 г.

*Писарский список с автографом автора. Публикуется
в соответствии с современными требованиями, с дополнением
знаков препинания и прописных букв в именах собственных.*

«Сего текущего, 1743 году, июля в 23 день, в 3-м часу дни, Божиим изволением Соль Камская выгорела. Сперва загорелся двор соляного промышленника Алексея Турчанинова, потом баронской, монастырской с палатой, Иконниковых, гостиной сотни Елисеевых, воеводской дворы. И от тех дворов каменная соборная Троицкая церковь. В ней иконостав с великою нуждою отстояли. И теплая Крестовоздвиженская каменная церковь выгорела вся без остатку. Церковь Рождественская с колоколнею, колокольня соборная и с нее колокола попадали и растопились под тою соборною колоколнею. В полатах канцелярия и подушная кантора и всякой деревянный построй: полы, окончины, которое было строено из церковной казны, все погорело. И таможня в рядах, лавки с земскими товары и харчевые припасы, хлебные анбары с хлебом и мукою, ратуша и вашего преосвященства домовая двор згорели. // И церкви каменные ж Спасская, в ней все выгорело, Архангельская обгорела и колоколня обгорела. Колокола растопились. В монастыре церкви Петропавловская и Михаила Малеина, что под колоколнею, болница игуменская каменная, кельи обгорели. На колоколне колокола

растопились ж, а от того, помянутого двора Турчанинова, до Вознесенского монастыря по Верхотурской улице и за рекою Усолкою и часть соляных промыслов все погорело без остатку. Людей мужеска и женска полу, в том числе один монах, всего 7 человек, згорело. А в которое время пожар был, с востоку на запад был великой ветр и буря клонила на полдень, и на запад, и на север. И в таком палом времени церкви и дома посадских лутчих людей, кроме священно и церковно служителей, разночинцев и приписных, и монастырских, с пять сот дворов згорело в часа четыре. И о сем о всем нашем нещастии Вашему преосвященству благопочтенно доношу богомолец твой Кирил».

Автограф: «Богомолец Вашего Преосвященства Троицкого собора диакон Кирил униженно с вышеписанным доношу. 1743: Августа 6 день».

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Малый летописец (РО БАН 1.4.20)

«1743 году июля 23 день в Соликамской учинился пожар от дому Турчанинова в 3 час дне и погорело дворцы Монастырской и баронской. И от того пошло на базар и все церкви: соборная, Рождественская и теплая соборная, и Спасская, и в мужском монастыре церкви и кельи. На всех колокольных колокола растопились, а дома обывательския по Верхотурской и Спасской улицам и на низу по обе стороны, кроме соляных анбаров все сгорели. // Так же лавки и анбары и по Песянку все ж дворы згорели без остатку, а не горело толко по ростовщикову двору да по двору дьячка Осипа Смагина, да по двору за болшим мостом Демидовым, по двору Андрея Хлепятина» (лл. 5 об. — 6).

1. Бруцкая Л. А. Соликамские летописи XVIII века // Вестник Сыктывкарского ун-та. Серия гуманитарных наук. 2016. Вып. 5. С. 9–26.

2. Лурье Я. С. О некоторых принципах критики источников // Источниковедение отечественной истории. М.: Наука, 1973. Вып. 1. С. 78–101.

3. Берх В. Н. Путешествие в города Чердынь и Соликамск для изыскания исторических древностей. Пермь: Литер-А, 2009. 304 с.: ил.

4. РО БАН 16.5.19. Лучниковский список.

5. Описание о заведении и строении городов Соликамска и Чердыни // Пермский краевой музей. № 16049.

6. Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. СПб.: Тип. императорской АН, 1842. 899 с.

7. Дмитриев А. А. Материалы для биографий памятных деятелей из Пермских уроженцев // Труды Пермской учёной архивной комиссии. Пермь: Типо-литография Губернского правления, 1902. Вып 5. С. 45–48.
8. Луканин А. Соликамск в историческом и археологическом отношении // Пермские губернские ведомости. 1856. №5–8; 1858. № 40–46, 48–49; 1860. № 50–53.
9. Луканин А. Церковно-историческое и археологическое описание г. Соликамска. Пермь, 1882. 148 с.
10. Шишонко В. Н. Пермская летопись. 1 период. Пермь: Типография Губернской земской управы, 1881. 248 с
11. Шишонко В. Н. Пермская летопись. 3 период. Пермь: Типография Губернской земской управы, 1883. 1154 с.
12. Шишонко В. Н. Пермская летопись. 2 период. Пермь: Типография Губернской земской управы, 1882. 502 с.
13. Государственный архив Пермского края (далее — ГАПК). Ф. 680 // Пермский научно-промышленный музей. Оп. 1. Д. 181.
14. Шишонко В. Н. Историко-статистическое описание низших учебных заведений Соликамска. Пермь, 1883. С. 191–216.
15. Шишонко В. Н. Пермская летопись. 5 период. Ч. 1. Пермь: Типография Губернской земской управы, 1885. 680 с.
16. Кустов В. А. В. Н. Шишонко и его песенное собрание (Из истории русской фольклористики второй половины XIX в.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 15 с.
17. Оборин В. А. Археографическая деятельность А. А. Дмитриева // Уральский археографический ежегодник за 1970 г. Пермь: Археографическая комиссия при отделении истории АН СССР, ПГУ, 1971. С. 181–195.
18. Дмитриев А. А. Пермская старина. Вып. 2. Пермь Великая в XVII в. Пермь: Тип. П. Ф. Каменского, 1890. XVIII. 248. VIII с.
19. Бруцкая Л. А. Историография Пермского Прикамья рубежей XX и XXI вв. // Проблемные вопросы историко-культурного наследия Урала. Соликамск, 1996. С. 63.
20. ГАПК. Ф. р-1251. Оп. 1. Д. 15.
21. Устюгов Н. В. Солеваренная промышленность Соли Камской в XVII в. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 336 с.
22. Оборин В. А. Пермские посадские люди в XVI–XVIII вв. (к вопросу о формировании торгово-промышленной верхушки) // Промышленность и торговля в России XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1983. С. 27–42.
23. Ремезовская Т. Б. Судьба Крестовоздвиженского собора в Соликамске // Вопросы истории и культуры Пермского Прикамья. Пермь: Пермское кн. изд-во, 2004. С. 177–178.
24. Бординских Г. А. Названия церквей городов Чердыни и Соликамска как исторический источник // Вопросы истории и культуры Пермского Прикамья. Пермь: Пермское кн. изд-во, 2004. С. 78–80.

25. Веселовский С. Б. Дьяки и подьячие XV–XVII вв. М.: Наука, 1975. 607 с.
26. РО БАН 32.4.8. Авторский список Н. С. Арефина.
27. РО БАН 32.4.7. Авторский список летописи Богоявленской церкви С. Н. Белозёрова.
28. РО БАН 1.4.20. Малый летописец.
29. Российский государственный архив древних актов (далее — РГАДА). Ф. 214. Сибирский приказ. Оп. 9. № 11286.
30. Государственный архив Кировской области (далее — ГАКО). Ф. 170. Вятский архиепископский дом. Оп. 1. Д. 13 а.
31. Барсуков А. П. Списки городовых воевод и других лиц воеводского управления Московского государства XVII столетия по напечатанным правительственным актам. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1902. 611 с. Указатель актов и документов, напечатанных в книгах и периодических изданиях, вышедших в 1861 г. // Летопись занятий археографической комиссии. СПб., 1864. Вып. 2. С. 47–88.
32. РГАДА. Ф. 214. Оп. 7. № 11412.
33. Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. СПб., 1842. Т. 5. 539. 17 с.
34. Демидова Н. Ф. Из истории заключения Нерчинского договора 1689 г. // Россия в период реформ Петра I. М.: Наука, 1973. С. 289–310.
35. РГАДА. Ф. 214. Кн. 1511 (1).
36. ГАКО. Ф. 237. Оп. 1. Д. 1.
37. РГАДА. Ф. 444. Оп. 576/1. Соликамская провинциальная и воеводская канцелярия. Д. 456.
38. Пирогова Е. П., Неклюдов Е. Г., Ларионова М. Б. Род Турчаниновых: Культурно-исторические очерки. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2008. 352 с.: ил.
39. ГАКО. Ф. 237. Оп. 83. Д. 189.
40. Бруцкая Л. А. Смертные казни на восточной окраине Поморья в последней четверти XVII — первой половине XVIII в. // Вестник Сыктывкарского ун-та. Серия гуманитарных наук. 2019. Вып. 4 (12). С. 32–46.
41. Анисимов Е. Держава и топор. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.: ил.
42. Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Берхгольца, ведённый им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 г. Ч. 1. 1721 г. / пер. с нем. И. Ф. Аммона. М.: университетская тип., 1902. 189 с.
43. Сочинения Екатерины II. М.: Советская Россия, 1990. 384 с.
44. ГАКО. Ф. 237. Оп. 1. Д. 5.
45. Петербургский филиал архива АН. Ф. 133. Оп. 1. Д. 165.
46. Санкт-Петербургский филиал РАН. ГАКО. Ф. 237. Оп. 85. Д. 490. 11 лл.
47. Логунова Н. В. О составе и лингвистической информативности материалов Соликамской городской думы конца XVIII — первой половины XIX в. // Вопросы истории и культуры Пермского Прикамья. Пермь: Пермское кн. изд-во, 2004. С. 133–136.

48. Указатель делам Пермского губернского архива, предназначенным к передаче в Пермскую учёную архивную комиссию для вечного хранения в Губернском историческом архиве // Труды Пермской учёной архивной комиссии. Пермь: Тип. П. Ф. Каменского, 1892. Вып. 1. С. 97–162.

49. Эко У. (Eco U.) Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Symposium, 2014. 285 с.

50. Эко У. (Eco U.). Откровения молодого романиста / пер. с англ. А. Климина. М.: АСТ; CORPUS, 2013. 320 с.

51. Феллоуз Д. (Fellowes J.). Тени прошлого / пер. с англ. Е. Кисленковой. СПб.: Азбука–Аттикус, 2018. 512 с.

52. Космовская А. А. Воеводское управление в Пермском Прикамье в конце XVI—XVII в. : дис. ... канд. ист. наук. Пермь, 2015. 253 с.

53. Дополнение к актам историческим. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1846. Т. 2. 279, 6, 7 с.

54. РГАДА. Ф. 214. Кн. 1538.

55. ГАКО. Ф. 237. Оп. 70. Д. 6.

Н. В. Горина
N. V. Gorinova

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПЬЕСАХ А. ПОПОВА

ART SPACE IN A. POPOV'S DRAMATIC WORKS

Статья посвящена изучению пьес современного коми драматурга А. Попова. Исследователь, анализируя поэтику художественного пространства произведений А. Попова, раскрывает семантическое значение сценического пространства в его пьесах, а также выявляет изменения, произошедшие в творческом сознании автора на рубеже веков. Анализ пьес А. Попова позволяет обнаружить не только своеобразие драматургического почерка автора, но и осмыслить некоторые аспекты развития коми драматургии на рубеже веков.

Ключевые слова: драматургия, пьеса, семантика, анализ, сценическое пространство.

The article is devoted to the study of plays by modern playwright A. Popov. The researcher, analyzing the poetics of the artistic space of A. Popov's works, reveals the semantic meaning of the stage space in his plays, and reveals the changes that took place in the creative consciousness of the author at the turn of the century. An analysis of Popov's plays makes it possible to discover not only the originality of the author's dramatic handwriting, but also to reflect on some aspects of the development of playwrights at the turn of the century.

Keywords: dramaturgy, play, semantics, analysis, stage space.

Алексей Вячеславович Попов (год рождения: 1950) обращается к драматургическим жанрам в 1990-е гг. будучи уже известным прозаиком. Его перу принадлежат многочисленные рассказы и несколько повестей, которые он активно публикует с 1970-х гг. Литературоведы коми, анализируя прозу А. Попова, обращают внимание на оригинальность его произведений, на стремление автора к новаторству [1, с. 38], [2 с. 26, 31]. Подобные черты просматриваются и в его драматургическом творчестве. Пьесы драматурга «Мыйла и волісны» (Зачем и приехали, 1993), «Мыйсяма йӧз» (Что за люди, 1994), «Вой, коді некор эз вӧв» (Ночь, которой никогда не было, 1994), «Туналӧм ордым» (Заколдованная тропа, 1997), «Йиркап» (2001) отражают склонность драматурга к экспериментированию. Хотя А. Попов начинает в русле традиционного для драматургии коми реалистического направления для первых его пьес — «Мыйла и волісны», «Мыйсяма йӧз» —

характерно стремление к жизнеподобию изображаемого, в последующих драмах автор отображает жизнь, уже прибегая к условным формам, к метафоризации текста, что позволяет ему перейти на новый уровень художественных обобщений.

В трагикомедии А. Попова «Вой, кодї некор эз вöв» (Ночь, которой никогда не было) сценическое пространство обладает значительной степенью условности. Место действия в пьесе — морг. Это не только и не столько место действия трагикомедии, но метафора, характеризующая кризисное общество постперестроечного времени. В центре внимания автора — современная молодежь. Драматург подвергает художественному осмыслению нравственные ценности, жизненные позиции, нормы поведения поколения 1990-х гг. Изображенные А. Поповым в трагикомедии сцены удручают: персонажи Павел и Олег устраиваются работать ночными сторожами в морг, страх перед мертвыми заставляет их прибегать к спиртному. Затем они, осмелев, обманным путем приводят в морг девушек Валентину и Ольгу. Начинается вечеринка — музыка, танцы, спиртные напитки. Несколько раз за ночь приезжает заведующий моргом Максим Васильевич — ему сообщают по телефону о громкой музыке в морге — но он никак не может остановить творящееся в покойницкой безобразия, пока не увольняет нерадивых сторожей. Игнорирование нравственных законов, несоблюдение социальных норм поведения, отсутствие разумности, полезности, порядка, стремление к бездумному существованию — именно такие характеристики дает автор персонажам трагикомедии, что выявляет крайне негативное отношение драматурга к современной молодежи. Выбор места действия пьесы «Вой, кодї некор эз вöв», таким образом, определен стремлением автора обозначить свое понимание современной действительности, раскрыть ужасающие стороны современной жизни. Образ морга проецируется на современное общество, многие представители которого пренебрегают элементарными моральными законами, зачастую подчиняясь своим низменным потребностям и пренебрегая духовным развитием, их можно сопоставить с духовными мертвецами.

Наиболее полно художественное своеобразие места действия в трагикомедии «Вой, кодї некор эз вöв» выявляется в рассмотрении данного произведения в контексте драматургии коми. В коми литературе сложилась определенная традиция в изображении сценического пространства: в драмах избирались топоры вполне устоявшиеся — обычно, традиционно ими выступали деревенская околица или сельская изба. Казалось бы, основная функция категории «художественное пространство» в пьесах коми драматургов — служить изображению фона событий, характеризовать место происше-

ствия, которым чаще всего выступал деревенский дом, т.к. в пьесах чаще всего решались производственные проблемы села. Однако эти пространственные ориентиры запечатлевают в себе глубокие экзистенциальные смыслы. Дом в культурологическом аспекте выступает в роли уменьшенной модели Вселенной, символизируя также освоенное, покоренное, одомашненное пространство, где человек находится в безопасности. В пьесах коми авторов образ дома, вбирая в себя перечисленные значения, становится также символом устоявшегося и крепкого уклада общественной жизни. Таким образом, дом как емкий образ цельного гармоничного миропорядка в пьесах коми соединяет в себе традиционные ценности патриархальной крестьянской жизни, служит защитой и оплотом крестьянского бытия. По сути своей, деревенская изба в драме коми, несмотря на свою невзрачность и неказистость, является обобщающей моделью Родины, России.

В первой пьесе А. Попова «Мыйла и волісны» (Зачем и приезжали) изображение такого дома еще соответствует традиции: несмотря на то, что действие пьесы происходит в городской квартире, наличие добротного деревенского дома все же предполагается — именно оттуда в гости к дочери приезжают деревенские родственники, главные герои. Конфликт в названной драме основан на оппозиции город-деревня, и предпочтения автора явно на стороне представителей деревни — в них он запечатлеват нравственную красоту, внутреннее достоинство, силу духа, желание и умение трудиться. Пьеса А. Попова «Мыйла и волісны», таким образом, в обрисовке характера коми крестьянина, чистоты его души, его умения трудиться, продолжает развивать традиции драматургии и литературы коми, заложенные еще в XIX в. И. Куратовым. Предполагаемый деревенский дом в пьесе становится метафорой крестьянского миропорядка того времени, нравственно здорового и нерушимого. Первая пьеса А. Попова проникнута пафосом сохранения этого крестьянского мира, его моральных и этических ценностей. Но уже во второй драме А. Попова — «Мыйсяма йӧз» (Что за люди) — деревенский мир становится средоточием порока: персонажи пьесы беспрестанно пьянствуют, сквернословят, не выполняют свои обязанности по работе, неуважительно относятся друг к другу. Драматург, отображая удручающие картины деревенской жизни, выявляет отрицательные последствия реформ времен перестройки, разрушения коллективных хозяйств, а также раскрывает необратимые изменения, произошедшие в самой крестьянской душе — крестьянин превратился в поденщика, пьяницу, труд ему опостылел, причины тому: в корне изменившаяся система труда, понижение ценности крестьянского труда, недостойная оплата труда.

Сценическое пространство названной драмы сконцентрировано вокруг постройки нового детского сада на месте старого разобранного дома. Выстроенное здание детского сада в конце пьесы отдают под административное учреждение. Как можем убедиться, дом в пьесе претерпевает трансформацию — на месте разрушенной избы должен быть построен детский сад, но в конце драмы он перевоплощается в контору. Разрушение старой крестьянской избы становится аллегорией разрушения прежнего традиционного крестьянского уклада, вековых устоев, идеальных прочных нравственных опор. Строительство нового детского сада на месте старой полуразрушенной избы вселяет надежду на возрождение деревни, духовного восстановления сельской общины, детский сад в силу своей «детскости» выступает как первоначальный этап, как новый еще неиспорченный лист биографии деревни. Однако эта надежда угасает с перепланировкой построенного здания. Жилой дом в пьесе заменяется конторой. По своему символическому наполнению контора противостоит жилому дому, как освоенному, покоренному, «одомашненному» пространству, где человек находится в безопасности. По пьесе А. Попова, контора становится знаком современной деревни, т.к. прежние живые семейные отношения, основанные на доверии, доброте, дружеской поддержке, соучастии, глубокой нравственности (включающимися в семантику жилого дома), заменяются деловыми и бездушными, современная деревня теряет свою «семейность», родственные связи разрываются, статус дома как сосредоточия Семьи, Рода, Деревни ослабевает. Поэтому образ избы уходит из пьесы коми. В драме «Мыйсяма йӧз», таким образом, художественно осмысливается глобальная по своему характеру проблема деревни, ее постепенного угасания, переосмысление ею духовных основ, нравственных связей с прошлым.

В трагикомедии «Вой, кодї некор эз вӧв» (Ночь, которой никогда не было) — место действия еще в большей степени подвержено трансформации. Автор пьесы, отображая современную социальную действительность, останавливает свой выбор на морге как месте действия, которое выступает емкой метафорой современного состояния мира. Морг, по терминологии Ю. Лотмана, — одна из разновидностей так называемых «лжедомов» или «антидомов». Морг в пьесе А. Попова представляет собой «чужое, дьявольское пространство, место временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [3, с. 313]. Возможно, отождествление современного морга с «загробным миром», например, Данте или Гомера, не лишено патетики, однако художественная концепция трагикомедии вполне оправдывает такие аналогии. Так, тема загробного мира получила широкое распространение в эпосе и волшебной сказке. Последняя генетически свя-

зана с обрядами инициации — ритуалами временного пребывания в ином мире, предшествующего повышению социального статуса и женитьбе героя. Очевидно, с той же символикой связаны и сюжеты эпопей — Одиссею необходимо посетить загробный мир, чтобы вернуться на родину, Энею — прежде чем обосноваться в Италии. Данте в аду и чистилище «Божественной комедии» испытывает ужас и сострадание, которые постепенно приводят его к очищению-катарсису. Персонажи А. Попова, помещенные в «мир мертвых», также проходят своеобразный обряд инициации. Подобно героям сказок и эпопей, герои трагикомедии в морге преисполнены страха, который должен привести их к «взрослению» (по сказке) или нравственному «очищению» (по эпосу). Еще одну аналогию можно провести между драматическим произведением А. Попова и романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Как известно, основу романа составляет евангельский сюжет о Лазаре, который после своей смерти три дня пребывал в гробу, и на четвертый день был воскрешен Христом. Проецируя метания Раскольникова на болезнь и временную смерть Лазаря, Ф. Достоевский дает новое прочтение Евангелия: Раскольников — «житель подполья, комнаты-гроба, которые сами по себе — пространства смерти, — должен, «смертию смерть поправ», пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться» [3, с. 314]. Персонажи трагикомедии А. Попова, подобно герою классика, побывав в мертвом доме, имели возможность нравственно воскреснуть, стать духовно богаче, пересмотреть свои жизненные позиции. Зритель видит некоторые изменения, произошедшие в сознании персонажей. Павел, узнав о том, что Валентина замужем и готова изменить мужу, выгоняет ее и Ольгу с вечеринки. Павел и Олег, сжалившись над Клавди пöч, чей внук умер и на данный момент находится в морге, обещают помочь в организации его похорон. Валентина, не любящая своего мужа и изменяющая ему, узнав, что и ее муж умер и в данный момент находится в морге, сразу возвращается туда. Смерть мужа отрезвила ее, дала возможность осознать происходящее. Проведя ночь в морге, каждый из персонажей, имеет шанс, столкнувшись со смертью, преобразиться, можно сказать, должен умереть и выйти из морга другим, духовно обновленным и понимающим чувства других людей. Морг, по замыслу автора, мог стать, но не стал своего рода «чистилищем», местом изменения персонажей драмы. Однако этого не происходит. Валентина в конце пьесы вновь забывает о своем муже, Олег и Павел отказывают в помощи Клавди пöч. Очевидно, они пережили временное просветление... Образ морга становится не только своеобразной моделью мира, но и границей, на которой герои, столкнувшись со смертью, должны были задуматься о правильности своих поступков, и на которой должны были сделать выбор.

Жанр трагикомедии пьесы «Вой, кодї некор эз вöв» (Ночь, которой никогда не было) определяет пассивность персонажей. Тема смерти и последующего воскресения изначально заложена в жанре трагедии: ее возникновение связано с древними ритуальными жертвоприношениями в честь Диониса, бога полей и виноградников, который в процессе кровавого обряда погибал и переживал благоговейное чудо второго рождения — воскрешал, что ассоциировалось у греков со смертью и воскрешением всего мира. Нарастающие общественные противоречия усложняли и социализировали природную основу этих ритуалов: сферой осмысления трагедии становятся «всемирно-исторические противоречия, фундаментальное несовершенство бытия, сказывающееся на судьбе личности» [4, с. 478]. Не случайно местом действия пьесы становится морг. А. Попов в своей пьесе, прибегая к обрисовке частного случая в морге, отражает духовную деградацию общества конца XX в., обесценивание социальных и нравственных понятий, разрушение вечных ценностей, словом, драматург предлагает читателям и зрителям свой взгляд на трагический излом эпохи. Восстановить «связь времен» или «вывих века» (слова Шекспира) способен лишь трагический герой, современный Гамлет, который обладает достаточной силой духа противостоят жизненным обстоятельствам, отстаивать свои принципы и идеалы, бороться, не страшась смерти. Как утверждает Т. Журчева, «Трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить. Он знает, что результатом станет его собственная гибель, но идет до конца. Благодаря этому и возникает великое потрясение, именуемое катарсисом, которое должно способствовать тому, чтобы мир стремился к идеалу, открытому для художника и для его героя, но еще не достигнутому остальными людьми...» [5, с. 79]. Персонажам трагикомедии А. Попова лишены перечисленных черт. Сталкиваясь с реальностью, они не желают бороться, не желают ничего менять ни в себе, ни в действительности, поэтому терпят поражение, тем самым разоблачают себя, свою никчемность и моральную пустоту. Они вполне соотносимы с героями трагикомедий, в которой «прямое воздействие человека с ситуацией нарушено, само наличие идеала... подвергается сомнению. Тем более, недостижимым представляется достижение идеала. Человек пассивен по отношению к ситуации, в которую он попадает...» [5, с. 79]. В этом угадывается вторая составляющая жанра трагикомедии в пьесе «Вой, кодї некор эз вöв» — комедии. Несостоятельность персонажей пьесы — суть комического в трагикомедии: через их характеры автор высмеивает и разоблачает деградирующее общество во имя утверждения идеалов прекрасного.

Комическое в пьесе А. Попова развивается в иных пространственных плоскостях. Если трагическое в произведении автора связано с символическим посещением персонажами «загробного мира», то возникновение комического в трагикомедии обусловлено созданием персонажами мира театрального. Персонажи пьесы «Вой, кодї некор эз вöв» довольно часто прибегают к разыгрыванию различных представлений. Так, наивный Гудырев оказывается в морге совершенно случайно: он приезжает в город из деревни по делам, но опаздывает на обратный автобус. Поэтому, нуждаясь в бесплатном ночлеге, Гудырев отправляется на поиски вытрезвителя (хотя является абсолютно трезвым) и встречает Павла, который решил посмеяться над ним и приводит незадачливого приезжего якобы в вытрезвитель, а на самом деле в морг. С приходом Гудырева в морг начинается театральная игра, участниками которой становятся не только подвыпившие студенты, которые отрекомендовались как представителями власти, но и окружающая обстановка. Часть морга, отведенная для сторожей, получает название «приемная вытрезвителя», другая комната морга — «место для выпивших». Лежащие на нарах трупы становятся живыми, но изрядно выпившими людьми. Гудырев начинает играть роль беспробудного пьяницы, когда мнимые милиционеры грозят ему побоями. Испугавшись наказания, Гудырев соглашается с ними — ведь он не сам пришел в вытрезвитель, а его привели, прежде вытащив из ямы, куда он, напившись, попал. Далее Павел и Олег разыгрывают спектакль перед Ольгой и Валентиной, будто бы их пригласили не в морг, а в снятую студентами квартиру. Затем Олег и Павел играют перед заведующим моргом роль трезвых людей. Театральная игра персонажей не лишена комического эффекта: сценические «перевоплощения» морга и его служащих, плохая игра персонажей рождают массу нелепых случайностей, вызывающих смех у зрителя... Разыгрываемые персонажами трагикомедии «представления» являются составной частью не только данной пьесы, они — суть жизни молодых людей современности. Как отмечает заведующий моргом, молодежь везде устраивает увеселительное мероприятие, стремление неперменного времяпровождения за выпивкой зачастую заставляет их импровизировать, лгать, надевать соответствующие для ситуации маски. Автор, развивая комические составляющие действия пьесы в «театральном пространстве», типизирует склонность персонажей к обману, к сценическим перевоплощениям, выявляя эти черты не только в раскрываемых им характерах, но и во всем современном обществе. Неискренность, фальшь, лицемерие, по мнению драматурга, пронизывают современную действительность, заставляя почти каждого носить маску порядочно благочестивого человека, скрывающую духовную пустоту своего «хозяй-

на». «Маскарадное действо», проистекающее в социальной реальности, по мысли А. Попова, чревато трагическими последствиями: человеку, который не желает быть таким, как все, отказывается от традиционных моральных ценностей, от порядочности, нет места в современном обществе, ложь, неискренность чувств становятся причиной гибели Николая, мужа Валентины — он не выдерживает постоянных измен жены и кончает жизнь самоубийством. Измены Валентины в пьесе «Вой, кодї некор эз вöв» — это больше чем банальная неверность супруги, для Николая они означали разрушение всего мира, крах веры в людей, в добро и любовь. Причина гибели Николая — его чуждость лживому обществу с его искусственными, условными, античеловеческими законами, обществу, в котором нет места цельным глубоким личностям. Отображая драму Николая, А. Попов выявляет трагическое состояние современного общества, отталкивающего духовно чистых людей, обрекающего их на одиночество, отчуждение и гибель.

Соединяя трагическое и комическое в пьесе «Вой, кодї некор эз вöв», драматург передает ощущение кризисного времени, периода оскудевания, истощения нравственного начала в обществе. Персонажи А. Попова — комедийные персонажи, становящиеся жертвами своих заблуждений. Они сделали сознательный выбор и избрали тот образ жизни и мыслей, который их устраивал, в конце концов, эти ошибки неумолимо ведут персонажей к не осознаваемой нравственной гибели и в итоге начинают восприниматься как трагическая ситуация. Автор, стремясь найти выход из сложившихся трагических обстоятельств, подвергает персонажей «смертельным» испытаниям, проведя их через испытания «моргом», желая тем самым «воскресить» их дух. Однако ожидаемые изменения не происходят, сюжет пьесы возвращается к своему началу. Драматург находится в поисках путей духовного обновления общественного сознания, но ему приходится констатировать лишь нежелание общества поворачиваться в сторону добра и трагическую неготовность общества к формированию новой системы ценностей или к возрождению традиционных норм морали. Пьеса А. Попова, таким образом, подтверждает свое жанровое своеобразие: комические герои попадают в трагическую ситуацию и не выдерживают ее.

Пространственные характеристики в пьесе «Вой, кодї некор эз вöв», таким образом, обусловлены жанровым своеобразием произведения А. Попова: соединяя в своем произведении трагическое и комическое, автор развивает действие в двух пространственных плоскостях — в морге / потустороннем мире и на импровизированной театральной сцене. Возникшее в пьесе двоемирие, а также скитания персонажей между двумя мирами, создает впечатление размытости границ между жизнью и смертью (живыми

людьми и покойниками), реальной жизнью и театральной игрой, истиной и ложью, здравомыслием и сумасшествием, комедией и трагедией... Двуплановость пьесы А. Попова усиливает идею омертвления душ, идею пограничного состояния современного общества, порождает ощущение зыбкости и относительности всех критериев жизни, еще больше подчеркивая «рубежность», «пороговость» состояния мира в конце XX в.

Еще больший интерес в исследовании сценического пространства вызывает следующая пьеса А. Попова «**Туналём ордым**» (Заколдованная тропа). Здесь наблюдается усложнение драматургического пространства, что обуславливает усложнение устройства сцены: по мере развития действия она должна вращаться: «Сценасё юкёма кык вылө жё. Воддза юкёнас Тималён керкаыс. Сцена бергөдчөм бөрүн мыччысьё Наде-Матилён оланіныс. Бергалан сценаыс бытгё миян муным, көні ставыс юксьёма кык пельё. Олөмын век ыджыдалөны сьод да еджыд вынъяс, кызди Тима да Наде-Мати» (Сцена также поделена на две части. В первой части дом Тимы. После того, как сцена поворачивается, появляется жилище Наде-Мати. Вращающаяся сцена как будто наша земля, где все поделено на две части. В жизни всегда властвуют темные и светлые силы, как Тима и Наде-Мати) [6, с. 39]. Как мы можем убедиться, в пьесе А. Попова нет привычной для драматургии коми крестьянской избы как средоточия всего крестьянского мира: представленные в драме дома являются жилищами колдунов, т.е. своеобразными сакральными центрами, излучающими либо положительную энергетику — дом Тимы (Тима — шурыд тун, досл. «добродушный», «добросердечный» колдун), либо отрицательную — дом Наде-Мати (Наде-Мати — «чорыд тун» «жесткий», «суровый», «черствый» колдун, в данном случае колдунья). Автор во вступительной ремарке к пьесе не столько описывает декорации сцены, сколько объясняет причину разделения сценического пространства: она predetermined стремлением драматурга художественно осмыслить извечное противоборство добра и зла, которые в пьесе персонифицируются в образах тунов-колдунов Тимы и Наде-Мати. Это не обычный конфликт, не противостояние мужского и женского начал, а именно противостояние света и тьмы. Усложнение устройства сцены в пьесе, таким образом, свидетельствует об усложнении характера изложения автором своего миропонимания, его переходе от предметно-аналитического метода изображения к условно-метафорическому, что, несомненно, выявляет стремление драматурга раскрыть иные темы и проблемы. Однако это не значит, что А. Попов отстраняется от темы народа коми, наоборот, автор пытается осмыслить ее с позиций вечного и бесконечного; он, применяя философско-этические категории и аллегории, художественно исследу-

ет характер коми человека, его историю, его настоящее сквозь призму прошлого.

Несмотря на то, что сцена в пьесе поделена на две части — по количеству представленных в драме домов, — пространство в драме можно также рассматривать как нечто цельное, неразделенное, т.к. указанные в ремарке дома колдунов находятся в одном локусе — в лесу. Издревле лес считается кормильцем народа коми — охота, рыболовство, собирательство — обеспечивали безбедное существование зырянина, однако в фольклорных произведениях коми, особенно в волшебных сказках, лес полон неведомых опасностей, а нахождение в лесу ассоциируется с прохождением испытаний, с инициацией. Последнее является существенным при исследовании драмы «Туналом ордым». Так, персонаж пьесы Пиля со своей женой Парась приходит в лес на охоту. Охота не удается, к вечеру персонажи чувствуют усталость и голод. Они находят силки с попавшими туда рябчиками, по законам коми охотников, Пиля и Парась не имеют права брать эту дичь. Персонажи стоят перед выбором: или лечь спать голодными, достойно выдержав испытания, или приготовить чужую дичь, не выдержав испытания. Напомним, испытания в сказках ведут к взрослению персонажа, приобретению им мудрости, опыта, к его переходу на следующий этап развития [7, с. 350]. Пиля и Парась в драме А. Попова должны совершить достойный сказочным персонажам поступок — не красть чужого. Однако появившаяся колдунья Наде-Мати убеждает их взять чужую добычу. Так, семейная пара совершает преступление. Как следствие, Пиля и Парась наказаны: тун Тима отправляет их двигаться за осиновою пулей, пущенной им в глубь леса, и персонажи послушно идут за пулей. В дальнейшем пуля не раз приводит непутевых охотников к дому шурыд туна, каждый раз они просят у него прощение за украденную дичь, но Тима остается глух к их мольбам. Поэтому движение за осиновою пулей продолжается, как и сами испытания. Примечательно, что в дальнейшем по этому же направлению будут двигаться потомки Пили и Парась, также прося прощение у Тимы, а затем его преемника Клегона, т.е. весь род Пили, который можно рассматривать как целый народ, продолжит двигаться вслед за осиновою пулей. А. Попов, отображая судьбу своих персонажей, а также их потомков, аллегорически воспроизводит свое понимание прошлого и настоящего народа коми: истоки проблем современных зырян происходят из их прошлого, сегодня они «двигаются за осиновою пулей», терпят трудности из-за непрощенного греха своих предков.

Осиновая пуля периодически приводит семейную пару то к дому Тимы, то к дому Наде-Мати, из чего следует, что Пиля и Парась двигаются по кругу. Так, художественное пространство в драме А. Попова уменьшается: лес

сужается до тропы, которая по сути своей является периметром круга. Символика круга чаще всего сконцентрирована на значениях вечности и бесконечности, т.к. линия круга — единственная линия, которая не имеет ни начала, ни конца. Таким образом, пространственные характеристики в пьесе начинают также отображать время: движение героев по кругу означает постоянство этого действия, неизменность существования Пили и Парась, а в дальнейшем и их потомков в общем потоке бытия.

Существенным является тот факт, что проанализированные топосы пьесы — лес, тропа, круг, — как и сам сюжет драмы, позаимствованы А. Поповым из коми народного предания о вишерском колдуне Тювö. Согласно преданию, Тювö умел «красть дорогу». Однажды по дороге на промысел артель Тювö обгоняет другая артель, что, по неписаному охотничьему закону, нельзя было делать. Тювö со своими артельщиками останавливается в ближайшей охотничьей избушке, и все время промысла они проводят, играя в шахматы. Вторая артель, возвращаясь домой с богатой добычей, ночует в избушке Тювö и дважды трогается в путь, но возвращается обратно. На третий раз вожак этой артели просит Тювö отпустить их. Тот отпускает артель, но без добычи и вожака. Затем он заряжает ружье осиновою пулей, стреляет в лес и приказывает провинившемуся артельщику найти ее. Тот уходит вслед за пулей и не возвращается [8, с. 365]. Сюжет драмы А. Попова не повторяет в точности все событийные перипетии предания. Для драматурга самым важным оказывается мотив наказания провинившихся перед колдуном людей, мотив движения провинившихся за осиновою пулей. Общим моментом для предания и драмы становится то, что Пили и Парась, как и артель охотников, несколько раз выходят к дому туна, просят у него прощения, но так же, как и предводитель артели из коми предания, не получают его.

В связи с Тювö необходимо вспомнить и его вражду с другим вишерским колдуном Наста Мати, по преданию, их вражда была неугасимой и продолжалась даже после их смерти [8, с. 365]. Драматурга привлекают сильные характеры героев предания, их нежелание сдаваться в борьбе друг с другом. Автор берет за основу сюжета пьесы вражду персонажей коми мифов, но наделяет их различными энергетическими потенциалами: Наста Мати получает как злая колдунья отрицательную энергию (в драме наводит на людей порчу), Тювö — положительную (очищает людей от порчи). Более того, А. Попов «изменяет» пол Мати, в предании Наста Мати — мужчина, то есть Матвей, сын Насты. В драме же противником Тимы является женщина Наде. Далее драматург видоизменяет имена колдунов коми преданий: Тювö на Тиму, Наста Мати на Наде-Мати. Привлекает внимание со-

звучность имен Тима и Мати, они состоят из одних и тех же слогов, но в разном порядке. Трансформируя персонажей коми предания, А. Попов подчеркивает полярность их колдовских качеств, вместе с тем усиливает конфликтность описываемой в драме ситуации.

Коми народное предание в пьесе тесно переплетается с библейским сюжетом, повествующем о грехопадении Адама и Евы, которым в драме уподоблены персонажи Пиля и Парась. На Пилю и Парась наложен запрет — не брать чужого, так же как на Адама и Еву — не есть плодов с дерева познания добра и зла. Для последних так устанавливает Бог, для Пили и Парась — Тима, который наделен чертами, свойственными Богу. Но появляется дьявол, только не в виде змея, а в образе Наде-Мати, который и «соблазняет» Парась взять рябчиков из чужих силков. Как и в Писании, «запретный плод» срывает женщина: Парась не желает ложиться спать голодной, поэтому поддается уговорам Наде-Мати и берет чужое. Грех влечет за собой наказание. Адама и Еву Бог изгоняет из рая, и они стали смертными. Тима приказал Парась и Пиле двигаться вслед за осиновою пулей до тех пор, пока грех не будет искуплен. Они также являются своего рода изгнанниками, потому что не могут вернуться к себе домой. Соединяя библейский сюжет с сюжетом коми предания, драматург создает «священную историю» своего народа, представляет момент грехопадения в истории зырян, иллюстрирует период изгнания коми людей из «рая».

Сплетение преданий коми мифологии и Священного Писания придает новые смысловые оттенки решению пространственного устройства пьесы «Туналõм ордым». Так, село, в котором ранее проживали Пиля и Парась, можно интерпретировать как рай, соответственно, оно начинает символизировать изначальное — совершенство и Золотой Век коми народа, космический центр, его исходную невинность, блаженство, его совершенную гармонию в отношениях с остальными живыми существами. Блуждание персонажей пьесы А. Попова в лесу становится следствием «утраты рая», которое символизирует удаление коми от совершенства, его падение и рассеяние в мире. Движение Пили и Парась в лесу по заколдованной тропе вслед за осиновою пулей обусловлено стремлением вернуться в родное село, т.е. в рай, что означает символическое возвращение зырян к духовному центру, восстановление изначальной невинности.

Вместе с тем, что сценическое пространство в драме А. Попова вполне соотносимо с библейскими пространствами, оно, по сути, должно отражать миропонимание коми человека. Примечательно, что для персонажей пьесы А. Попова местом изгнания служит лес, который в фольклоре никогда не был враждебным местом. По мнению исследователей, «у коми отно-

шение к лесу было скорее положительным, чем негативным. Считалось, что еще в мифологическое время Ен разделил богатства лесов между людьми и лесными животными. В коми поговорицах и поговорках подчеркивалось: «Вӧрыд миян — вердан-вердысьыс» (Лес — наш кормилец), «Вӧр-ваад быд бурыс эм» (В лесу, в воде всякого богатства много). Если у славян лес, безусловно, противопоставлен и антагонистичен пространству живому и хозяйственно освоенному (луга, пашни, подсеки и т.д.), то у коми он как бы находится вне данной оппозиции или же занимает промежуточное, рубежное положение» [9, с. 117]. Щедрость леса воспринималась зырянским народом как некое проявление божественного начала, поэтому он стремился к гармоничным отношениям с природным миром, что выражалось в особом его почитании и преклонении перед ним, в соблюдении особых правил и традиционных обрядов в лесу. Эти отношения повлияли на миропонимание коми человека, на его культурный мир, национальные традиции, уклад жизни, религиозные воззрения. Возвращаясь к драме «Туналӧм ордым», необходимо отметить, что автор, изображая различные сюжетные ситуации, происходящие в пространстве леса, стремится раскрыть, какое место в жизни коми человека в прошлом занимал лес. Драматургом показаны обряд поклонения туна Тимы перед природой, принесение им жертв природе, процесс охоты Пили и Парась... Почему же в пьесе А. Попова лес становится местом наказания коми народа? Сомнение в драме вызывает и символика круга, тропы, по которой движутся персонажи пьесы в наказание за украденную дичь. Круг, как было уже сказано выше, связан с категорией времени и имеет значение вечности, т.е. неизменности «непрощенного» существования Пили и Парась, народа коми. Однако следует учитывать, что отсчет зырянами времени был подчинен природному времени: повседневная жизнь народа коми, его сельскохозяйственная деятельность, промысловая охота зависели от циклов природы. Ритм природы же характеризуется повторяемостью, чередованием одних и тех же событий — прилет птиц из жарких стран весной, увядание листвы осенью, созревание плодов летом... Повторяемость сменяющих друг друга явлений в развитии природы позволяет говорить о цикличности переживаемого ею времени, о совершаемых ею маленьких (суточных) и больших (годовых) кругах времени. Жизнедеятельность коми народа, подчиненная ритму природы (например, посевы, содержание скота, ловля рыбы, постройка жилищ, охота и т.д.), также развивалась по циклическому времени. Найденный археологами древний промысловый календарь коми, имеющий форму круга («бронзовое плоское кольцо с девятью фигурками различных животных, расположенных по кругу» [10, с. 97]), также может послужить доказательством понимания древними

коми кругового вращения времени. Почему же в драме А. Попова нахождение в лесу и подчинение природному ритму стало наказанием для народа коми? Почему то, что издревле для него было вполне приемлемым и закономерным, стало враждебным и подавляющим?

Ответы на эти вопросы сосредоточены уже во вступительной ремарке к пьесе А. Попова: «Петкӧдчӧмыс вӧчсьӧ кольӧм нэм заводитчигӧн кымын, кор Коми муӧ паськыдакодъ нин вӧлі пырӧма Крѣстос вера...» (Действие разворачивается где-то в начале прошлого века, когда по всему Коми краю уже широко была распространена христианская вера) [6, с. 39]. Постепенный переход народа коми от язычества к христианству обуславливает изменения миропонимания зырянина, также касающиеся отношения коми человека к природе и осознания им времени. Так, иудейская традиция, во многом послужившая основой христианской религии, предполагает временное отстранение верующего человека от общества. В Израиле в силу географических особенностей страны местом отстранения чаще всего служила пустыня, где библейские герои, например Моисей, Иоанн-креститель, Иисус, апостол Павел, проводили время в посте и молитве в целях духовного самосовершенствования и утверждения в истине. В России, не располагающей пространствами пустыни, местом уединения для аскетического сосредоточения, своеобразной «пустыней» для верующих людей становится лес. Именно лес является благодатной средой для процесса самосовершенствования. Для персонажей драмы А. Попова «Туналӧм ордым» лес перестает быть просто местом обитания или поклонения языческим божествам, но приобретает значение места духовного очищения: предполагается, что прохождение определенного пути в тайге, своеобразная аскеза, воздержание от нормального образа жизни, сделают Пилю, Парась и их потомков духовно богаче, тем самым приблизит их к Господу. В связи с этим иное символическое наполнение приобретает и мотив движения по кругу, по которому движутся персонажи драмы; круг становится не столько знаком времени, вечности, сколько пространством очищения, освобождения от грехов.

Библия также содержит сюжет, повествующий о многолетнем хождении иудейского племени по пустыне: после выхода из Египта израильский народ во главе с Моисеем был вынужден ходить по пустыне сорок лет. По истечении этого времени погибло целое поколение евреев, причиной тому стало неверие освободившихся от египетского рабства евреев, их недоверие Богу, в силу Его Слова. Родившиеся в пустыне за этот период потомки бывших египетских рабов отличались от своих отцов не только стойкостью духа, но и своим глубоким упованием на Господа, что и помогло им в войне за землю Ханаан. Движение персонажей А. Попова по кругу, таким обра-

зом, становится тождественным раскаянию, очищению от греха, освобождению от неверия Богу христиан.

Усиление звучания библейских мотивов в драме «Туналём ордым», однако, не становится свидетельством полного отказа Пили и Парась от их языческого прошлого. Вера в Христа в сознании персонажей драмы также имеет неоднозначный характер: они используют имя Христа как магическую формулу, как заклинание против нечистой силы (в этом даже отличился тун Тима). Как справедливо утверждает Р. Куклина, в пьесе «Туналём ордым» Христос для коми — тот же языческий бог: «Язычество и христианство живут своеобразной жизнью в мирах героев А. Попова. Тима в языческих обрядах использует нательный крест. Он осеняет себя крестным знаменем и обращается к Христу, призывая его в помощники, тем самым низводя его до уровня языческих богов» [11, с. 399]. Существенным становится тот факт, что Пилиа и Парсь, а также их потомки, проникнуты ожиданием того, кто бы мог простить их грех, что остановило бы их движение по заколдованному кругу: «Прөститны эськө колө йөзсө кодлыкө тайө грексьыс да...» (Простить бы надо людей кому-то за этот грех...) [6, с. 63]. Но согласно Священному Писанию, прощение грехов уже произошло: для этого Бог послал на землю Сына Своего, Который страданиями и смертью на кресте искупил грехи всего человечества. Однако, персонажи А. Попова, вроде бы ставшие христианами, просят прощения за свой грех не у Него, а у колдуна Тима, уличившего их в краже. Персонажи А. Попова занимают пограничное положение между двумя верованиями: они еще не оставили языческих богов, но и в Христа полностью не уверовали. Причастность языческим верованиям вернула бы персонажам восприятие леса, природы как родной стихии, родного дома. Настоящая вера в Христа позволила бы им ощутить прощение и выйти из заколдованного круга и вернуться в свой родной дом. Но «околоприверженность» двум религиям делает персонажей драмы, отождествляемых автором с коми народом, бездомными, обездоленными скитальцами в этом мире.

Соединение в пьесе «Туналём ордым» сюжета коми предания с сюжетом Священного Писания придает сценическому пространству драмы различные смысловые коннотации. Такой способ организации места действия позволяет автору передать противоречивость, двойственность характера коми человека, который находится в пограничном состоянии не только между добром и злом («блуждает» между домами тунов Тимы и Наде-Мати), но и между язычеством и христианством, между прошлым и настоящим, между менталитетами русского народа и коми народа. Противоречивость, свойственная характеру коми человека, по пьесе А. Попова, становится причи-

ной нравственного оскудевания зырян. Так, прежний миропорядок коми человека, система ценностей его предков, их уклад жизни, традиции, идущие из глубины времен, народом коми под влиянием соседствующего народа постепенно забываются, а освоение новой культуры, новых духовных ценностей идет крайне медленными темпами. Поэтому основные ориентиры коми человека, художественно показанные автором в виде осиновой пули, имеют неоднозначный характер: зыряне вынуждены следовать им в силу своих опрометчивых поступков, в наказание за сделанное ими преступление, за то, что они забыли наставления предков.

Исследование сценического пространства в драме «Туналём ордым» выявляет осмысление автором места и роли художника в жизни своего народа. Творческими способностями в пьесе А. Попова наделены тун Тима и его преемник Клегон — в отличие от колдуньи Наде-Мати и ее преемницы Кионь эти герои ощущают потребность в пении. Пространство Тимы и Клегона — лес, что символически отображает отдаленность творческой личности от мирской суеты, а также от «обычных людей», их забот, трудностей. Автор приходит к мысли, что одаренные люди все же не в силах изменить судьбу всего своего народа, оставаясь лишь сторонними наблюдателями и певцами, рассказывающими о своих печальных наблюдениях.

Анализ пространственных характеристик в пьесе «Туналём ордым» выявляет возрастание роли художественной условности в драматургии А. Попова, что свидетельствует о творческом сдвиге, произошедшем в сознании автора в конце XX в. Возрастание художественной роли условного плана в пьесе определено стремлением драматурга к историческому и философскому охвату действительности, к метафорическому объяснению судьбы народа коми. Место действия в драме «Туналём ордым», концентрируя в себе различные символические значения, раскрывает современное духовное состояние зырян: «бездомность» персонажей А. Попова становится выражением современного состояния коми народа, его трагической оторванности от корней и «блуждания» в дисгармоничном и противоречивом мире.

Пьесы А. Попова тяготеют к эпичности: конфликт его пьес недостаточно напряжен, речи характеров героев не индивидуализированы, сюжет чаще всего разветвлен. Идею произведений автора помогают раскрыть не столько классические законы драматургии, сколько условный, ассоциативный план пьес. Каждый образ, мотив, сюжетный ход, особенно в более поздних произведениях А. Попова, приобретают определенную долю условности, благодаря условным компонентам пьес, символике художественных образов автор может дать более полную характеристику происходящим в современном мире явлениям.

1. Кузнецова Т. Л. Мбвпалё, уджалё, гижё... (А. Поповлён гижёдъяс йылысь) // Кузнецова Т. Л. Литература сөвман туйяс: гижысь да кад. Сыктывкар: Эскөм, 2003. 33–54 л.б.
2. Лисовская Г. К. Коми рассказ 90-х гг. XX века // Современная коми литература: проблематика, герой, стиль. Сыктывкар, 2004. С. 21–32 (Тр. Ин-та языка, литературы и истории КНЦ УрО РАН; вып. 64).
3. Лотман Ю. М. Символические пространства // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. С. 297–335.
4. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов. М.: ООО «Издательство «Астрель»», ООО «Издательство «Аст»», 2003. 575 с.
5. Журчева Т. В. Трагикомическое мироощущение как отражение маргинального сознания XX в. (к постановке проблемы) // Культура и текст. 1997. № 1. С. 79–83.
6. Попов А. Туналём ордым // Войвыв кодзув. 1997. № 8. 39–63 л.б.
7. Уляшев О. И. Человек в хроматизме фольклорного бытия // Уляшев О. И. Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обско-угорских народов. Екатеринбург: УрО РАН, 2011. С. 336–352.
8. Конаков Н. Тювö // Мифология Коми / науч. ред. В. В. Напольских. М.: ДИК, 1999. С. 364–365.
9. Конаков Н. Вөр // Мифология Коми / науч. ред. В. В. Напольских. М.: ДИК, 1999. С. 117.
10. Конаков Н. Важ календар // Мифология Коми / науч. ред. В. В. Напольских. М.: ДИК, 1999. С. 97.
11. Куклина Р. И. Языческая стихия в драматургии Алексея Попова // Коренные этносы Севера европейской части России на пороге нового тысячелетия: история, современность, перспективы : сборник статей. Сыктывкар, 2000. С. 398–400 (КНЦ УрО РАН).

Г. Ф. Доброноженко
G. F. Dobronozhenko

**ДИСКУССИИ В ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
1920-Х ГОДОВ: О ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ КРЕСТЬЯНСТВА
В НЭПОВСКИЙ ПЕРИОД**

**DISCUSSIONS IN 1920S ECONOMIC LITERATURE REGARDING
THE NATURE OF THE SOCIAL INEQUALITY
IN THE POST-REVOLUTION VILLAGE**

Исследуется научный дискурс 1920-х годов, когда экономическая наука еще не стала идеологической отраслью, обслуживающей мифотворчество власти. Показано, что экономистов либерального направления объединяла убежденность в некапиталистическом характере крестьянского хозяйства и исключение из анализа дифференциации классовых параметров. Рассмотрены представления экономистов организационно-производственной школы, выдвигавших многофакторную схему дифференциации крестьянства по производственно-демографическим и классовым признакам. Раскрыты три позиции в оценке расслоения учеными-марксистами: отрицание классового расслоения и условий для развития «кулацко-капиталистических» хозяйств, концепция «чистого товарно-капиталистического развития деревни», мнение о противоречивости природы крестьянского хозяйства и недопустимости преувеличения капиталистических тенденций.

Ключевые слова: имущественное неравенство, классовые отношения, капиталистические тенденции в деревне, кулацкие хозяйства.

The scientific discourse of 1920s is studied, when economics had not yet morphed into an ideological department at the regime's myth-making service. It is shown, that liberal economists were united in commitment to peasant farming operations as non-capitalistic in nature and the exclusion of class differentiation parameters from their analysis. Ideas of economists from the organizing and manufacturing school of thought are examined, who proposed a multifactorial scheme for peasantry differentiation by manufacturing/demographic and class properties. Three positions are revealed by Marxian scientists pertaining to stratification assessment: the denial of class stratification and "capitalist and kulak type"-operations development conditions, the construct of "pure capitalistic commodity-driven village development" and high level of class stratification, and the image of a peasant farming operation as complex and controversial in nature and of capitalist trends spread as unfeasible.

Keywords: material inequality, class relations, capitalist trends in the village, kulak farmsteads.

В ходе дискуссий о дифференциации крестьянства в постреволюционной деревне на вопрос «Существует ли у нас процесс дифференциации как факт?» представители всех научных направлений давали однозначный ответ: «Да, существует». По справедливому утверждению марксиста А. И. Гайстера, с «очевидной истиной о неизбежности расслоения крестьянства в условиях товарно-денежных отношений соглашались ученые-экономисты всех направлений», другой вопрос, «который придает этому остроту — это вопрос о темпе расслоения, о формах расслоения и о степени расслоения» [1, с. 124].

Ученых либерального (немарксистского) направления (Б. Бруцкус, А. Н. Литошенко, С. Н. Прокопович и др.), объединившихся в 1921 — первой полов. 1922 г. вокруг журнала «Экономист», а после высылки из России — «Русском экономическом сборнике» (издавался в Праге), объединяла убежденность в некапиталистическом характере крестьянского хозяйства и исключение из анализа дифференциации классовых параметров.

По мнению Б. Д. Бруцкуса, в постреволюционной деревне никакой капиталистической дифференциации нет, «о превращении трудовых хозяйств в капиталистические не может быть и речи». И далее он уточняет: «если под капиталистическим понимать хозяйством, «которое основывается на батрацком труде, а не всякое нормальное хозяйство, в котором труд семьи достаточно используется и в котором он достаточно оборудован капиталом». В деревне идет процесс «профессиональной дифференциации, который имеет мало общего с капиталистическим процессом концентрации». Социальное неравенство определялось тем, что каждое селение имеет свою историю, традиции, а крестьянские хозяйства — разный семейный состав. В отличие от капиталистического производства, где все работы выполняются с привлечением наемного труда, «в разных по экономической мощи хозяйствах» работы выполняются «исключительно или в значительной мере трудом хозяина и его семьи» [2, с. 36; 3, с. 134–135; 4, с. 100; 5, с. 26].

Спор экономистов о «степени» дифференциации, по мнению Б. Д. Бруцкуса, «представляет большой интерес для выяснения вопроса о том, имеет ли социалистическая революция почву в деревне». Активная роль крестьянства в революции «это не результат его социальной дифференциации, а общинного уклада его жизни»; «в деревне собственников идея социалистической революции будет иметь под собой гораздо менее благоприятную почву». «Обаяние собственного хозяйства», в том числе и у беднейшего крестьянства, «настолько велико», что целью крестьянства «может быть только расширение своего хозяйства». Стремление социалистического государства «эту мелкобуржуазную стихию уложить в рамки планового хозяйства», «подтолкнуть» миллионы мельчайших хозяйств

«скорее влиться в крупные коллективные хозяйства» имеет «мало шансов на успех». Доказательством этого, по мнению Б. Д. Бруцкуса, является провал попыток «искусственного создания колхозов» в годы военного коммунизма. Вовлечение крестьян в плановое хозяйство, возложение на них обязанности «вести хозяйство под диктовку власти» и сдавать весь продукт государству, значит «лишить его единственного преимущества — личной заинтересованности трудящихся в результатах своего труда». Б. Д. Бруцкус приходит к заключению: если примириться с этой мелкобуржуазной стихией, если «удовлетворить ее органическому требованию свободного обмена», то «этим вся система социалистического хозяйства, система планового распределения хозяйственных благ в государственном масштабе взрывается» [6, с. 46–51].

Аграрная революция и уравнильные переделы земли, деятельность комитетов бедноты и «преследование хозяйственных крестьян» привели, по мнению С. Н. Прокоповича, к «подвижке вниз всех крестьянских хозяйств и их нивелировке». В уничтожении крупных хозяйств, которые «содействуют экономическому и культурному прогрессу» он видел большую угрозу будущему экономическому развитию России. Отрицая классовый характер дифференциации крестьянства, он полагал, что для выделения различных «классов» необходимо, чтобы доходы этих классов проистекали из разных источников и, что не менее важно, «принадлежность к этим классам имела бы устойчивый характер». Доход от капитала в хозяйстве крестьянина был незначительным в сравнении с доходом от труда, размеры хозяйства были неустойчивы и менялись не только от поколения к поколению, но и в руках одного хозяина. Все это, по утверждению С. Н. Прокоповича, мешало переходу имущественного неравенства в классовые отношения [7, с. 66–78].

Своеобразная оценка характера крестьянских хозяйств была высказана Л. Н. Литошенко. Он признавал наличие хозяйств капиталистического типа, отличительную черту которых следует искать не в «формальном признаке» (применение наемного труда), а и в его «внутреннем смысле и общей цели, в его хозяйственной психологии». «Основная грань между капиталистическим предприятием и некапиталистическим», по его утверждению, «проходила по линии приобретательского и потребительского хозяйства». Не всякое хозяйство первого типа является капиталистическим «в тесном смысле слова», но «всякое предприятие приобретательского типа» он называл «капиталистическим по духу», считая его характерным признаком «стремление к безграничному увеличению дохода». Интерес собственника «гонит хозяйство вверх», но «действует стихийная сила размножения, давящая хозяйство к низу, понижающая его благосостояние и влекущая к разделу». Основной задачей политики, рассчитанной на

увеличение производительности сельского труда, должна стать «ставка на сильное хозяйство», развитие потребностей крестьянских хозяйств, превращение их в хозяйства приобретательского типа [8, с. 193; 9, с. 35–36].

Ученые либерального направления последовательно защищали идею, что «единственное спасение России в “мужике” и в поднятии крестьянского хозяйства». Государство должно прекратить над крестьянином всякие социальные опыты, какими бы мотивами они не вызывались и сделать ставку «не на убогого, а на крепкого и сильного», поставить интересы крестьянина, его потребности, его производство и его хозяйство в центр «всех общественно-государственных забот» [10, с. 46–51].

Экономисты организационно-производственной школы (А. В. Чаянов, Н. П. Макаров, Н. Д. Кондратьев, А. Н. Челинцев), придерживавшиеся концепции потребительски-трудоу природы крестьянского хозяйства, выдвигали многофакторную схему дифференциации крестьянства по производственно-демографическим и социально-классовым признакам.

Анализ крестьянских хозяйств по демографическим характеристикам (число душ и работников в семье) и экономическим показателям (стоимость основного капитала, площадь посевов, поголовье скота), показывает, по мнению А. В. Чаянова, что «явление неоднородности их не в полной степени может объясняться процессом социальной дифференциации», а зависит в значительной степени от влияния демографических факторов. Однако из сказанного не следует делать вывод, что в деревне нет «доподлинной социальной дифференциации, отличающей хозяйства друг от друга не по количеству, а по качеству». «Простое обывательское наблюдение жизни деревни, — пишет А. В. Чаянов, — устанавливает нам наличность в ней “капиталистической эксплуатации” и мы полагаем, что процесс пролетаризации деревни, с одной стороны, и некоторое развитие элементов капиталистической формы крестьянства — с другой, несомненно, имеет место». Основным признаком эксплуататорского хозяйства, отличающим его от полутрудового зажиточного, является, по утверждению А. В. Чаянова, «наличность в хозяйстве наемного труда, привлекаемого не в помощь своему, а как база для получения нетрудовых доходов, а также наличие кабальных аренд и ростовщического кредита» [11, с. 417, 426].

Во второй полов. 1920-х гг. сторонники потребительски-трудоу теории стали рассматривать демографические процессы как фон социально-экономической дифференциации, что нашло отражение в их выступлениях в ходе дискуссии, развернувшейся в НИИ СХЭ в 1927 г. [12, с. 113–115].

А. Н. Челинцев признает, что различия экономической мощности неизбежно приводят «к различию в социальных отношениях», и называет признаки хозяйств разных социальных типов («теоретически

устанавливаемое сочетание признаков пролетаризированного хозяйства и хозяйства с выраженными элементами предпринимательства полукапиталистического типа)» [13, с. 114–115].

Дифференциация в современной деревне, по мнению Н. П. Макарова, идет «в основных чертах в том же направлении, в каком он совершался в довоенное время», однако «его абсолютные величины намного меньше», «его социальное и экономическое значение теперь иное, чем было раньше». Он признает необходимость изучать процесс дифференциации как по экономическим, так и по «социально-классовым» признакам (отношения найма и отдачи рабочей силы, аренда или сдача земли и пр.) [14, с. 103–111].

Н. Д. Кондратьев, анализируя «методы исследования дифференциации» «под дифференциацией крестьянских хозяйств», понимал «расслоение их по экономической мощности», которое «при достаточном своем углублении ведет к образованию классовых групп в деревне». При изучении дифференциации необходимо интересоваться «не только сравнительной мощностью хозяйства, но и тенденцией к кристаллизации (на почве различий в мощи хозяйств) социально-классовых групп». Причины дифференциации, по его мнению, те же, что и до революции: «Как только после введения нэпа появился рынок, как только была создана обстановка для борьбы отдельных хозяйств за успех на рынке, были созданы и предпосылки для процесса дифференциации». В деревне происходит «некоторое усиление процесса дифференциации», однако «переоценка значения кулацких слоев деревни» является «чрезвычайно опасной». «Наше сельское хозяйство, — пишет он, — в общем и целом еще настолько примитивно и бедно, настолько исчерпывается однородной необъятной массой распыленных и слабосильных хозяйств, что на основе этой ошибки легко находить кулаков там, где имеет место здоровый, энергичный слой крестьянских хозяйств с наиболее высокой производительностью труда и наиболее быстрым накоплением». В советском законодательстве, по его словам, «есть страх перед существующим и несуществующим кулачеством» и это мешает решению главной задачи государственной политики — «повышение товарности сельского хозяйства, его производительности». А между тем, «государство имеет возможность держать процесс дифференциации в определенных рамках», и поэтому «процесс дифференциации не таит в себе никаких социально-экономических неожиданностей» [15, с. 123–125, 16, с. 243–247].

В марксистской аграрной литературе существовали три основные позиции в характеристике дифференциации крестьянства и отношений эксплуатации-зависимости. В первой полов. 1920-х гг. аграрники-марксисты утверждали, что уравнение землепользования «положило предел развитию

крепкого крестьянского хозяйства кулацко-капиталистического типа» и условий для их развития нет, «в деревне развиваются мелкобуржуазные отношения». «Разговоры о концентрации сельскохозяйственного производства буржуазного типа» они называли «ничем не обоснованной утопией», а развитие деревни характеризует в основе пока не классовое расслоение, «кулацкий слой мы имеем пока в микроскопических дозах» [17, с. 93–95; 18, с. 22–23]. Наиболее видным представителем этого направления был Нарком земледелия РСФСР А. П. Смирнов.

Во второй полов. 1920-х гг. в марксистской литературе формулируется концепция «чистого товарно-капиталистического развития деревни» и связанное с ней мнение о высокой степени классового расслоения крестьянства. Автором этой концепции был директор Аграрного института Комкадемии Л. Крицман, возглавивший направление в марксистской аграрной науке, получившее название «школа Крицмана» (наиболее видными представителями были И. Верменичев, А. Гайстер, М. Сулковский и М. Кубанин). «Школа Крицмана» автоматически переносила ленинский анализ классовой дифференциации при капитализме на характеристику нэповской деревни («крестьянство перестает существовать, превращаясь, с одной стороны, в пролетариат, а с другой стороны, в буржуазию») и утверждала, что крестьянство расслаивается на группы и классы, свойственные капиталистическому обществу [19, с. 69].

Л. Крицман механически отождествлял мелкобуржуазные и капиталистические отношения, простое товарное и капиталистическое производство и считал, что процесс социального развития крестьянских хозяйств идентичен развитию исключительно капиталистических тенденций в деревне. Следствием этого теоретического положения было стирание качественной разницы между кулаком (деревенским капиталистом) и середняком. Анализируя процесс расслоения «с точки зрения динамики», он употреблял в отношении зажиточных середняков термины «скрытый капиталист», «становящийся кулак», «кандидат в крестьянские капиталисты» [20, с. 27, 31, 120, 265, 288, 336–342]. Очень близка концепции Л. Крицмана была точка зрения Ю. Ларина: «Зажиточный не кулак в статике (в состоянии его в то время, когда мы его наблюдаем), но кулак в динамике (т.е. в развитии, в каком находится его хозяйство)» [21, с. 59–60].

Концепция «чистого товарно-капиталистического развития» подвергалась критике со стороны аграрников-марксистов, признающих «сложность, противоречивость природы крестьянского хозяйства», «многообразие сочетания различных социальных отношений и связей в системе динамичного хозяйства» (С. Дубровский, А. Яковлев, С. Ужанский

и др.). С. Дубровский критиковал Л. Крицмана за «неправильное понимание капиталистических отношений в деревне» и «забвение особенностей расслоения деревни в условиях диктатуры пролетариата». Неправильное понимание капитализма приводит, по мнению С. Дубровского, к выводу, что в «наших условиях диктатуры пролетариата каждое взаимодействие между некапиталистическими хозяйствами обязательно разбивается на “признаки капитала” и “признаки пролетариата”» [22, № 5, с. 126–127].

«Из теоретической выкладки» Л. Крицмана следует, считает Н. Суханов, что «теперь, после пролетарской революции, мы имеем углубляющееся и прогрессирующее классовое расслоение и перспективы капиталистического развития в деревне». Стремление Л. Крицмана «найти капитализм там, где он есть, и там, где его нет», приводят к переоценке роли кулака. Главная теоретическая ошибка Крицмана заключается в том, что «понятие классового расслоения, понятие капитализации» он «подменил понятием антагонизма в деревне». «Антагонистические отношения», — утверждал Н. Суханов, — это не классовые отношения или не обязательно классовые отношения», они существуют и между покупателем и продавцом, многие формы внутрикрестьянских отношений, «будучи всегда антагонистическими, не являются классовыми» [22, № 6-7, с. 181–182].

Резкая критика теоретических положений «школы Крицмана» заставила ее представителей смягчить некоторые формулировки и признать необходимость «учитывать при построении классовых группировок весьма сложный переплет социальных отношений» [22, № 5, с. 135–137].

С начала 1930-х гг. концепция «чистого товарно-капиталистического развития деревни» становится в советской науке единственной.

1. Дискуссия о дифференциации крестьянских хозяйств в НИИ СХЭ. Выступление А. Гайстер // Пути сельского хозяйства. 1927. № 9. С. 122–125.

2. Бруцкус Б. Д. Аграрное перенаселение и аграрный строй // Сельское и лесное хозяйство. 1922. № 7–8. С. 22–40

3. Бруцкус Б. Д. Народное хозяйство Советской России, его природа и его судьба // Вопросы экономики. 1991. № 9. С. 126–141.

4. Бруцкус Б. Д. Социалистическое хозяйство. Теоретические мысли по поводу русского опыта // Вопросы экономики. 1990. № 10. С. 90–103.

5. Бруцкус Б. Д. Экономические предпосылки возрождения сельского хозяйства // Вестник сельского хозяйства. 1922. № 6–7. С. 22–26.

6. Бруцкус Б. Д. Проблемы народного хозяйства при социалистическом строе // Экономист. Вестник XI Отдела Русского технического общества. 1922. Вып. 3. С. 54–72.

7. Прокопович С. Н. Типы крестьянского хозяйства и их народно-хозяйственное значение // Русский экономический сборник. Прага. 1925. Вып. II. С. 66–79.
8. Литошенко Л. Н. Кооперация, социализм и капитализм // Экономист. Вестник XI отдела Русского технического общества. 1922. № 2. С. 184–198.
9. Литошенко Л. Н. Эволюция и прогресс крестьянского хозяйства. М.: Русский книжник, 1923. 46 с.
10. Чубутский П. П. Предпосылки реальной экономической политики // Экономист. Вестник XI отдела Русского технического общества. 1922. № 3. С. 45–53.
11. Чаянов А. В. Крестьянское хозяйство. М.: Экономика. 1989. 482 с.
12. Чаянов А. В. О дифференциации крестьянских хозяйств // Пути сельского хозяйства. 1927. № 5. С. 109–122.
13. Челинцев А. Н. К вопросу о дифференциации крестьянства // Пути сельского хозяйства. 1927. № 4 (22). С. 114–135.
14. Макаров Н. П. Дифференциация крестьянского хозяйства // Пути сельского хозяйства. 1927. № 4 (22). С. 103–113.
15. Кондратьев Н. Д. К вопросу о дифференциации деревни // Пути сельского хозяйства. 1927. № 4 (22). С. 123–139.
16. Кондратьев Н. Д. К вопросу о проекте «Общих начал землепользования и землеустройства» // Основные начала землепользования и землеустройства : сб. статей, докл. и матер. М.: Изд-во Ком. акад., 1927. С. 243–247.
17. Всероссийская конференция ВКП(б). 19–22 декабря 1921 : стенографический отчет. Ростов/д. 1922. 211 с.
18. Смирнов А. П. Наши основные задачи по поднятию и организации крестьянского хозяйства. М.: Новая деревня, 1925. 72 с.
19. Анисимов А., Верменичев И., Наумов К. К вопросу о социальном составе московской деревни // На аграрном фронте. 1925. № 5–6. С. 56–74.
20. Крицман Л. Н. Пролетарская революция и деревня. М.: Госиздат, 1929. 576 с.
21. Ларин Ю. Советская деревня. М.: Экономическая жизнь, 1925. 384 с.
22. Дискуссия о классовых группировках крестьянских хозяйств в Комакадемии // На аграрном фронте. 1928. № 2, 5; 6–7, 9.

Е. В. Ельцова
E. V. Eltsova

К 130-летию В. Т. Чисталева

В. Т. ЧИСТАЛЕВ О ЖАНРОВЫХ ФОРМАХ КОМИ ПОЭЗИИ 1920–30-Х ГГ.

V. T. CHISTALEV ABOUT GENRE FORMS OF KOMI POETRY IN THE 1920S AND 1930S.

В статье рассматриваются литературоведческие взгляды коми писателя В. Т. Чисталева (Тима Вень) (1890-1939), его мнение по вопросам создания национальных литературных форм и поиска путей развития коми литературы, высказанных писателем в письмах, в статье «Коми поэзия формаяс йылысь» (О формах коми поэзии, 1929). Анализируются результаты его поисков и экспериментов в области художественной формы: белый (нерифмованный) стих и ритмизованная проза.

Ключевые слова: *литературная форма; содержание; коми поэзия; ритм; белый (нерифмованный) стих; рифма; устное народное творчество; образ; прозаическое стихотворение; стихосложение.*

The article examines the literary views by the Komi writer V. T. Chistalev (Tima Ven) (1890–1939), his opinion on the creation of national literary forms and the search for ways to develop of Komi literature, expressed by the writer in his letters, in the article “About the forms of Komi poetry” (1929). The results of his searchers and experiments in the field of artistic form are analysed: white (non-rhymed) verse and rhythmic prose.

Keywords: *literary form, content, komi poetry, rhythm, white (non-rhymed) verse, rhyme, folklore, artistic image, prosaic poem, versification.*

Период после октябрьской революции 1917 г. в Коми крае отличался подъемом и развитием культуры; сама революция воспринималась как начало новой жизни, в которой всем народам открыты пути для культурного и духовного роста: «Октябрьская революция открыла дорогу всем народам для строительства новой жизни, для их развития с помощью широкого применения родного языка. Начала тогда развиваться и коми культура — коми письменность, коми литература — совершенно по-новому, небывалыми

темпами¹ [1, с. 35]. Созданию и развитию национальной литературы коми в те годы придавалось особое значение. Первые шаги в ее создании были трудны и во многом неведомы: литературных традиций, на которые могли бы опираться в этом деле первые писатели, практически не было, как не было и выработанного литературного языка и его норм. Создание коми литературы, а вместе с ней и нормированного коми литературного языка, были одними из важнейших задач, стоявших на первых порах перед коми писателями.

К середине 1920-х гг. перед литераторами коми встал вопрос и о национальных формах вновь создаваемой литературы. Определяющую роль в нем сыграло постановление Политбюро ЦК РКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». И, хотя данное постановление стало еще одним шагом на пути введения партийного управления в искусстве, свидетельствующим о расширении в нем государственного влияния, оно все же сохраняло относительную независимость литературы и свободу выбора: «партия <...> не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан...» [2, с. 154]. Это, безусловно, сыграло положительную роль в развитии национальных литератур, в том числе и в развитии коми литературы этого периода.

Во второй половине 1920-х гг. коми писатели активно занялись поисками национальных художественных форм: вопросы, касающиеся этой проблемы, обсуждались на страницах периодической печати — в журналах «Ордым» (Тропа), «Ударник». Свои мысли по этому поводу высказали ведущие писатели, поэты и критики того времени: В. Савин, М. Лебедев, А. Грен, Б. Ярасов, В. Чисталев. Относительно форм развивающейся поэзии все они придерживались схожего мнения: необходимо найти абсолютно новые или обновить привычные литературные формы, не только органически свойственные коми языку, но и способные выразить новое содержание жизни. При этом каждым из них предлагались различные пути и область поиска новых литературных форм. М. Лебедев придерживался мнения, что вновь создаваемая литература должна опираться на опыт развитых литератур — русской или мировой классики. Сторонники другой, во многом противоположной, точки зрения (В. Савин, Б. Ярасов) предлагали искать национальные истоки происхождения различных явлений стихотворной формы. Так, критик Б. Ярасов в статье «Колё коми гижод бурмодны» (Надо улучшать коми произведения) в 1928 г. отмечал: «Коми литература еще не

¹ Здесь и далее перевод подстрочный мой — Е. Е.

выработала своих форм <...> Использование русских литературных форм не делает коми произведения лучше <...> Откуда коми писателям можно заимствовать коми формы? Из старинных народных песен, сказок, загадок <...> Их создал сам народ. Они понятны и красивы. Их форма и содержание взяты из нашей жизни» [3, с. 61, 63].

Наиболее четкую позицию по вопросу о формах коми поэзии высказали М. Лебедев, В. Савин и В. Чисталев, а ее самые значимые моменты отражены в статьях В. Чисталева «Коми поэзия формаяс йылысь» (О формах коми поэзии, 1929) и В. Савина «Коми кывбур формаяс йылысь» (О формах коми стихотворений, 1930).

В №11–12 журнала «Ордым» за 1928 г. М. Лебедевым было опубликовано сатирическое стихотворение, в котором автором осуждалось применение В. Чисталевым для создания коми стихов формы, техники и ритмики В. Маяковского. А в 1929 г. В. Чисталев на страницах этого же журнала выступил с ответной статьей-письмом (изначально личное письмо было адресовано писателю Н. П. Попову (Жугыль)), в котором высказал мысль о том, что подражание образцам классической русской поэзии не приведет молодую поэзию коми ни к каким ощутимым результатам. Он писал: «Нам нужно идти вперед — как в содержании, так и в форме. Кого в наше время «удовлетворяет» карамзинско-державинская форма стиха!! Как возможно сегодняшнюю, бьющую ключом жизнь, загнать в форму 150-летней давности?!» [4, с. 55, 54]. Эту же точку зрения В. Чисталев взволнованно высказал и в письме критику А. С. Забоеву (Сан Антус), выразив недовольство существующими на тот момент формами стиха, не соответствующими, по его мнению, новому содержанию жизни. Написал он также и о свободе и больших возможностях нерифмованного «белого» стиха [5, с. 13], в отношении которого он употреблял определения «упрощенный» и «веськыд» (прямой).

Свои теоретические размышления В. Чисталев применял и на практике. Его литературное творчество отличается стремлением к творческому поиску, к новаторству, к эксперименту. Литературовед А. Е. Ванеев справедливо писал, что «он хотел найти совершенно новую форму стиха» [6, с. 85]. Придавая большое значение «новым формам», он мечтал о новом языке, об оригинальной форме выражения. Важно отметить, что и современниками-писателями творчество В. Чисталева воспринималось как новаторское, необычное даже и в условиях создания новой советской литературы, когда каждым из писателей велись поиски новых форм литературы, создавалась новая образность, применялись новые средства выражения художественного содержания. Так, М. Лебедев в своем ответе на письмо В. Чисталева на

страницах журнала «Ордым» характеризует его как «поэта-новатора», активно занимающегося поисками новых путей развития коми поэзии [7, с. 43–45]. А В. Савин в статье «Поэзияос — социализм стрöитöмлы отсасьöм вылö» (Поэзию – в помощь строительству социализма) упоминает о В. Чисталеве как о поэте, в чьем творчестве присутствует поиск новых, наиболее органичных и подходящих для коми литературы художественных форм — «коми форма видлögгяс» (примеры коми форм) [1, с. 35]. Сам же В. Савин в ответ на статью В. Чисталева и в последующих своих литературоведческих работах также утверждал, что создаваемая советская литература должна обязательно приступить к поиску новых литературных форм, которые были бы близки и понятны, прежде всего, коми читателю. Но, по его мнению, эти темы, сюжеты, образы, художественные формы нужно искать, прежде всего, в устном народном творчестве самого коми народа: «Поэтам нужно больше работать над поиском новых национальных форм и конструкций; в своем индивидуальном творчестве надо больше пользоваться творчеством народа — фольклором» [8, с. 29].

В статье «Коми кывбур формаяс йылысь» В. Чисталев предлагал своеобразный путь развития коми поэзии. Он призывал начинающих поэтов к отказу от обязательной в классическом стихосложении рифмы, а при создании новой поэзии, по его мнению, сама форма стиха молодых советских поэтов (В. Маяковского, А. Безыменского, Н. Асеева) может послужить хорошим плодотворным примером. О ней В. Чисталев писал как о новой возможности для развития коми поэзии. Форму стиха В. Маяковского коми поэт называл «упрощенной», ассоциируя ее с белым нерифмованным стихом. Исследователи называют его попытку ввести в коми литературу тоническую систему стихосложения В. Маяковского неудачной и, действительно, тоника в коми поэзии не прижилась. Однако В. Маяковский не отказывался от рифмы так решительно, как это сделал сам В. Чисталев. Можно предположить, что в стихах русского автора В. Чисталева привлекли, прежде всего, их внешний вид, оформление и необычная ритмика. И коми литература благодаря поискам и экспериментам В. Чисталева обогатилась новыми необычными формами.

Статья «Коми кывбур формаяс йылысь» стала творческой программой для самого писателя. Он был экспериментатором в поэзии и в прозе: обратившись к форме стиха новых советских поэтов, он перевел на коми язык белым стихом произведение А. Гастева «Башня», написанное ритмизованной прозой. А свои оригинальные поэтические произведения создавал по принципу строения белого стиха. Творчество писателя отмечено постоянным поиском новаторских форм «на стыке» стиха и прозы, он не

прекращал исследования свойств силлабо-тонического стихосложения и в то же время разрабатывал самые разнообразные стихотворные и прозаические формы. Его поэтические произведения во многом испытали влияние прозы, а прозаическая структура произведений, постоянно испытывая на себе влияние лирического пафоса, наоборот, оказалась проницаемой для различных стиховых элементов и разных типов экспансии лирического и стихового начала. Обращение коми писателя к новым, часто экспериментальным, формам при создании художественных произведений вызвано не только всеобщими тенденциями в послереволюционном литературном процессе, но и его личными творческими особенностями: желанием найти средства для выражения внутреннего, душевного состояния человека, способ для отображения его чувств, переживаний и переменчивых настроений. Своим призванием в поэзии В. Чисталев считал выражение и раскрытие чувствований человеческого сердца, движений его души. Не напрасно своим первым литературным псевдонимом писатель выбрал «Сьёлём» (Сердце), а его первые рукописные сборники носят названия «Сьёлём» (Сердце, 1921) и «Сьёлём дойяс» (Боли сердца, 1923). Определенная же свобода формы в стихе требовалась для полноценного, глубинного отражения им подвижности душевного строя человека, для выражения богатства его внутреннего мира, разнообразия эмоций, а лиризация и проникновение стиховых элементов в прозаические произведения — для обогащения возможностей прозы, принимающей и соединяющей в себе свойства и особенности лирики.

Кроме новейшей советской поэзии с большим уважением В. Чисталев относился к устному народному творчеству коми, считая его одним из источников создания коми поэзии, а родной народ — своим учителем и предшественником в создании литературы. Так, в очерке «Шог поэтыяс» (Печальные поэты) цикла «Войвыв вёр-ваёд» (По северным местам, 1934) он называл плакальщиц коми народными поэтами, не умеющими писать, но обладающими талантом выражать пережитое ими горе своими образами и глубоко поэтичными словами [9, с. 198–199].

При создании своих художественных произведений В. Чисталев обращался также к ритмике, формам и образам литератур родственных финно-угорских народов, в частности к финской поэзии и фольклору. Так, по мотивам и на основе ритма карело-финского эпоса «Калевала» им были написаны стихотворения «Поэзия артмём», в сборнике 1928 года опубликованные под названием «Руна (мойд) лоём йылысь» (О сотворении руны (сказки, 1923) и «Кантеле лоём йылысь» (О сотворении кантеле, 1923).

В связи с вопросом о формах поэзии коми высказывался В. Чисталев на страницах печати и о современном литературном процессе: в статье «Коми поэзия формаяс йылысь» он критиковал М. Лебедева за многословие, а молодых начинающих поэтов призывал освободиться от чрезмерного влияния строгих классических форм литературы.

Большое значение в создании новых литературных форм В. Чисталев придавал ритму. Именно ритмика произведения имела в виду, когда он писал о стихе, положенном на ноты, о звучности, тоне, музыкальности, которые должны лежать в основе каждого произведения и определять всю его сущность, дыхание, сердцебиение, движение. Это то же самое, что имел в виду П. Верлен, когда писал в стихотворении «Поэтическое искусство» — «музыка прежде всего» [10, р. 56], то, что К. Чуковский называл «внутренней музыкой» произведения [11, с. 144], а А. Белый — его мелодией [12, с. 453]. Еще Аристотелем была замечена эта органическая глубинная связь между ритмом и мелодией. Они одинаково способны отображать гнев и кротость, мужество и сдержанность [13, с. 729]. Подобное понимание сущности ритма в художественном, в том числе и прозаическом, произведении свойственно и многим современным писателям. В. Т. Чисталев во всех своих произведениях — в стихах и в прозе — стремился найти свою мелодию, свое личное звучание для каждого из них — «каждому содержанию нужно свое собственное построение, кому какое подходит, каким тоном его вести: гневно ли, нежно ли, весело ли, грустно ли, перцем ли горчить, маслом ли мазать. Каждому свой тон, свое звучание...» [4, с. 56].

Скорее всего, поэтому «упрощенная» (за счет отказа от рифмы) форма стиха привлекала В. Чисталева и казалась ему именно той формой, которая отвечает и новому содержанию, и имеет массу возможностей для различных ритмико-мелодических вариаций. Тогда, благодаря элементу упрощенности, можно делать акцент на таких видах ритмической организации, как разнообразные метрические повторы, наиболее близкие мелодике стиха. По его мнению, «упрощенный (белый) стих — это — стих, наполовину положенный на ноты, только ноты эти нужно уметь прочесть, нужно уметь их проговаривать» [4, с. 55]. Форма «упрощенного» стиха означала для него и большую ритмическую свободу по сравнению с классическим стихом, а значит, имела и больше возможностей для творческого самовыражения. По его мнению, ритмика такого стиха дает возможность поэту взметнуться вверх и окунуться в глубины; разбежаться и внезапно утихнуть; кричать — и шептать... [5, с. 13].

Но не только стиху, но и прозе своей В. Чисталев придавал особую мелодику, музыкальность, гармонию. «Прозаическое стихотворение»

он считал одной из своих любимых литературных форм, обладающей своеобразным прозаическим ритмом. Он писал: «... вся проза моя написана ритмом, только читать, как следует, ее еще не умеют...» [5, с. 13].

Вопросы о формах и содержательной стороне художественной литературы, о ее языке — важнейшие в период ее становления. Для коми литературы таким периодом стали послереволюционные и 1920-е годы. Именно в это время, как никогда больше, коми писатели задумывались о поисках и создании новых, современных, актуальных и, главное, подходящих для фонетики, ритмики, синтаксиса коми языка национальных художественных форм. Они горячо обсуждали эти проблемы в беседах, в письмах друг другу и в журнальных статьях, предлагая все новые источники коми литературных форм, экспериментируя с ними в собственном творчестве. По сути, 1920-е гг. стали временем активного поиска новых путей развития поэзии и всей коми литературы. А Тима Вень — один из самых активных и талантливых авторов этого времени — был и одним из впереди идущих, смелых, творчески свободных писателей, способных повести за собой и других. Его новаторство в вопросах формы художественных произведений заключается в том, что в результате своих поисков, размышлений, экспериментов писателю действительно удалось выработать не только свой индивидуальный авторский стиль, но и создать в коми поэзии новые национальные художественные формы, близкие народному стиху и способные выразить реалии новой жизни. Он разработал свободный и белый стих, стал первым в коми литературе автором ритмизованной прозы — формы, раскрывшей возможности для развития зарождающейся коми прозы. Его эксперименты с формой и ритмом не остались незамеченными ни для современников писателя, ни для его последователей. Многие современные авторы, среди которых Г. Бутырева, О. Уляшев, Е. Козлов, А. Лужиков, Н. Обрезкова, продолжают в своем творчестве ориентироваться на принципы творчества В. Чисталева, осваивая его технику письма, особенности стихосложения, организации прозаического текста.

1. Нёбдіна Виттор. Поэзияёс — социализм стрöйтöмлы отсасьöм вылö // Ударник. 1934. №3–4. С. 32–43.
2. КПСС о культуре, просвещении и науке : сборник документов. М.: Политиздат, 1963. 552 с.
3. Ярасов Б. С. Колö коми гижöд бурмöдны // Ордым. 1928. № 8. С. 61–64.
4. Тима Вень. Коми поэзия формаяс йылысь // Ордым. 1929. № 12. С. 54–57.

5. Торлопов Г. Письмӧасьӧны гижысьяс // Войвыв кодзув. 1994. № 6. С. 8–25.
6. Ванеев А. Е. Особенности комистихосложения // Историко-филологический сборник / Академия наук СССР, Коми филиал. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1962. Вып. 7. С. 72–104.
7. Лебедев М. Вочакыв Тима Веньлы, либӧ Кыдзи оз ков критикуйтны // Ордым. 1930. № 3–4. С. 43–45.
8. Нёбдінса Виттор. Коми кывбур формаяс йылысь // Ордым. 1930. № 1. С. 27–28.
9. Чисталев В. Т. Менам гора тулыс. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1980. 256 с.
10. Verlaine, P. La Bonne Chanson. Jadis et naguère. Parallèlement / Paul Verlaine. Paris: Gallimard, 2007. 241 с.
11. Чуковский К. И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1988. 352 с.
12. Белый А. Проблемы творчества : статьи, воспоминания, публикации : сборник. М.: Советский писатель, 1988. 831 с.
13. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1392 с.

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ
ТЕМЫ ПРИРОДЫ В ПОЭЗИИ А. Е. ВАНЕЕВА
И В. М. ВАНЮШЕВА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР**

**FEATURES OF THE ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE THEME
OF NATURE IN THE POETRY OF A.E. VANEYEV
AND V. M. VANYUSHEV: A DIALOGUE OF CULTURES**

Рассмотрены основные мировоззренческие аспекты воплощения темы взаимоотношений природы и человека в поэзии А. Е. Ванеева и В. М. Ванюшева: комплекс философских, социальных, экологических, эстетических идей, исследована специфика образного мышления, отраженная в поэтике природоописаний.

Ключевые слова: коми пейзажная лирика, А. Е. Ванеев, В. М. Ванюшев, поэтика природоописаний, диалог культур.

The main worldview aspects of the embodiment of the theme of the relationship between nature and man in the poetry of A. E. Vaneev and V. M. Vanyusheva: a complex of philosophical, social, ecological, aesthetic ideas, the specificity of figurative thinking, reflected in the poetics of nature descriptions, is investigated.

Keywords: Komi landscape lyrics, A. E. Vaneev, V. M. Vanyushev, poetics of nature descriptions, dialogue of cultures.

Существуют писатели, значение творчества которых со временем только возрастает: каждое поколение читателей находит в их произведениях нечто новое, созвучное эпохе, в которой они живут, одновременно актуальное и вечное; именно к числу таких творцов относятся А. Е. Ванеев (1933–2001) и В. М. Ванюшев (1936). Все ведущие идеи, тенденции, направления в художественном искусстве XX века нашли в их произведениях свое яркое воплощение, а сами они являются ключевыми фигурами литературно-художественной жизни целой эпохи.

Поэзия А. Е. Ванеева — прежде всего поэзия духовного опыта и в качестве таковой обладает силой воздействия не только на литературу и эстетику, но и духовную жизнь в целом. Культурологические, мифопоэтические факторы, определившие своеобразие поэзии А. Ванеева, внесли ощутимый вклад в развитие коми словесности XX века.

Проблема взаимоотношений человека и природы как целостности занимает поэта на протяжении всего его творческого пути, без понимания натурфилософских ее истоков и своеобразия созданный им художественный мир окажется закрытым для читателя, она способствует раскрытию мировоззрения поэта, определяя систему изобразительно-выразительных средств.

В стихотворениях «Гулыд яг» (Светлый бор), «Чужан сиктын» (В родном селе), «Талун асылыс сӧдз» (Сегодня утро ясное), «Войвывса гождӧм» (Северное лето), «Тӧвса кыдзьяс» (Зимние березы), «Еджыд эрдьяс» (Земля белоснежная) описания природы, функционально связанные с социальной проблематикой, формируют соответствующий эмоциональный фон повествования. Картина природы здесь традиционна: непосредственные пейзажные описания, символично-рефлексивные, развернутые в образы, природные мотивы и их вариации.

Коми край в представлении поэта неповторим, отличается особой сказочной красотой:

Торъя муса овлӧ чужанӧныд,	Мне мила земля моя родная:
Ставыс сӧни югыд, сӧстӧм, бур:	Кажется мне — вся она светла.
Сӧмын мича рӧмьяс аддзӧ синмыд,	Не дорога — радуга цветная
Ньӧти тепкан кок улад оз сюр.	Предо мной ровнешенько легла.
Югыджыкӧсь сӧни тувсов войяс,	Даже ночи вешние светлее,
Шемӧсмӧдӧ вӧр-ваислӧн мич:	Даже лес там выше и стройней,
Торъя югӧр шондыс сӧн койӧ,	Даже солнце ласковой под нею,
Торъя шӧвкӧн лӧставлывлӧ видз.	Даже травы шелка зеленей.
Шаньӧсьджык сӧн весиг арся зӧрьяс -	Я и в дождь осенний грешным словом
На вылӧ и элясьны оз позь.	В горький час в сердцах не оболгу.
Мӧд ног гортӧс казтьывны ог вермы,	Не скажу о родине плохого.
Мед кӧть сӧсся эскасны кӧть оз.	Верьте иль не верьте — не могу
	Перевод А. Смольникова

А. Ванеев посвятил родной земле цикл сонетов «Чужан сикт йылысь сонетьяс» (Сонеты о родном селе). Для описаний природы автора присуще последовательное, неспешное повествование с психологизмом и любовью к живописной детали. Как правило, это пейзаж с «местным колоритом», вызывающий ассоциации с землей-кормилицей. Чувственно зримая и слышимая красота мира, мотивы родины, перерастающие в символику

счастья. Впечатляет живописность многих пейзажных стихотворений о деревне, природе, в которых ностальгия по отчужденному дому переходит в идиллию, возникает лирический портрет деревни как живого существа: «Эм чужан сикт» (Есть родное село), «Товся асыв» (Зимнее утро), «Кутшом состома дзирдало лым» (Как девственно сверкает снег), «Ме локта горто» (Я возвращаюсь домой), «Состом пожомьяс» (Чистые сосны):

Кымын ола, пыді гөгөрвоа	Чем дальше живу, тем все глубже понимаю
Вөрлысь мывкыд, сылысь этш да сям.	Разум леса, его силу и нрав.
Сійо меным кыв-вора и ловья,	Он для меня красноречивый и живой,
Мөвпалысь, и вильшасьысь, и рам.	Думающий, озорной и скромный.
Кымын ола, ясыдыка аддза,	Чем дальше живу, тем яснее вижу,
Кутшом дона вөр и ва, и му.	Как мне дороги лес, и вода, и земля.
Корсюрө нин чайтсьө, мый ме ачым	Иногда мне кажется, что я и сам —
Парма чуркыйын быдмысь ловья пу	Дерево, растущее в родной парме
Перевод В. Демина	

Для лирического героя, стремящегося удержать в памяти очертания деревьев, земли, облаков, идущего проселочными дорогами, и «по деревням», это означает вернуться к истокам культуры, к природе, осознанию своего долга перед родной землей. Поэзии А. Ванеева характерно определение собственной идентичности:

Эм коми му.	Земля есть коми,
Эм чужан сикт,	Есть село родное
И керка,	И старый дом в таежном том краю
Кöні потан менам вöвлі,	Где бабушка,
Кöн мукöд пöрысь пöчьяс моз жö дзик	Склонившись надо мною,
Се мусса пöчöй сывліс меным: «Öввö!»	У люльки пела: «Баюшки-баю!»
Перевод И. Лашкова	

В 1988 г. А. Е. Ванеев издал сборник «Войвывса сонетъяс» (Северные сонеты), в который вошли стихотворения, посвященные природе коми края, родителям. Основное пространство произведений занято природой, в них преобладает предметная насыщенность, очерченная ярко и определенно.

Автор запечатлевает на бумаге мгновенную мысль, которая пришла на ум в данный момент от созерцания каких-либо природных образов, явлений в окружающем мире, только что увиденных. Сиюминутная мысль обычно не длинна и природный образ изображается краткими штрихами, деталями, чтобы сохранить свою «свежесть», «моментальность».

Поэт чувствует поэзию пролетающих мгновений из жизни природы и схватывает их, в каждой из них — свой мир красочных, зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний. Это мимолетные зарисовки полей, лугов, деревьев, которые могли бы послужить началом или концом какого-то большого произведения, но они хороши именно в своей мимолетности, неуловимости, оставляют в сознании читателя ощущение прикосновения к чему-то неосязаемому, непередаваемому в обычных словах и конкретных проявлениях.

Многообразие тем цикла, в котором поэт сформировал свою картину мира, представлен как единый орнамент жизни, где каждый элемент, причудливо переплетаясь с другим, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом. В изящной художественной огранке сонетов, в богатстве их метрических рисунков, в завораживающей легкости и музыкальности их звучания ощущается увлеченность автора эстетической стороной поэтического ремесла.

Центральным объектом осмысления в произведениях коми лирика выступает природа в ключевых моментах многоуровневости и многоипостастности. Сонеты А. Ванеева наполнены одним дыханием: земное и осязаемое здесь перенесено в более широкий круг бытия, в некий цельный мир, в единое целое. Панорамные картины мироздания сочетаются с крупноплановым изображением «частностей» земной жизни. Главной движущей силой оказывается энергия преображения, связующая все во всем. Человек благодаря природе в художественном мире А. Ванеева постигает целостность мира.

Художник находит отзвук своих мыслей и чувств в дуновении летнего северного ветерка, в журчании лесного ручья, в дивных запахах летнего утра. Главным, объединяющим звеном стихотворений о коми крае, ее жителях, является чувство природы, родство с землей предков, любовь и уважение к сельскому труду, любованию красотой родных мест, которыми пронизаны пейзажные зарисовки. Для А. Ванеева философия человека, его ценность, нравственная стойкость, истинный характер проявляется в непосредственном контакте с природой и сельским трудом на земле.

Приверженность В. М. Ванюшева к теме природы была замечена после публикации его первой книги — сборника очерков о родном крае «Нити времен» (1972) на русском языке, сборников стихотворений «Вы-

жыюсы» («Родные корни», 1975), «Шунды но гудыри» («Солнце и гроза», 1980) [1, 75].

Тема родной Удмуртии, взаимоотношений человека и природы, города и деревни, связи времен и поколений для В. М. Ванюшева определяющая, главная: «Я–Удмурт», «Друзья, и хлеб, и чистая вода», «Я шел, собираясь прочистить родник...», «Лето», «Ласточки», «Ростки», «Из лесу», «Приезжаю зимою я к маме...», «Снег», «Смородиновый куст», «Цветы».

Вековой, исконный уклад жизни лежит в его поэзии, это стержень, цементирующая идея мира, который создает в своих стихотворениях поэт. Природа в творчестве автора — это целая философия, воссоздающая авторскую концепцию бытия, она прекрасна, глубоко поэтична, жизнеутверждающая:

Буду хоть где я — никогда не одинок.
Над моею головой простерлось небо.
Синева сочится между строк,
Падая на землю белым снегом.
С неба миллиарды близких звезд
Мне мигают, где бы я там ни был...

(Перевод А. Канева)

В данном стихотворении вырисовывается целостный, всеобъемлющий образ мироздания. Последовательно возникают реалии, представляющие мировые стихии: воздух (небо, облака), огонь (звезды), земля (снег, березы), включенные в вечный круговорот жизни, в утверждение единства мира. Стихотворение в своем ритмическом настрое представляет собой замкнутый космос. Поэт любит природу и восхищается ее величавой красотой и мудрым равновесием.

В лирике автора слышится журчанье весенних ручейков, шум тополей, раскаты грома, чувствуется аромат луговых цветов:

Как же лето не любить,
Если все зазеленело,
Птичьей песней зазвенело...
«Лето»

(Перевод А. Кондратьева)

И синел василек,
И гвоздика горела
В доспевающей солнечной ржи...

(перевод Б. Романова)

Бросается в глаза высокая степень живописности картин природы, поэт стремится показать богатое разнообразие природных форм, изображает природу чаще в момент ее пробуждения, расцвета и зрелости. Богатые, насыщенные цветом краски, передающие роскошь природы, импрессионистическая установка на фиксацию прекрасного мгновения и общая настроенность лирического героя на созерцание пейзажей способствуют задаче утверждения самоценной красоты окружающего мира.

Образ родника из стихотворения «Я шел, собираясь прочистить родник...», — обозримая упорядоченная гладь. Стихия воды задает тон поведению, создает атмосферу движения, динамики, перемещения. Вместе с тем, это исследование движения человеческой души в самых ее, казалось бы, незаметных проявлениях, создающее тонкие зарисовки различных мгновений в жизни природы:

Я шел, собираясь прочистить родник,
Чтоб всякий к нему благодарно приник.
Был путь к роднику через речку непрост —
Там хлюпал подгнившими досками мост.
И я подновил его дряхлый настил,
Чтоб всякий без страха мостом проходил.
Родник все зовет, все торопит — беги!...
Да кто-то калину сломал у реки,
И цвет белоснежный привядший опал...
Но я ее ствол по пути подвязал.
Спешу к роднику...
Только вижу вокруг
Дела, что моих дожидаются рук.
Когда я пришел к роднику, то вдали
Уж солнце скрывалось за краем земли
— Родник, не гневись, припозднился чуть-чуть,
Недальний, но хлопотный выдался путь.

(Перевод Б. Романова)

В лирике удмуртского поэта чувствуется уважение к мощи плодородия земли и природы в целом; его убежденность в естественной красоте и гармонии жизни. Прекрасное в природе — ключевая категория в эстетике автора; в ее понимании он полагается на народное традиционное сознание, естественнонаучные знания и свой собственный опыт. В результате во всем наследии В. М. Ванюшева утверждается объективность красоты натуральной основы существования, при этом красота не ограничивается внешними, портретными чертами, вся жизнь в природе прекрасна. В лирике авто-

ра чувствуется неподдельное родство с окружающим миром, восхищением, детским удивлением. Детскость — это свежесть восприятия, эмоциональность, радостная открытость миру и доброта.

Явления природы, как правило, изображаются В. М. Ванюшевым динамично. Удмуртский поэт разрабатывает один из основных принципов существования материи (в художественном образе) — движение, процессы, перемещения, взаимопереходы и взаимодействия, которые отражают изменчивость жизни природы. Динамичность пейзажа создается подбором глагольных форм: «солнце садилось», «спешили из чащи грибной», «все зазеленело», «густеет ночь», «тропинка петляла несмело», «плясали колосья»...

Мотивом движения пронизана также жизнь человеческого общества и личности, причем формы эти в значительной мере повторяют то, что характерно для природного мира (циклы трудовой, общественной жизни, ступени жизни отдельного человека).

Мотив возвращения к истокам (возвращение в деревню, погружение в древнюю историю удмуртов) является одной из основных в произведениях В. М. Ванюшева. Возвращение в отчий дом, в лоно природы дарует лирическому герою утраченную гармонию:

Снова снится деревня родная,
И гляжу я с холма на поля,
Сверху мельничный пруд узнавая,
Нашу кузницу и тополя...
Это кровь моих прадедов властно
Призывает в родные места...
Как давно я уехал!
Но всюду
Образ отчего дома берег!...
И деревня, как детство, мне снится,
И зовут дорогие поля;
И вздыхает, склоняясь, пшеница,
И, желтея, шумят тополя...

(Перевод Б. Романова)

Образ отчего дома в данном контексте обретает дополнительный метафорический смысл: дом как гарантия защищенности, как центр мира с внутренним единством и упорядоченностью, объединяющий все поколения, основа стабильности и надежности, нравственного отношения между поколениями, олицетворение родной природы и космического устройства, стержень национального мира. Родная деревня, родной край, отчий дом — ось жизни, в широком смысле являются энергетическим центром, идеальным

миром, куда лирический герой, уставший от цивилизации, отсутствия в ней природного начала, возвращается, чтобы обрести новые силы. Дом символизирует в данном случае освоенное пространство, где человек рождается и туда возвращается из любых странствий, где находится в безопасности, в гармонии с Божьим мироустройством. Ассоциативно в читательском сознании возникает образ евангельского блудного сына, странствующего и возвращающегося.

Особенностью поэзии В. М. Ванюшева является то, что тема природы тесно связана с темой творчества, последнее осмыслено в сопоставлении бытия природы и жизни человека. Природа и человек, по мнению лирика, – два активных начала, в общении с естественной средой человек познает самого себя. Лирический герой автора чувствует себя частью природы, он обязан ей своим поэтическим талантом. Окружающий человека мир рассматривается им как источник вдохновения:

Когда солнце садилось над нами
На зазубренный гребень лесной,
Как всегда, не с пустыми руками
Мы спешили из чащи грибной.

У девчонки цветы пламенели,
Шла старуха с охупкою хмеля,
Дед с корзинкой грибов,
И гляди-ка —
В туске у мальчишки брусника!

Пусть сума у меня на боку
Нынче дичью опять не набита,
Но несу я из леса строку,
Что, быть может, не будет забыта...
(Перевод Б. Романова.)

Основная идея, определяющая художественный мир удмуртского поэта, – мысль о том, что смысл жизни человека заключается в его гармоничном слиянии с природой. Рисуя материальное единство мира, воспевая соразмерность и порядок бытия, автор напомнил о колоссальной силе природы, укрепляющей человека физически и духовно, насыщающей личным знанием неизменных законов бытия. Природный мир в поэзии автора цикличен и гармоничен, постоянный круговорот обеспечивает ему неизменность, вечность.

Большинство стихотворений В. М. Ванюшева приходится на весну и осень; эти два времени года примыкают, с одной стороны, к зиме, — полюс мрака, неподвижности и забвения, с другой — граничат с летом, на которое выпадает безудержная стихия расцвета окружающего мира, захлестывающая энергия, скрепляющая вселенную воедино.

Разработка лирико-философских тем осуществляется автором в рамках условно автономной художественной картины, придающей запечатленному в ней фрагменту бытия самодостаточный характер.

В произведениях поэт ярко и глубоко выражает понимание главных основополагающих законов природы: это величественное, вечное начало, нечто чудное, сокровенное, чарующее. В лирике можно встретить элементы сказочного пейзажа: сплошной дремучий лес, глушь дубрав, россыпь звезд, лесная чащоба, придающие определенную таинственность изображаемому. Плавное повествование, богатое перечисление природных образов и их описания, последовательное развитие темы движения как основы существования земного мира — основные черты поэтики природоописаний автора.

В эволюции творчества В. М. Ванюшева и А. Е. Ванеева в художественном изображении природы параллельно развиваются две тенденции: одна, тесно связанная с культурной парадигмой рубежа веков, обусловленная преимущественно эстетическими приоритетами, а вторая — надэпохальная, определяющаяся, главным образом, потребностью выражения духовного опыта.

1. Писатели Удмуртии : биобиблиографический справочник / сост. А. Н. Уваров. Ижевск: Удмуртия, 1989. 464 с.

2. Ванеев А. Е. Бара кылалö йи... : поэма, кывбуръяс / ред. В. А. Попов; серпасалис С. Добряков. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1964. 70 л.б.

3. Ванеев А. Ме чужи войвылын. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1960. 48 л. б.

4. Ванеев А. Е. Талун асылыс сөдз... : кывбуръяс, поэма, сонетьяс гөрöд. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1979. 160 л.б.

5. Ванеев А. Е. Наша ягода — брусника : стихи : пер. с коми. М.: Современник, 1983. 159 с

6. Альберт Ванеев. Войвывса сонетьяс. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1988. 224 л.б.

7. Ванюшев В. М. Солнце и гром : стихи и баллады. Ижевск, 1980. 108 с.

8. Ванюшев В. М. Солнечный каравай : стихи / пер. с удм. А. Кондратьева. М.: Дет. лит., 1983. 31 с.

9. Ванюшев В. М. Колосок, задевший небо : стихи : пер. с удм. Устинов: Удмуртия, 1985. 56 с.

Г. К. Лисовская
G. K. Lisovskaya

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В КОМИ ПРОЗЕ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА

FEATURES OF ARTISTIC MIND IN KOMI PROSE OF THE 20s OF THE XXth CENTURY

В статье рассмотрены типы художественного сознания в произведениях И. Сажина, В. Савина, В. Чисталева 20-х гг. XX века. Показана цельность национального мира коми прозы переломной эпохи, сочетающего в себе временные атрибуты (реалистический рассказ) и вневременные — постоянные константы народного бытия (мифологический рассказ).

Ключевые слова: коми рассказ, И. Сажин, В. Савин, В. Чисталев, художественное сознание, линейность, цикличность, реалистический рассказ, мифологический рассказ.

The article deals with the types of artistic consciousness in the works of I. Sazhin, V. Savin, V. Chistalev of the 20th century. It shows the integrity of the national world of Komi prose of a crucial epoch, combining temporal attributes (realistic story) and timeless — constant constants of national existence (mythological story).

Keywords: Komi Story, I. Sazhin, V. Savin, V. Chistalev, artistic consciousness, linearity, cyclicity, realistic story, mythological story.

20-е годы XX века в Коми крае — время национального энтузиазма, относительной интеллектуальной свободы и политической терпимости. Это определило богатство потенциальных возможностей, многообразие художественных поисков коми писателей, богатство типологических разновидностей жанра рассказа от традиционно-реалистического до философского, мифопоэтического постижения жизни. В произведениях В. Т. Чисталева, В. А. Савина, И. И. Сажина и других писателей отражаются драматические, трагические и комические социальные явления переломной эпохи и самое главное — в них создается национальный образ мира в неотменимости, постоянстве констант народного бытия.

При этом все виды новеллистических текстов восходят к двум типам, о которых писал Ю. М. Лотман, — это тексты циклические и линейные. Циклический текст «мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы...

Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых... Другие тексты организовались в соответствии с линейным временным движением, фиксирующим не закономерности, а аномалии. Таковы были устные рассказы о «происшествиях», «новостях», разнообразных счастливых и несчастных эксцессах... Современный сюжетный текст, по мнению ученого, — «плод взаимодействия этих двух исконных в типологическом отношении текстов» [1, с. 225–226].

Коми рассказы 20-х годов при всей их пестроте тем не менее укладываются в дополняющие друг друга категории линейности и цикличности. Они отражают два типа художественного сознания, воплощенные в литературе послереволюционного времени.

Первое — сознание историческое, фиксирующее движение времени. В рассказах этого типа привлекает прежде всего сам фактический материал, в котором раскрываются особенности жизни коми в 20-е годы XX века и прежде всего трагические и героические события гражданской войны: «Бӧрынӧтчигӧн» (При отступлении, 1929) В. Савина, «Сӧм сьӧд кымӧр моз» (Как черная туча, 1926) Н. Попова, «Кык час мысти» (Через два часа 1926) Н. Титова, «Ён тыш» (Великая борьба, 1927) И. Сажина, «Шог асыв» (Печальное утро, 1925) В. Чисталева и др.

Наиболее ярко, полнокровно время 20-х годов отразилось в произведениях писателей иронико-юмористического направления. Писатели с удовольствием погружаются в бытовую конкретику, мелочи жизни, подмечая все смешное, забавное в жизни современников. Генетически эти рассказы восходят к устным рассказам, быличкам, забавным происшествиям в коми деревне. Таковы рассказы «Луча» (1926) В. Савина, «Шева чуман» (Лукошко шевы, 1927), «Сӧ сикас» (Всякая всячина, 1926), «Сьӧд шор» (Черный ручей, 1928) И. Сажина и другие.

Самым последовательным писателем юмористического направления в 20-е годы был И. И. Сажин (Ичӧт Иван). И. Савин называл его «Зощенко коми деревни» [2, с. 23]. Если М. Зощенко создал образ косного, лишенного социального кругозора городского жителя 20-х годов, то И. Сажин — сельского обывателя этого периода. Яркий представитель молодой коми интеллигенции¹ смотрит со стороны на неторопливую, невежественную жизнь коми крестьян с их смешными суевериями, верой в порчу («Лукошко шевы», в чертей («Черный ручей»), долгими бабьими посиделками (Всякая всячина)). Основа его рассказов всегда анекдотична. Казус, ошибка, не-

¹ И. И. Сажин (1904–1962) в 1925–1927 гг. учился в Москве в Коммунистической Академии имени Н.К. Крупской. Работал журналистом, педагогом, директором средней школы, индустриального техникума и был на партийной работе.

доразумение — эпицентр этих лаконичных текстов, характеризующих нравы сельчан.

Обращение к жанру юмористического рассказа обусловлено переживанием противоречивости времени. Комические ситуации объясняются стремлением людей приспособиться к новой действительности. О чудовищной путанице, происходящей в сознании простых людей в переломное время, и об абсурдности некоторых явлений переходной эпохи писали прозаики первых послереволюционных лет. Так, в одном из эпизодов рассказа И. Сажина «Великая борьба» служба в церкви начинается с пения революционных песен. А ведь этот рассказ почти документальный, очерковый. Тему приспособления церкви к изменившимся условиям развил П. Малафеев в рассказе «Со, колёкó и уджав» (Вот и работай, 1929). Он показал, как виртуозно ловкий поп использует новую идеологию. Крестьянки рыдают над его проповедью, посвященной Международному женскому дню, а на церковной ограде он вывешивает плакат: «Верующие, помолимся за повышение урожая!» [2, с. 187].

«Новое в их сознании образует самую странную смесь со старым и дает самые эксцентричные изгибы мышления, — писал И. Сац о героях М. Зощенко [3, с. 153], то же самое он мог бы сказать о персонажах коми рассказов. Один из них — Тист Иван — герой одного из самых известных произведений 20-х годов — рассказа «Луча» В. Савина.

В основу этого рассказа писатель положил известное устное повествование о коми крестьянине Иване Феоктистовиче Попове (Тист Иване) из деревни Джиян на Вишере. «Кто не знает Тист Ивана! На Вишере и Нившере все знают Ивана!», — пишет В. Савин [4, с. 15]. Тист Иван — чудак — над ним все смеются, он первым не то что в деревне, а в волости отказался от крещения своего новорожденного сына и устроил октябрины. Вся партячейка выбирала его имя, чтобы оно было «крепким» и «красного цвета». Остановился Тист Иван на имени Новолучинский-Чумбаров, в честь погибшего героя гражданской войны Чумбарова-Лучинского, которое в конце концов превратилось просто в Лучу.

В. Савин исследует характер человека, который выбивается из привычного, традиционного цикла жизни и пытается отстоять право на свое мнение. Писатель предлагает судить о характере человека по причуде — в ней раскрывается его неповторимая индивидуальность. Чудак, это всегда свободный человек, упрямо желающий делать что-то по-своему. Являясь излюбленным персонажем мировой культуры, он всегда укоренен в национальную почву. Так национально самобытен и в то же время исторически конкретен и узнаваем Тист Иван. В. Савин создает яркий, колоритный человеческий характер. Не случайно персонаж В. Савина почти «затмил»

свой фольклорный первоисточник и сам превратился в героя устных рассказов. Об этом свидетельствуют полевые фольклорные материалы начала XX века, записанные от вишерских коми и исследованные А.Н. Рассыхаевым [5, с. 76-81]. Ученый пришел к выводу, что рассказ В. Савина «помог сохранить образ Тист Ивана в народной традиции» [5, с. 80].

Тист Иван крепкий хозяин, у него достаточно земли, скота и он любит работать¹.

Такие, как Тист Иван, искали в революции не материальные блага и возможности, а новые духовные основы для жизни. Крестьянин полон энтузиазма, радостного стремления к новой жизни, что в сочетании со стихийным, своенравным характером приводит к комическим ситуациям. За внешней анекдотичностью сюжета рассказа скрыта глубокая вера писателя в новые духовные основы для жизни.

В. Савин исследует возможности психологического сдвига в замкнутом сознании крестьянина, обретение им помимо прагматических забот еще и неких идеалов. Человек 20-х годов вырвался из круга циклического, а значит, неподвижного, бесконечно повторяемого времени. «Время — вперед!» — это не только название известной книги, это отражение нового, исторического сознания, знак, клич, лозунг времени. И герой рассказа В. Савина, и сам писатель живут не настоящим, а светлым будущим, в котором, как верит герой, будет жить его сын. Не случайно рассказ назван его именем, именно к нему обращены последние строки савинского текста.

Кроме рассказов, в которых показан конкретный человек в конкретное время, в коми литературе в 20-е годы сложился и другой тип текста, в котором показан человек в системе вечных природных координат. Можно видеть и осмысливать какие-то факты, череду событий и даже делать выводы, исходя из принципов их определенного отбора. А можно ощущать движение времени, истории как нечто вневременное и не подверженное минутным интересам. Значимость их не в линейном (историческом) времени, а в «выразившем себя через него неком изначальном видении» [6, с. 116]. Ко второму типу творчества относится рассказ В. Чисталева «Трипан Вась», опубликованный в журнале «Ордым» в 1929 г. Природа его абсолютно противоположна большинству произведений этого периода. В отличие от писателей, которые фиксируют изменения в психологии людей послереволюционного времени, В. Чисталев показывает человека в постоянных ситуациях человеческого бытия. При этом исходное фабульное время рассказа конкретно, точно заявлено в начале рассказа — 1919 год. Именно

¹ Именно такие крестьяне и попали под жернова репрессий 30-х годов. Не избежал этой участи и прототип савинского персонажа — он был объявлен кулаком и изгнан из своего дома [См. об этом: 5, с. 80].

этот голодный для Коми края год определяет завязку рассказа, необходимость отправиться крестьянину в путь на лодке в верховье Вычегды — ставить сено, набрать пихтовой коры для лепешек, бересты, а самое главное — тайно от всех припасенным зерном засеять расчищенное им поле. Это же конкретное время определяет и развязку повествования — смерть обессиленного крестьянина от голода на пути к дому. Приметы времени узнаваемы, они детализированы: мысли-переживания Трипан Вася связаны с текущими тревожными событиями (один его сын у красных, другой — совсем юный — в плену у белых). Однако все атрибуты социальной действительности находятся на периферии читательского сознания. Главное в рассказе — другая, параллельная действительность — она вне конкретного времени, и в нее уходит Трипан Вася, как только покидает свою деревню и включается в ритм природного бытия. В ней нет начала и конца, значит, нет и смерти, а есть вечное возвращение. Шелест колосющейся ржи, мягкий и спокойный, обрамляя рассказ, образует ритм вечного круга жизни.

Совмещение в сюжете произведения двух планов — исторического и мифопоэтического придает ему символический смысл, ибо исключает однозначность толкования. Быт и бытие сошлись в образе Трипан Вася. Это и реальный крестьянин времени революционного лихолетья, и фигура почти мифическая, глубоко слитая с извечным миропорядком, природной гармонией бытия. Его окружают лес, река, луга и поля, смоляные запахи красной смородины. Он живет среди звуков, голосов первозданной природы. «Первобытнõй этшõн олис да лолалис ывла» (Первобытной силой жила и дышала природа) [7, с. 116] — пишет В. Чисталев. Трипан Вася сам, как лес и поля, весь из естества: «Да и ачыс Вась сэтшõм, быттьõкõ пуысь, сямõдысь, кырсысь тэчõма...» (Да и сам Вася такой, будто из дерева, бересты, коры сделан...) [7, с. 116]. Крестьянин выполняет свое природное предназначение. То, что он делает — сеет рожь, косит траву, рубит деревья — исполнено сокровенного смысла. Постоянство и неотменимость ритмов природы и крестьянского труда, утверждаемое в рассказе, придает особое миропоэтическое звучание произведению. Писатель открывает простые, почти бессознательные, инстинктивные основы национальной жизнестойкости. В отличие от других писателей 20-х годов, которые приветствуют появление нового человека, с энтузиазмом отказывающегося от старого уклада жизни, В. Чисталев поэтизирует человека, который не пытается изменять жизнь, а растворяется в ней. Рассказ «Трипан Вася» означает прорыв из прозы социально-бытовой в прозу, которая выходит из пространственно-временных границ на уровень философский, формой которого является символично-мифологическая модель мира. Осуществив «перенос творческого интереса на вечные метафизические проблемы» [8, с. 344], В. Чисталев

превратил реальную жизненную ситуацию в мифологическую. Исследователь психологии и философии художественного творчества К.Г. Юнг писал: «Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенно эмоциональной интенсивностью, словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны. Встретив жизненную ситуацию, мы чувствуем освобождение, ибо в нас просыпается голос рода» [9, с. 130]. Таким образом действует на нас это рассказ. Он затрагивает самые глубинные струны национального сознания. В Трипан Васе, в его действиях, мы ощущаем себя, собственную тоску по цельности и гармонии, собственную природную сущность.

Рассказ «Трипан Вась» В.Т. Чисталева — главное достижение новеллистики 20-х годов. Он сочетает в себе полнокровное реалистическое изображение человека в определенный исторический момент с искусством глубоко интуитивного, поэтического постижения вечных законов бытия.

В целом произведения коми новеллистики 20-х годов отразили многообразие эстетических поисков их авторов. В малой прозе сложились типы художественного сознания, которые позволили исследовать мироощущение человека в переломную эпоху в его социальных, бытовых и бытийных проявлениях. Коми рассказ раскрыл духовный потенциал народа через показ готовности к переменам, обновлению своей жизни, с одной стороны, и неприятие «террора истории», возвращение к вечным константам национального бытия, с другой стороны.

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. 479 с.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 406 с.
3. Литературный критик. 1938. № 3. С. 153. Цит. по кн.: Советский русский рассказ 20-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1990. 459 с.
4. Ытва дырйи: Коми висьт 20–30-ӧд воясӧ / сост. И. В. Ванеева. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1987. 352 с.
5. Рассыхаев А. Н. Нёбдінса Витторлӧн «Луча» висьт: фольклор да литература костын йитӧдьяс (Рассказ В. А. Савина «Луча»: фольклорно-литературные взаимосвязи) // Вестник Сыктывкарского университета. Серия гуманитарных наук. 2018. Вып. 7. С. 76–81.
6. Юнг К. Г. Феноменология искусства и науки. М.: Ренессанс, 1992. 264 с.
7. Чисталев В. Т. Менам гора тулыс / Моя звонкая весна : стихи и проза. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1980. 253 с.
8. Нёбдінса Виттор (В. А. Савин). Мусюр сайын (За лесным холмом). Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1985. 368 с.
9. Юнг К. Г. Феноменология искусства и науки. М.: Ренессанс, 1992. 264 с.

Е. В. Остапова
E. V. Ostapova

О ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. Б. ТЕРЕНТЬЕВОЙ

ABOUT THE LITERARY WORK OF L. B. TERYTYEVA

В статье раскрыты основные направления литературного творчества Л. Б. Терентьевой — поэта, прозаика, драматурга. В стихотворениях лирическая героиня поэтессы предстаёт жизнерадостной, немного самоироничной, знающей себе цену женщиной. В прозаических произведениях речь ведётся от имени подростков, пытающихся осмыслить сложные отношения между своими родителями, отношения родителей к ним, своим детям. Драматургию Л. Б. Терентьевой отличает разнообразие жанровых форм: пьесы арбузовско-володинского направления, комедия положений как классическая форма, театр абсурда.

Ключевые слова: Л. Б. Терентьева, проза, драматургия, комедия положений, театр абсурда.

The article reveals the main areas of literary creativity of L. B. Terentyeva — poet, prose writer, playwright. In her poems, the lyrical character of the poetess appears to be a cheerful, a little self-ironic, a woman who knows her price. In prose works, she speaks on behalf of teenagers trying to understand the complex relationship between their parents, their parents' attitude towards them and their children. L. B. Terentyeva's dramaturgy is distinguished by a variety of genre forms: plays of the Arbuzov-Volodin direction, comedy of positions as a classical form, the theatre of absurdity.

Keywords: L. B. Terentyeva, prose, dramaturgy, comedy of positions, theatre of absurdity.

Терентьева Любовь Борисовна (род. 1959) — драматург, поэт, прозаик, родилась в селе Пыёлдино Сысольского района Республики Коми. Окончила школу №36 г. Сыктывкара и филологический факультет Сыктывкарского государственного университета. Послужной список Л.Б. Терентьевой довольно богат: работала учителем в школе, преподавала в университете, заведовала литературной частью Коми республиканского драматического театра им. В. А. Савина, была заместителем министра культуры Республики Коми, заместителем директора детской газеты «Радуга». Писательским трудом занимается с 1990 г.

Стихи и проза Л. Терентьевой публиковались в её книгах «Гуманитарный класс» (1997) «Птичка» (2009), а также в журналах «Север», «Россияне», «Арт», «Крещатик». Первой книгой Л. Терентьевой стал сборник стихов «Женская логика» (1995), многие из которых посвящены теме любви.

Лирике посвящён раздел под названием «Пока душа готова верить в чудо» в книге «Птичка» [1]. Пожалуй, метафорическое название книги поэтично раскрывается в стихотворении «Мой город населил чудной народ»:

Мой город населил чудной народ,
Он весь в делах, он курит сигареты,
А по весне в распутице погод
Из почек вылупляются поэты.

Чирикают на разные лады,
Орут, кричат, воркуют и щебечут,
И горлом проверяют вкус воды,
И городу спускаются на плечи... [1, с. 409]

Все стихи автора пронизаны любовью к жизни, творчеству, мужчине, детям. Влюблённость является источником стихотворчества:

Слагать стихи, когда не влюблена,
Такая мука — не сказать словами.
Стихи тогда становятся стихами,
Когда любовь накатит как волна [1, с. 419].

В большинстве лирических произведений героиня Любви Терентьевой предстаёт жизнерадостной и самоироничной, знающей себе цену женщиной:

Поживём — увидим, для чего сыр-бор!
Ты пришёл как викинг, съевший мухомор,
Как берсеркер в латах непривычных слов,
Словно гладиатор из иных миров [1, с. 410]

Проза Л. Б. Терентьевой представлена повестью «Было не было» (1994), рассказами, среди которых можно отметить «Простое двусоставное» и «Памперсюни». В произведениях речь ведётся от имени подростков, пытающихся осмыслить сложные отношения между своими родителями, отношения родителей к ним, своим детям. Интересным художественным решением в повествовании рассказа «Простое двусоставное» является неординарное использование приёма параллелизма — правила синтаксиса приме-

няются школьниками для изучения правил сложных семейных взаимоотношений:

«В предложении сложном две основы.

- Ну.

- Основа — подлежащее плюс сказуемое.

- Ну.

- Основа — это муж и жена, понимаешь? И при них дети — слова пониже рангом.

- Как это, пониже рангом?

- Второстепенные члены предложения <...>/

- А!

- Запятая — это стенка. Семья должна жить в отдельной квартире, без посторонних.

- Да? (Мы жили тогда в общежитии).

Когда через пару месяцев после владыкиного ликбеза мы въехали в эту самую «отдельную» и мне выделили в этой «отдельной» свою «отдельную», логика владыкиных рассуждений рассыпалась, в моей голове что-то сместилось, и я стала отделять запятой на письме второстепенные члены предложения (они же “слова пониже рангом”). До сих пор я сомневаюсь в знаках препинания» [2, с. 139—140].

В рассказе «Памперсюни» речь ведётся от имени девятиклассника Юры, который живёт с мамой и больной бабушкой. Несколько лет назад от них ушёл отец, создал другую семью, заселившись при этом в квартире бывшей тёщи, бабушки Юры. Обстановка в двух семьях противоположна: в маминой семье — гнетущее ожидание чего-то неизбежного, молчаливое противостояние какому-то неизвестному читателю событию; в семье отца, наоборот, как будто кипит сама жизнь, растёт маленький ребёнок, ведутся разговоры о выборах в Думу и т.д. С развитием сюжета становится ясно, что старший брат Юры Андрей пропал без вести в Чечне, о чём строго-настрого запрещено говорить отцу. Поначалу кажется, что это делается от обиды на него. Прозрение и к Юре, и к читателю приходит в процессе чтения письма Андрея, адресованного его любимой девушке Оле, которая выходит замуж за другого и при встрече отдаёт Юре «стопку писем, перевязанных ленточкой». В письме объясняется, почему Андрей ушёл из престижного вуза и пошёл служить в армию, именно в Чечню: «Оленька, ты должна мне простить, что мы не вместе. Так было нужно, иначе ты любила бы меня не так, как я хочу. Мне хочется, чтобы ты, любя, ещё и уважала меня. Ты когда-нибудь принимала, сама того не зная, помощь от человека, который вычеркнут тобой из жизни за самую последнюю подлость?.. Возможно, я никогда не учился бы с тобой на одном курсе, <...> если бы он не

приложил к моему поступлению в университет свою родительскую длань. Почему только на третьем году учёбы я узнал об этом? Ведь вы все знали, все. И все думали обо мне как о трусе. Теперь, слава Богу, я в самом пекле, и у меня есть возможность доказать, что это не так <...>» [2, с. 165]. Далее Андрей пишет о том, как он стал свидетелем обмана со стороны отца и его малодушия (отец ушёл, когда мама Андрея и Юры была в реанимации), и утверждает: «Никогда я не буду таким, как мой отец» [2, с. 165]. Письмо потрясло Юру: «Я ревел. Я боролся с желанием пойти в мамину комнату, погладить её по голове и сказать, что её никогда не оставлю <...>» [2, с. 166]. Через некоторое время Юра с бабушкой увидели Андрея по телевизору — он был жив, находился в военном госпитале. Мать с отцом привезли сына с тяжёлой травмой черепа, он помнил только своё имя. Наступает «час икс» для отца, шанс проявить свои лучшие человеческие качества, но он демонстрирует агрессию к прежней семье, не желает признавать своих ошибок. Отец второй раз вычёркивает старшего сына из жизни, риторически обращаясь к младшему: «А ты ему памперсюни менять будешь, а?» [2, с. 171]. В финале рассказа ставятся все точки над «i»: поведение отца наглядно показывает его духовную несостоятельность, Юра окончательно отторгает отца («Я щёлкнул по заду грудастую русалочку — простился с ней и с отцом»), возложив его функции — функции главы семьи — на свои плечи. Герои произведений писательницы «ведут сложную, полную душевных взлётов и падений жизнь. Глубокая вера автора и высокое назначение человека, в его духовные силы окрашивают её прозу в цвет надежды» [4, с. 317].

В 1993 г. в Сыктывкаре опубликована её первая драма «Святочная история» (сборник «Пьесы»). Редакция юношеских программ радио России в 1994 г. присудила Л. Терентьевой призовое место за её пьесу «Гуманитарный класс». В 1995 г. по российскому радио прозвучал спектакль по этой пьесе. Действующими лицами радиопьесы являются мать, отец, воспитательница, прохожий, врач, доктор, женщина. Персонажи — школьники Кирилл, Колька, Катя, младшая сестра Кирилла Ира. Главным героем является подросток Кирилл, окончивший 9 класс и выдержавший экзамен-тест в экономический класс. По сюжету произведения, во время каникул родители оставляют Кирилла с его сестрой Ирой, посещающей площадку, на пару дней. Кирилл увлечён чтением фантастической книги, но раздаётся телефонный звонок — разболелась сестра, надо немедленно её забрать. Старший брат терпеливо ухаживает за сестрой, и, как только она засыпает, сосед Колька зовёт Кирилла на улицу к незнакомой девочке, которая просит проводить её до дома. Катя делает Кириллу предложение: он пишет заявление на её место в гуманитарный класс, а ей отдаёт своё место в классе экономическом. Обучение в этом классе гарантирует выпускнику поступле-

ние в университет. Кирилл не соглашается. Тогда в подъезде Катя, по сценарию своей мамы, пытается разыграть сцену насилия. Возвратившись домой, юноша находит свою сестру в критическом состоянии, скорая увозит её в больницу. Кириллу уже не до чтения, он считает себя виновным в случившемся. На скамейке возле дома он находит Катю, которая пришла извиниться, и Кольку, которого дома никто не ждёт. Все вместе они решают принести Ире в больницу цветы. Эта пьеса о том, как один день определяет отношение человека к миру, к окружающим его людям, учит ответственности. Тест на гуманитарный класс проходит не за партой и чтением книги, а в жизни.

В апреле 1995 г. журнал «Современная драматургия» присудил призовое место за пьесу «Собачкин вальс». Персонажами пьесы являются два поколения родных людей — родителей (Ольге и Сергею по 50 лет) и их взрослых дочерей с супругами (Эле 24 года, Инне 30, Питу 30 лет, Илье 36), а также бывший одноклассник Инны Слава. Всё действие происходит в гостиной и прихожей городской трёхкомнатной квартиры. Основная коллизия драмы в том, что Эля, ждущая ребёнка, собирается в четвёртый раз поступать в консерваторию. Её муж Пит и мать против этого, т.к. очень хотят ребёнка. Эля же мечтает вырваться из домашнего плена. Пит — Питирим из коми села Нившеры (его жена Эля иронично называет Ньющера), к которому мы поначалу относимся как к простаку (красноречивая деталь: ему в щёлочку двери выбрасывается одежда), на деле оказывается деловым человеком, современным предпринимателем, сумевшим честным путём скопить немалый капитал. В этой пьесе, как и в других пьесах Л. Терентьевой, нет отрицательных героев. Вымогатель Сергей Иванович на деле несчастный человек, которого можно лишь пожалеть. Майор внутренних войск — муж Инны — работает на зоне. Он очень ревнив и почти каждого мужчину, оказавшегося рядом с его женой, избивает. Название пьесы отсылает нас к названию музыкальной композиции «Собачий вальс» — небольшой и незатейливой пьесе для фортепиано. Её первую часть благодаря простоте и лёгкости иногда разучивают люди, не умеющие сыграть что-либо другое. Нередко именно с этой мелодии начинается обучение игре на фортепиано. Вальсом в собственном смысле слова эта пьеса не является, она ближе к другим танцам — польке или галопу. Интересно, что «Собачий вальс» известен в разных странах под разными названиями: в Германии он называется «блошиным вальсом», в Нидерландах — «блошиным маршем», в Венгрии — «ослиным маршем», в Болгарии — «кошачьим маршем» (<https://www.livemaster.ru/topic/1489095-istoriya-vozniknoveniya-sobachego-vals>). Е. В. Габова так объясняет название пьесы: «Собачкин вальс — ненастоящая музыка. Ненастоящий, несостоявшийся музыкант — Эля. Ненастоя-

щий артист — Слава (какой же настоящий артист будет танцевать в ресторане?) Ненастоящий рэкетир Сергей Иванович. Жизнь идёт, всё ненастоящее. Надо думать, что и Пит — пока ещё не настоящий бизнесмен, а только пытается быть им» [3, с. 44].

Спектакли по пьесам Л. Терентьевой прошли на сценах профессиональных театров Омска, Красноярска, Томска, Комсомольска-на-Амуре, Архангельска, Белгорода, Кинешмы, Сыктывкара, Ярославля, Санкт-Петербурга (театр «Зазеркалье»), Москвы (театр «Комедиантъ», Дом актера) и других российских городов. Её пьесы ставятся и в народных театрах Республики Коми. Так, «Штучки-дрючки с домовым», «Двое в отсутствии третьего», новогодние сказки вошли в репертуар народного театра г. Печоры, а спектакль «Верю — не верю» по одноимённой пьесе Л. Терентьевой — в репертуар студенческого театра Сыктывкарского государственного университета.

В 2000 г. спектаклем «Эдит» Государственный академический театр драмы имени В. Савина представлял республику в московском Доме актёра. Постановку горячо принял столичный зритель, она была отмечена в центральной прессе. Благодаря московскому показу автору было сделано предложение о постановке «Эдит» в московском театре «Комедиантъ» (худ. руководитель Валерий Золотухин). В 2002 г. театр показал спектакль «Радость начинается сегодня» (по пьесе «Эдит») московскому зрителю, а в 2006 г. гастролировал с ним во Франции. В 2002 г. в театре оперы и балета г. Сыктывкара представлен зрителю мюзикл «Приключения Мадлен» по одноимённой пьесе драматурга (музыка Ирины Блинниковой), а в 2004 г. — «Тайна игрушечных сердец» (музыка Михаила Герцмана). Оба спектакля были отмечены в республиканской прессе. В 2005 г. театр драмы г. Кинешмы со спектаклем «Аппендикс» по пьесе Л. Терентьевой гастролировал по Волге.

В 2008 г. пьеса Л. Терентьевой «Вселенная в тапочках» стала лауреатом всероссийского конкурса «Драматургия добра». Премьера спектакля на коми языке состоялась в 2014 году на подмостках Национального музыкально-драматического театра РК. Произведение раскрывает тему желаний найти свою вторую половинку. Основным двигателем сюжета является главная героиня Дарья со своим глубоким пониманием мироздания, особыми философскими оценками обычных земных ситуаций и вещей. В тапочках, которые оставил любимый человек, словно сконцентрировалась вся вселенная Дашиной души. Автор пьесы делится своими впечатлениями от постановки: «Это же очень интересно — пишешь об одном, а люди достают оттуда то, что им близко. Я поражалась, как актрисы читают эту пьесу. Той героине, которую я изображала иронически, все сочувствовали, считали главной, любили ее и жалели. А для меня она была человеком-разрушителем. И когда такой человек попадает в семью, где все налажено, неосторожно бро-

шенное слово может все разрушить. Как сохранить семью, когда одно недоразумение может стать причиной массы всяких метаморфоз, — я об этом писала. А мысль семейная мне гораздо дороже, чем мысль о том, как выбраться из одиночества» [<https://www.bnkomi.ru/data/interview/26752/>].

Л. Терентьева работает в разных жанровых формах драматургии: её привлекают и пьесы арбузовско-володинского направления (героинтеллигенты, ранимы, незащитны, ищущие смысл жизни, предпочитают страдать сами), и комедия положений как классическая форма (комедия, сюжет которой, в противовес комедии нравов, строится на случайных и непредвиденных стечениях обстоятельств), и театр абсурда (автор передаёт читателю и зрителю своё ощущение какой-либо проблемы, постоянно нарушая привычную логику событий, поступков героев и т.д.). Она признаётся: «Пьеса сначала складывается вся целиком в голове, пафос ее возникает именно там, то есть — чтобы не говорить высокопарно — вкус, запах и цвет пьесы, которую я пишу, складывается в самом начале. Как правило, в ходе работы меняются и герои, и сюжет, а вот градус, ощущение того, что это должно быть смешно или это должно быть грустно, остается, пожалуй, единственно неизменным» [<https://www.bnkomi.ru/data/interview/26752/>].

Л. Б. Терентьева — автор более 20 пьес. По рекомендации Управления по печати РК в 2003 году ее имя вошло в «Энциклопедию лучших людей России» [<http://www.rdtkomi.ru/authors/121/>] . Г.И. Полонский (замечательный российский сценарист и поэт, которого Л.Б. Терентьева называет своим Учителем) писал в предисловии к книге «Гуманитарный класс» о её авторе: «... держится в творчестве достойно и даже весело» [2, с. 9].

1. Терентьева Л. Б. Птичка : пьесы. Повести. Стихи. Сыктывкар, 2009. 437 с.
2. Терентьева Л. Б. Гуманитарный класс : пьесы и монологи. Сыктывкар: Сыктывк. ун-т, 1997. 182 с.
3. Габова Е. В. Новое время — новые люди (коми характер в пьесах Н. Дьяконова и Л. Терентьевой // Зыряне в истории русской словесности : доклады науч. конференции. Сыктывкар: Изд-во Сыкт ГУ, 2000. С. 40–45.
4. Канев А. В. Любовь Борисовна Терентьева // Писатели Коми : биобиблиогр. слов. : в 2 т. / науч. ред. В. Н. Демин. Сыктывкар, 2001. Т. 2. С. 315—319.

Л. Е. Сурнина
L. E. Surnina

СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ И. А. КУРАТОВА

WAYS OF IMPLEMENTING THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN THE POETRY OF I. A. KURATOV

Статья посвящена рассмотрению специфики творческого мировосприятия коми поэта И. А. Куратова. Предметом анализа стали способы и формы репрезентации авторского сознания в стихотворениях «Кулӧм том мортлӧн» (Смерть юноши) и «Пӧрысь олӧм» (Жизнь старика). Исследование субъектной и персональной сферы позволяет говорить о том, что данные стихотворения составляют особую смысловую инверсию в поэзии И. Куратова. Размышляя о смерти, поэт обращается к антитезным сценариям: смерть в глубокой старости, когда человек пережил свою семью и своих детей («Жизнь старика»), и смерть в молодости, когда жизнь только еще начинается («Смерть юноши»).

Ключевые слова: коми лирика XIX века, И. А. Куратов, авторское сознание, полисубъектность, жизнь и смерть, молодость и старость.

The article is devoted to the specifics of the creative worldview of the Komi poet I. A. Kuratov. The subject of the analysis was the ways and forms of representation of the author's consciousness in the poems «Death of a Youth» and «Life of an Old Man». The study of the subjective and personal sphere makes it possible to say that these poems constitute a certain semantic inversion in I. A. Kuratov's poetry. Reflecting on death, the poet resorts to antithesis scenarios: death in deep old age, when a person has survived his family and his children («The Life of an Old Man») and death in youth, when life is just beginning («The Death of a Young Man»).

Keywords: Komi lyrics of the XIX century, I. A. Kuratov, author's consciousness, polysubjectivity, life and death, youth and old age.

Особым свойством лирики первого поэта коми литературы И. А. Куратова является циклизация, объединение произведений в тематические сверхстиховые единства: «место и предназначение поэта», «судьба родного языка», «жизнь и смерть», «быт и нравственные ценности деревенского жителя», «любовь в жизни человека» [5]. Заметное место среди этих «объединений» занимают стихотворения, главными героями которых выступают представители сельского мира, крестьяне. Причины «пристального внимания» коми поэта к народной жизни связаны с общей демократизацией оте-

чественной литературы, ее героя и языка, а также с задачами, которые ставил перед собой И. Куратов как первый коми поэт: создание национальной литературы и, в первую очередь, ее героев, воплощающих в себе ключевые этнические черты коми. В ходе анализа стихотворений крестьянской тематики выявилась активность авторского голоса: авторская оценка героя из народа выражается И. Куратовым как в открытых, так и в косвенных формах, но всегда интенсивно, раскрывая собственное отношение и собственную сопричастность к народу. Перед читателями предстает поэт, принадлежащий к тому же национальному коллективу, что и его герои, манифестирующий себя именно национальным поэтом, определяющим для себя принципы художественного изображения родного народа.

При сопоставлении стихотворений названной тематики, принадлежащих И. А. Куратову и коми поэтам – его немногочисленным предшественникам, обнаруживается новаторство первого в области субъектного строя коми лирики. В своих поэтических опытах П. Ф. Ключков, В. А. Куратов, Г. С. Лыткин опираются на заимствованные из фольклора и уже разработанные в отечественной словесности жанровые формы с характерной для них односубъектностью. Ориентированная на уже освоившиеся к тому времени полисубъектные формы реалистической русской и мировой поэзии, лирика И. А. Куратова многосубъектна. Анализ поэтического материала позволил выявить безусловную связь выбора форм выражения авторского сознания с содержательно-семантическим аспектом произведений. Так, произведения с выраженным философским началом организованы такой формой авторского сознания, как собственно автор, который имеет грамматически выраженное лицо, но при этом не является объектом для себя, для нас не важны его личные качества, значение имеет лишь его мировоззренческая позиция. Тексты, определяющим моментом которых является биография и личная судьба, организованы лирическим героем, представленным в стихотворениях человеком, размышляющим о предназначении поэта и поэзии в обществе и осмысливающим вопрос — каковы судьба родного языка и будущее коми поэзии. Тематический цикл, в центр которого выведен крестьянин и через него — традиции коми народа, имеет субъектом высказывания ролевого героя и автора-повествователя, т.е. формы, характерные и для эпического искусства слова. Однако многосубъектна не только лирическая система И. Куратова в целом; множественность сознаний присутствует и в отдельных стихотворениях поэта. На уровне отдельного произведения многосубъектность обнаруживается в стихотворениях, в которых в речь основного субъекта речи включаются «голоса» персонажей (примером служат стихотворения «Тима, дерт нин, пöрысь» — «Тима, конечно же, стар», «Грездса ныв карса баринлы» — «Деревенская девушка городскому

барину», «Микул»), и в произведениях, субъектная множественность в которых создается с помощью использования прямой речи («Поч» — «Старуха», «Кулём том мортлөн» — «Смерть юноши»).

В данной работе отдельно остановимся на двух стихотворениях, которые по своей субъектной организации являются полисубъектными: «Пёрысь олём» (Жизнь старика) и «Кулём том мортлөн» (Смерть юноши). В этих поэтических произведениях автор-повествователь обладает личностной точкой зрения. На время рассказа о наблюдаемом событии он персонифицируется, выполняя функцию находящегося в событийном пространстве лица. Это может быть прохожий («Жизнь старика») или «карысь усьём» — «с города упавший» («Смерть юноши») — одним словом посторонний, мимо проходящий. В то же время он обладает качеством всеведущего автора-повествователя, которому известно все, что случилось или может случиться с героями, и его собственное сознание включает и сознание всех участников изображенной жизненной коллизии. В таких произведениях одни фрагменты текста написаны от имени одного лица (героя или автора), другие могут выражать одновременно сознание разных субъектов. В этом случае следует говорить не о соседстве разных сознаний в пределах одного текста, что также является очевидным проявлением многосубъектности, но и о субъектной полифонии, которую М. М. Бахтин определяет как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [1, с. 5].

Так, стихотворение «Пёрысь олём» (Жизнь старика, 1870) начинается с рассказа о старом человеке, греющемся на солнце:

Õшинь увтас пёрысь петас,
Шондї вылын кóдздóм лысö
Шондö... [3, с. 151]

Выйдет старик под окна,
На припеке кости остывшие
Греет...

Дальше слово предоставляется герою:

— Видза олан! — «Ола вывтї.
Арлыд, муса вердóм, öкмис;
Ачым аддза нин, мый вöйма...
Öкмысдас да содты öкмыс!»
[3, с. 151]

— Здравствуй! — «Живу я долго.
Лет мне много;
Чувствую, что скоро уйду...
Девять лет прибавь к девяноста!»

(здесь и далее подстрочный
перевод стихотворений И. Куратова
выполнен нами — Л.С.)

В своем рассказе герой предстает несчастным одиноким стариком, пережившим всех своих родных. Для того чтобы как-то скрасить свое одиночество, в восемьдесят лет пытается жениться, но его не понимают ни одно-

сельчане, ни церковные власти, которые официально запретили вступать во второй брак, мотивируя отказ тем, что ему в его годы уже поздно об этом думать (*Сійо шуис*: «*Этша сёрмин, пиё*»... — Он сказал мне: «Поздно, сын мой»), тем самым обрекая старика на смерть в одиночестве.

Полисубъектность стихотворения образуется не только за счет слов автора-повествователя и героя, многосубъектность просматривается и в их диалоге. Так, уже в начале текста в слово повествователя вторгается сознание старика: *Пёрысь сетас сёмын меліджыклы шысё* (букв.: Старик заговаривает лишь с тем, кто проявляет к нему участие). «*Меліджык*» (морт) — это ощущение и точка зрения героя, который вступает в диалог лишь с доброжелательным и участливым собеседником, каким и является, на его взгляд, незнакомый прохожий — автор-повествователь стихотворения.

Субъектная множественность есть и в монологе старика: она создается с помощью использования поэтического многоголосия. Кроме сознания старика, которому принадлежит основной лирический монолог, открываются другие («чужие») сознания. Например, его речь является пересказом мнений односельчан, которые принимают инициативное участие в жизни одинокого старика и отводят его на встречу с архиереем:

*Аркирей пё вичко дорын –
Нуодісны менё... [3, с. 151]*

*Архиерей, говорят, возле церкви –
Отвели меня...*

В некоторые моменты старик воспроизводит мнения других героев стихотворения, говорит за них, и его речь окрашивается их интонациями. Монолог старика превращается в диалог с использованием прямой речи, приобретая, таким образом, особый драматизм («он молодой», «сказал: поздно, сыне», «я ответил», «он улыбнулся», «понимаю, но против иерея сказать не смею»):

*Сійо (аркирей — Л.С.)
Вөлі том и небыдика
Шуис: «Этша сёрмин, пиё».
Паныд шыаси ме сылы...
Аркирей сэк шмыньялігөн:
– Гөгөрвоа сёрни воклысь:
Иерейныд сёмын пёрысь,
Сы паныд ме шуны ог лысьт...
[3, с. 152]*

*Он (архиерей — Л.С.)
Был молодой и так ласково
Сказал мне: «Сыне, поздно».
Я обратился с ответным словом...
Тут архиерей улыбнулся:
– Понимаю речь твою я:
Только вот ваш иерей уж стар,
И против него сказать я не смею...*

Архиерей присутствует в стихотворении не только в качестве слушателя и не только в деталях своего внешнего вида («молодой», «ласково сказал»), увиденных стариком, но в особенностях своей речевой манеры. В

какие-то моменты слово героя представляет собой диалог с молодым архиереем: *Ас кодьтö корсь йöзысь, шуад, — Сійö йöз, оз ло пыр дiнын* (Говорите, найди кого-нибудь для присмотра, — Они чужие, не будут рядом всегда), *Вердны колö, шуад, ассö — Дасьтöм, мыйкö уджавлі нин* (Говорите, чем кормить ее я буду — Найдется, накопил за свою жизнь), — в котором ощущается ирония последнего над стариком.

В монологе героя звучат и интонации старухи — предполагаемой невесты. Например, во фразе: *Меным колö пöрысь пöчö, кодi ме моз дзугыль, öтка* (Мне нужна дряхлая старуха, которая, как и я, печальна и одинока), слова «дзугыль» и «öтка» могут принадлежать ей, так же понимающей свое безрадостное одиночество старости. Следующая фраза, включаясь в общий поток речи старика, тоже может принадлежать героине: *Пыр жö асьнымöс ми тöдам, Видзöдлывлам ас кодь вылö* (Непрременно мы самих узнаем, Посматривать будем друг на друга).

Таким образом, главная задача автора стихотворения — показать трагедию старика, обреченного на одиночество равнодушием и односельчан, и церковных властей не только через сюжет, но через его субъективный строй. Герой в полном одиночестве, он ни с кем не поддерживает отношений, последнее общение для него — архиерей, старуха и еще несколько односельчан. А события, происходившие почти двадцать лет назад, по-прежнему свежи в его памяти:

Меным вöліс
Сöмын кöкъямысдас, кодыр
Мöдысь гöтрасьны поп öліс...
[3, с. 151]

Мне было
Всего восемьдесят, когда
Запретил мне поп жениться...

По сравнению с другими произведениями, персонажами которых являются старики, «Жизнь старика» — это монолог героя не только с точки зрения субъектной организации произведения, но и «диалог» старика со своей жизнью. Старик, проживший, на его взгляд, слишком долгую жизнь, считает, что она закончилась. И, по его мнению, он находится уже за пределами человеческой жизни: *Воськовті ме мортнэм сайö* (Перешагнул я через человеческий век). Героиня другого стихотворения И. Куратова — «Старуха» — тоже одинока: ее единственный сын находится далеко от матери, а в летнюю страду она осталась одна в селе. Но все-таки у нее не прервалась линия жизни. Старик уже при жизни исчез из памяти людей, и детей у него нет (а может быть, уже и умерли, в стихотворении об этом не говорится). У старухи все же есть сын, хоть он и далеко от своей матери: *«Тэ, кöть ниö, Сибырад сэн гаралышит мамсö»* [3, с. 93] (Ты хоть, сын, в Сибири вспомни мать). И пока она может работать (прясть), она будет нужна людям, связь ее с ними не прервется, как не должна прерваться нить ее пряжи [8].

В ловких руках слепого старика («Слепой старик») и Микаля («У Захара») [6] нуждается вся деревня — живому один лапти сплетет, другой дом построит, а умершему они могут и гроб сколотить. Даже судьба старика в стихотворении «Пёрысь морт» (Старик) [7] передается через отношения с сыном, хотя последний уже давно ждет смерти своего отца. Эти стихотворения представляют собой «диалог» героев с жизнью, смысл которой передается через описание их отношения к другим людям. Единственным человеком, о котором герой стихотворения «Жизнь старика» вспоминает, была его жена, которая уже давно умерла: «*Медбёрья морт колис менё!*» [3, с. 152] (Последний человек оставил меня!). Автора-повествователя, выступающего в стихотворении обобщенным представителем нового, молодого поколения, добродушный старик называет ангелом и благословляет на жизнь от лица уходящего поколения: *Ангельяс ті, томьяс, олө* (Ангелы вы, молодые, живите). Просит похоронить его, когда придет к нему смерть: *И эн вунёдыштнө, дзэбны менө недыр мысьт ті волө* [3, с. 152] (Не забудьте, похоронить меня вы приходите). Таким образом, единственную связь старика с реальным миром составляют его воспоминания о далеком прошлом. Поэтому монологическая речь старика становится многоголосой: его голос все время перебивается голосами героев, «живущих» в его сознании.

К стихотворениям с полисубъектной организацией относится «*Кулөм том мортлөн*» (Смерть юноши, 1867). Как справедливо указывает Н. В. Вулих, оно напоминает новеллу, в которой рассказывается о смерти в молодости, о потере кормильца и о трагедии семьи. Быстротечность жизни, трагедия преждевременной смерти — вот главная тема, интересующая И. А. Куратова, она стала для него особенно волнующей в последние годы его смертельной болезни [2, с. 29]. Центральным событием, на котором строится сюжет стихотворения, являются похороны юноши:

Ивлаөдзным кылө —	До улицы нам слышно —
Дзугыля дяк сьылө	Грустно дьякон поет
Гора вичкоас.	Громко в церкви...
Вичко йөзөн тырөм,	Там толпа людей
Гөгөртөмны горт...	Окружила гроб...
Куйлө вичко шөрас	Лежит в середине церкви
Кызь арөса морт...	Двадцатилетний покойник...
Мөдө батыс	Вот отец...
Медьён войтыркөд	Видно, гроб нести собрался...
Орччөн зіля мунны —	Поднатужились мужчины —
Гортсө пыльсь нуны... [3, с. 294]	И поплыл тяжелый гроб...

Композиционно произведение делится на три части. Если в первых двух частях стихотворения происходящее событие представлено в свете воспри-

ятия юноши и его матери, дано сквозь призму их сознаний, то в последней части оно показано «извне», со стороны. Таким образом, авторское сознание выражается не через позицию одного субъекта, а через совокупность субъектных позиций, их взаимодействие. Каждая часть стихотворения раскрывает отдельную тему, имеющую субъектную прикрепленность: реальность в них предстает в субъективном видении умершего юноши, его матери, а также собственно автора, позиция которого адекватна поэту. У каждого из них свой индивидуальный пространственный и временной кругозор. Субъектные сферы разграничены и композиционно: большая часть первой главы — лирический монолог молодого человека, размышляющего о быстротечности жизни. Вторая часть — воспоминания матери об умершем сыне, рассказ о том, что ждет ее семью в будущем; и третья, заключительная, часть — это размышления собственно автора (в данном случае самого поэта) о смерти.

Повествование ведется от лица безымянного прохожего, ставшего случайным свидетелем трагедии крестьянской семьи:

Гора вичкоас, Дзугыля дяк сьылö... [3, с. 294]	Громко в церкви, Грустно дяк поет...
---	---

Речь заканчивается повторением начальной строки, получается кольцевая композиция, задающая границы речи говорящего. Обратный инверсионный порядок строк дает возможность поэту сосредоточить внимание на пении дьяка:

Дзугыля дяк сьылö Гора вичкоас [3, с. 294]	Грустно дьячок поет Громко в церкви.
---	---

Стихотворение начато как описание события, не имеющего никакого отношения к рассказчику. В самом начале повествования он, как случайный прохожий, равнодушно наблюдает вместе с людьми, стоящими в церковном дворе, за тем, что происходит в церкви: *Бвладзным кылö* (Нам до улицы слышно. Но постепенно ощущение горя и несчастья незнакомых рассказчику людей производят на него впечатление, что подчеркивается инверсиями: *дзугыля дяк сьылö* (грустно дяк поет), *абу ас тайö сьылан сьылön* (не своя это песня его), *оз сідз сьёлём вылын ловья гор тай кыв* (не так на сердце живой звук слышен). Инверсионный строй фраз показывает, как недавно равнодушный прохожий постепенно проникается чувством скорби по умершему и переживает о его семье, что подчеркивается зримыми картинками печальной сцены в церкви.

Дальше говорящий начинает слышать в пении дьякона и умершего молодого человека, который обращается к своим друзьям:

«Локтö, чой-вокьяс,
Матыстчö тi динам,
Менö окалö
Медбөрьяысь.
Тöрыт на, эг важөн,
Орччөн пукалим...
И со öти лы
Куйлö öни татөн...» [3, 294]

«Идите, сестры-братья,
Подойдите вы ко мне,
Меня поцелуйте
В последний раз.
Вчера еще, не так давно,
Вместе мы все сидели...
И вот мои останки
Лежат уж тут...»

Предложение «*Менö окалö Медбөрьяысь*» (Меня поцелуйте в последний раз) образовано с помощью переноса, в результате чего получается определенная смысловая пауза, своеобразная интонация. Перенос «*медбөрьяысь*» (в *последний раз*) позволяет выделить и интонационно подчеркнуть важное по смыслу слово (мы делаем паузу после слова «*окалö*» — поцелуйте и перед словом «*медбөрьяысь*» — последний раз), и, значит, передать чувство взволнованности героя.

Молодой человек вспоминает о вчерашних еще посиделках со своими друзьями, когда они обещали долгие года ходить друг к другу в гости:

Öти шогөн-гажөн
Олим-сёрнитим.
Лун-вой сёйим-виим –
Морта-морт ордам
Водзö кызь во кежлö
Вöли — кöсйысям
Локывны... [3, с. 294]

Одной печалью и весельем
Жили-говорили.
День-ночь проводили вместе –
Друг к другу
Наперед на двадцать лет
Обещали приходить...

В монолог-рассказ юноши незаметно «вмонтировано» речевое сознание его друзей; исчезает разъединенность в пространстве, герои слились, каждый может сказать слова: *олим-сёрнитим, сёйим-виим, вöли кöсйысям* (жили-говорили, день-ночь проводили, обещали приходить). Однако их речь затем графически отделяется поэтом от монолога юноши: «Ог вежö Думöс! Гажödчам!» (Не изменим своих намерений! Повеселимся!). Т.е. происходит пространственное разделение умершего молодого человека и его товарищей, которые остаются в этом мире живых и дальше будут радоваться жизни.

Следующий вопрос: *Да мый лоис?* (И что ж случилось?) обрывает воспоминания о счастливой молодости и переключает внимание читателя на рассказ о смерти. Эта часть монолога очень эмоциональна. Если в отрывке-воспоминаниях о молодости нет ни одного тропа, отсутствуют восклица-

тельные или вопросительные конструкции, то в этой части встречаются метафоры и сравнение: *сотіс гыркӧс менсьым* (сжег грудь мою), *сувтис, кӧдздіс вир* (остановилась, похолодела кровь), *сьӧлӧм менам потіс* (сердце мое лопнуло), *кулӧм пӧдтышитіс* (смерть задушила), *мичӧс пӧльышитіс чужӧм вылысь* (красоту сдул с моего лица), *кыдз шомӧн син дор гижталіс* (как углем возле глаз прочеркнул). С помощью этих средств создается иллюзия присутствия неназванного лица, которым и является сама смерть: обращает на себя внимание обилие глаголов 2 лица единственного числа: *сотіс, пӧдтышитіс, пӧльышитіс, гижталіс* (испепелила, удушила, задула, исчертила). Субъектом этих действий, а, следовательно, и героем стихотворения является смерть. Она незримо присутствует в сцене прощания с юношей.

В этом отрывке вновь слышатся голоса близких людей юноши. Их реплики незаметно для читателя включаются в текст, становясь не бросающейся в глаза частью монолога юноши. *Сувтис, кӧдздіс вир, кулӧм пӧдтышитіс, и со помасис олӧмкӧд сідз венсьӧм! И со ӧти лы куйлӧ ӧні татӧн* [3, с. 294–295] (Кровь, застыв, остановилась, смерть задушила, и вот закончился мой спор с жизнью! И вот мое хладное тело лежит сейчас здесь) — это восприятие смерти характеризует не столько отношение юноши к ней, сколько отношение окружающих к преждевременной смерти молодого человека.

Восклицательными конструкциями поэт выделяет внутреннее состояние — беспокойство, волнение, удивление, растерянность — и юноши, и людей, окружающих его: *Кыдз эг овывлі Тіян дінын матын! Ловья чой-вокьяс! Чужӧм кын, лов олӧ И, дерт, гаралас, Коді окалас!* [3, с. 295] (Точно не был Я одним из вас! О, живые сестры-братья! Хоть лицо мое застыло, но душа жива, И, конечно, сможет так сказать Кто наклонится, чтоб меня поцеловать!).

Анафора в тексте стихотворения создает ритм причитания или плача:

<i>И со помасис</i>	<i>И вот закончились</i>
<i>Олӧмкӧд сідз венсьӧм!</i>	<i>С жизнью такие споры!</i>
<i>И со ӧти лы</i>	<i>И вот одни останки</i>
<i>Куйлӧ ӧні татӧн! [3, с. 294]</i>	<i>Лежат сейчас здесь!</i>

Следует отметить, что в монологе юноши встречаются такие фразы, как «*куйлӧ ӧти лы, чужӧм кын*» (лежит тело, лицо застывшее), но «*лов олӧ*» (душа живет): создается противопоставление вечной души бренному телу. И таким образом, в монологе юноши слова автора и героя, одинаково верующих в вечную жизнь, совмещаются.

Речь героя заканчивается синонимичным повтором начальных строк монолога. «*Матыстчӧ ті дінам Менӧ окалӧ Медбӧръяысь!*» (Подойдите

вы ко мне, Меня поцелуйте В последний раз!) — начинает свою беседу молодой человек:

Матыстчõ тї дїнам,
Менõ колльõдõ... [3, с. 294]

«Подойдите вы ко мне, Меня проводите...» — так заканчивается его монолог. Эта стилистическая фигура позволяет повысить экспрессию глагола «матыстчõ» (подойдите) и синонимичных в данном контексте слов «окалõ медбõрысь» (целуйте в последний раз) и «колльõдõ» (проводите в последний путь), усиливая, уточняя и углубляя нужную поэту мысль: ощущение утраты близких людей, жизни, свободы. Однако пауза, выраженная троеточием, в конце двустопия продолжена еще одной фразой:

Кольччылад, а инам	Пока остаетесь, а будем
Коркõ õтлаõ!	Когда-нибудь вместе!

В обращении к своим друзьям юноша напоминает о том, что разлука временная и что они непременно встретятся.

Во второй части стихотворения носитель речи условно обозначен местоимением 3-го лица множественного числа «пырим» (**мы** вошли):

Код сїдз корõ? Пырим,	Кто так зазывает? Вошли,
Вичко йõзõн тырõм,	Церковь переполнена людьми,
Гõгõртõмны горт... [3, с. 295]	Окружившими гроб...

В этом отрывке текста стихотворения рассказчик уже не посторонний наблюдатель, каким он был в начале произведения, а становится одним из друзей покойного юноши, разделяет их горе. Он наблюдает за родителями умершего человека, описывая их внутреннее состояние, сопереживая им, выслушивает их. Героине, матери юноши, которая не в состоянии молчать, автор дает возможность высказаться. Потрясенная горем мать не может отвечать на вопросы, но и молчать не в состоянии:

Кõть õлїс	Хотя останавливала
Ёна юасьны,	Много спрашивать,
Тõдчõ, рад пыр вõлїс	Видно, была рада
Ачыс сёрнитны	Сама поговорить
Кулан пиыс йылысь [3, с. 295]	Об умершем сыне.

Она рассказывает о том, что ждет ее семью: младшие дети пойдут прислуживать богачам, сама она станет прислугой, муж будет тяжело работать на чужих сенокосах. Скорбные размышления матери о предстоящей тяжелой работе, о бедности и нужде в старости прерываются ее причитанием, в

котором она рассказывает о достоинствах своего сына, о его трудолюбии и силе. Из ее слов мы узнаем, что ее сыну было всего лишь девятнадцать лет:

Эз вöв мортлы дон –
Сійö гортöс лэптис,
Зилькакыліс зептыс
Пыр тай. Менам зон
Вöліс ёсь и ён! [3, с. 295]

Не было цены человеку –
Весь дом на нем держался,
Звенели карманы
Всегда уж. Мой сын
Был находчив и силен!

В речь героини И. Куратов внес много частиц: *со, тай, жö, на, кö, моза, ö, да, да тай*. Во-первых, они делают речь героини прерывистой, замедляют ее темп, а, с другой стороны, они подчеркивают ее состояние: взволнованность, задумчивость, горе потери старшего сына.

В этом отрывке – не просто монолог героини, здесь представлен диалог двух героев. И собеседником матери умершего юноши является не кто иной, как собственно рассказчик:

– Сымда-ö? — «Эн юась! —
Мамыс бöрдигтыр
Шуö: «Эз на тыр!..»
– Зэв жö том на вöлöм.
– Эн шу! Потлö сьöлöм...
– Кутшöм оласног
Öні лоас тиян?
– Ой, эн сёрнит, шог!..
[3, с. 295–296]

– Столько ль? — «Ох, не спрашивай! —
Мать с рыданием
Говорит: «Ёще не исполнилось!..»
– Молодой совсем он был.
– Ой, не говори! Сердце разрывается
– Как же быть сейчас
Вам без кормильца?
– Ох, не знаю, горе!..

Рассказчик с глубоким сочувствием оценивает сдержанность отца молодого человека, глубоко переживающего горе. Отец, по сравнению с матерью, молчалив. Его облик вырастает буквально из нескольких слов:

И дзор батыс сэн
Зумыштчöм, а эн
Нинöм юась сылысь! [3, с. 296]

И седой отец там
Скорбящий, и не
Спрашивай его ты ни о чем!

Дзор, зумыштчöм (седой, мрачный) — здесь образ лишь намечен, поэт дает возможность читателю самому дорисовать картину несчастья и трагедии, постигших героя. Потерявший силы, скрывая слабость, отец берется нести гроб и отказывается от чужой помощи: *Сöмын шогсö тöдö, Гартö ки чышкöд Пельном вылас, мöдö Орччөн зия мунны, Гортсö пилысь нуны... Дзöриг лэптö шой... И пыр ачыс нуис* [3, с. 296] (Молча, мрачно ждет отец. Погружен в свои страдания. Как ляжку, полотенце Он надел через плечо. Видно, гроб нести собрался...).

И только в третьей части, по объему небольшой, состоящей из десяти строк, рассказчик открыто заявляет о себе:

Ме тшотш колльоді	Я тоже провожал
И кыз карысь усьом,	И как человек городской
Бокө видзөді... [3, с. 297]	В сторону смотрел...

Субъект прямо именуется себя с помощью местоимения первого лица «**ме**» (я), рисуя свое отношение к конкретному событию. Этот образ проезжего, т.е. не только не знакомого с местными жителями, но и чуждого им, «упавшего из города» (дословный перевод – Л. С.), вызывает ассоциации с выражением «упавший с луны», который, с одной стороны, подчеркивает неожиданность и случайность появления, а с другой стороны, устанавливает определенные иерархические отношения между городом и деревней. «Город» оказывается на вершине символической вертикали по отношению к месту события и поэтому соотносится с мифопоэтическим верхним, высшим миром [4, с. 20]. Повествователь, как посланец высшего мира, тем самым получает некоторую трансцендентную окраску, позволяющую ему слышать и видеть то, что не дано видеть и слышать непосредственным участникам драмы — голос умершего человека.

Выйдя из церкви, рассказчик видит на улице весну, которая всему умершему на земле дает жизнь, все омыто дождем и сияет весенними красками.

А сэк вöлі тулыс	А тогда весна
Сöмын босьтчöма	Только начала
Ловзьöдны, мый куліс	Оживлять, что умерло
И мый вушйöма,	И что стерто,
Мыськыштöм мысьт зэрөн,	Помыла дождем,
Вевтгыны выль серөн... [3, с. 297]	Чтоб покрыть новым узором...

Третья часть стихотворения в его известных литературоведческих прочтениях обычно интерпретируется как противопоставление природы и человеческой жизни: «Чтобы резче подчеркнуть трагичность смерти молодого человека, печаль окружающих, автор для контраста в третьей части изображает картину весны и пробуждение к жизни вечно обновляющейся природы» [9, с. 80], «Природа равнодушна к человеческим страданиям и, выйдя из храма, автор остро чувствует это равнодушие [2, с. 30], «в картине обновляющейся природы поэт видит параллель описанным трагическим событиям. П. Ф. Лимеров расширяет толкование этой сцены. Он указывает, что «обмывание» дождем находится в семантической связи с обмыванием умершего. Как в жизненном цикле природы, обмывание дождем ассоциируется с оживлением, воскресением того, что исчезло, т.е. умерло, так и в ци-

кле человеческой жизни обмывание умершего в последующем гарантирует его воскресение» [4, с. 21].

И. А. Куратов в стихотворении «Смерть юноши» под углом зрения разных субъектов сознания стремился показать трагедию смерти в молодости, трагедию семьи, а также свои размышления о смерти. Точка зрения умершего юноши — быстротечность жизни, вчера еще сидевшего вместе со своими друзьями, а сегодня лежащего в гробу, его счастье прервано смертью. Для его родителей — это трагедия: потеря единственного кормильца; преждевременная смерть сына обрекает их на старость в нищете. Собственно автор, чья точка зрения близка к поэту, в этом стихотворении размышляет о сущности бытия, о том, что «как трагично бы не воспринималась смерть человека, она включена в жизненные циклы Природы и является неременным условием Жизни вечной» [Там же].

Следует отметить, что стихотворения И. Куратова «Жизнь старика» и «Смерть юноши» составляют некую смысловую инверсию в его поэзии. Старик предстает физически еще сильным человеком, однако душевно опустошенным (*Арлыд серти лы-сьём ён на, ...Öні он нин шогысь мездö* [3, с. 151] — (Для своих лет я еще крепок в костях, ...Но теперь не освободите меня от горести). Для юноши, полного жизненного веселья, все должно быть впереди, но безвременная смерть прервала его жизненный путь:

Öти шогён-гажён	Одним горем-радостью
Олім-сёрнитім...	Жили-говорили...
Лун-вой сёйим-виим...	День и ночь ели-убивали...
Да мый лоис? Согіс	Что ж случилось? Сожгло
Гыркös менсьым пыр,	Все внутри меня,
И со öти лы	И вот одни останки
Куйлö öни татён... [3, с. 294]	Здесь лежат сейчас...

Таким образом, размышляя о смерти, автор прибегает к разным и подчас антитезным сценариям: естественная смерть, когда человек пережил свою семью и своих детей («Жизнь старика»), и неожиданная смерть юноши, который только начал жить («Смерть юноши»).

Подводя итоги, следует сказать, что полисубъектность характерна как для всей лирической системы И. Куратова, содержащей разнообразие субъектных форм выражения авторского сознания (лирический герой, собственно автор, ролевой герой, автор-повествователь), так и для отдельных стихотворений поэта, в которых создается поэтическое многоголосие, расширяются функции прямой речи. Такая полисубъектность характерна в основном «крестьянскому» циклу стихотворений И. Куратова и связана с задача-

ми создания образа народа как множества разных личностей и образа автора человека, в разных ситуациях сохраняющего связь с народом.

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.

2. Вулих Н. В. Поэзия добра и света. Лирика И. А. Куратова и некрасовская школа. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1994. 70 с.

3. Куратов И. А. Менам муза. Художественной гижод чукор = [Моя муза. Собрание художественных произведений] / сост., вступ. ст. и коммент. Е. С. Гуляева. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1979. 606 с.

4. Лимеров П. Ф. И. А. Куратов: лейтмотивы творчества. Сыктывкар: Коми научный центр УрО РАН, 2001. 32 с.

5. Лимерова В. А. Куратов Иван Алексеевич // Литература Коми : словарь школьника / сост. Н. Головина, В. А. Лимерова. Сыктывкар: Седьмая печать, 2007. С. 131–141.

6. Сурнина Л. Е. Образ народа в стихотворении И. А. Куратова «Закар ордын» (У Захара) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 171–175.

7. Сурнина Л. Е. Опыт анализа стихотворения И. А. Куратова «Пёрысь морт» // XXIII годичная сессия Ученого совета Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Февральские чтения) : сборник материалов. Сыктывкар: СГУ им. Питирима Сорокина, 2016. С. 988–992.

8. Сурнина Л. Е. Стихотворение И. А. Куратова «Пёч» (Старуха) // Вопросы финно-угорской филологии. Сыктывкар: СГУ им. Питирима Сорокина, 2014. С. 137–141.

9. Федорова А. Н. И. А. Куратов. Очерк жизни и творчества. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1960. 152 с.

Н. В. Чикина
N. V. Chikina

**ВЕПСКИЙ ЭПОС «ВИРАНТАНАЗ»
В ПЕРЕВОДЕ В. АГАПИТОВА¹**

VEPS EPIC “VIRANTANAZ” TRANSLATED BY V. AGAPITOV

В статье проанализирован перевод на русский язык вепсского эпоса «Вирантаназа» Н. Г. Зайцевой. Индивидуальная судьба поэта, обратила ее, доктора филологических наук, лингвиста к художественному творчеству, позволила вспомнить и запечатлеть былое, выразить в слове открывшийся опыт национальной жизни. Представлены результаты сопоставительного анализа оригинала и перевода. Поднимается вопрос о различных переводческих стратегиях, используемых автором. Особое внимание уделяется фольклорно-этнографическим мотивам и особенностям перевода национальных реалий. Новизна исследования видится в том, что, несмотря на наличие переводов на финно-угорские языки (финский, эстонский), перевод на русский язык пока остается единственным. Актуальность исследования обусловлена необходимостью анализа перевода с целью привлечения к нему широкого круга русских исследователей. В статье отмечены особенности образного мира, языка и культуры вепсского народа.

Ключевые слова: русский язык; вепсская литература; перевод; эпос.

The article analyses the Russian translation of the Veps epic “Virantanaz” by N. G. Zaitseva. The poet’s personal story drove her, a Doctor of Sciences in philology, a linguist, towards writing fiction, enabled her to recollect and record the past, to verbalise the witnessed experience of ethnic life. The findings of a comparative analysis of the original text and the translation are reported. The issue of the various translation strategies employed by the author is raised. Special attention is given to ethnographic folklore themes and the ways of translating ethnic-specific realities. The novelty of the study consists in the fact that although translations into Finno-Ugric languages (Finnish, Estonian) are available, the translation into Russian is so far the only one made. The translation needed to be analysed in order to attract the attention of a wider audience of Russian researchers. The article highlights the specific features of the imagery, language and culture of the Veps people.

Keywords: Russian language; Veps literature; translation; an epic.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00034.

Фольклорное наследие вепсов включает в себя несколько жанров устного народного творчества: пословицы и поговорки [22], сказки [3; 15], причитания [7; 13], однако, несмотря на их тесные контакты и соседство с прибалтийско-финскими народами (карелами, финнами, эстонцами), у них нет народного эпоса. Различные аспекты языка и устной народной традиции вепсов привлекают зарубежных исследователей [21; 23].

В последнее время в финно-угорском мире имеется массовое «увлечение» написанием эпосов. Только за 15 лет XXI века появилось четыре так называемых книжных эпоса: марийский «Югорно» (А. Я. Спиридонов, 2002), удмуртский «Дорвыжы» (М. Г. Худяков, 2008), вепсский «Вирантаназ» (Н. Г. Зайцева, 2012) [1, с. 7–15], ингерманландский «Лиекку» (М. Кемпинен, 2013) [12], это при том, что удмуртская и марийская литературы имеют более чем вековую традицию.

Исследователи не могли пройти мимо таких фактов и обратились к анализу этого явления. В научных изданиях появился целый ряд статей по указанной теме. Среди публикаций следует выделить кандидатскую диссертацию О. П. Ингл [10], исследования А. М. и Е. А. Шароновых [18, с. 47–60], В. М. Ванюшева [2, с. 93–103].

В 2018 году в Санкт-Петербурге вышла книга «Сампо (руны Похьёлы)», написанная на собственно карельском наречии карельского языка, автором которой является Дмитрий Бакулин, перевод на русский язык выполнен Алексеем Бакулиным. Данное издание вызвало неподдельный интерес и дискуссию в Карелии [11, с. 398–407], что подтверждает его актуальность.

Похвально желание авторов вновь привлечь внимание к карело-финскому эпосу и придать ему новое звучание. Конечно, славу «Калевалы» в настоящее время вряд ли можно затмить, но придать произведению новое звучание возможно. Бакулины проделали большую работу по отбору карельских эпических песен и объединили их вокруг песни о Сампо, отсюда и вытекает название. Восполнили сюжетные линии за счет мирового фольклора. Однако эпос наталкивает на некоторые размышления непосредственно по тексту, переводу и послесловию.

В качестве названия авторы выбрали слово «Сампо», но надо помнить, что эпическая поэма под таким названием это лишь часть эпоса, и книга с таким названием была опубликована в Петрозаводске в 1985 году, правда, это было переложение для детей. Бакулины определили произведение по жанру как карельский эпос, но скорее это поэма на основе карельских эпических песен.

Не совсем понятны названия рун, которые представляют собой цвета спектра: красная, оранжевая, желтая, зеленая, голубая, синяя, фиолетовая, белая, рождая в сознании образ радуги. По мнению авторов, Сампо — не

радуга, но может символизировать ее. Это своеобразный мост между небом и землей. Учитывая карельские корни авторов (по линии отца они карелы-людики), их образ мысли, связанный с радугой, объясним. У поэта-людика М. Пахомова также есть сборник стихов под названием «Ukon bembel» («Радуга», Петрозаводск, 2010). Названия рун — красная, желтая, зеленая, синяя, белая — имеют непосредственную связь с фольклором, но оранжевая, голубая, фиолетовая вызывают некоторые сомнения.

Не совсем понятен язык произведения. На наш взгляд использована смесь финского и карельского. К тому же, если авторы преследовали цель воссоздать истинный карельский эпос, то надо было, чтобы весь текст был написан на собственно карельском наречии карельского языка. Если же целью было написать эпос на едином карельском языке (которого в настоящее время не существует), это тоже заслуживает уважения, но в предисловии Д. Бакулин объяснил, что «мы отбирали в основном руны Северной Карелии <...> язык рун очень архаичен, он сохранил многие, общие с финским языком слова, утраченные в устной карельской речи» [16, с. 37].

Для решения этой проблемы автору мог бы оказать помощь русско-карельский словарь (севернокарельские диалекты), вышедший в Петрозаводске в 2015 году, а также перевод эпоса «Калевала» на собственно карельское наречие, выполненный Р. Ремшуевой [20].

В русском тексте переводчик заменил устоявшиеся имена главных героев Вяйнямйнена, Каукамойнена, Ёукахайнена на подлинные карельские имена народного эпоса (Вяйнямйни, Илмоллини и другие). В целом работа интересная и бесспорно привлечет к себе внимание и найдет своего читателя.

Как мы видим, несмотря на наличие всемирно известного эпоса «Калевала» у карелов, поэты не останавливаются на достигнутом, а создают свои версии, не говоря уже о переводах «Калевалы» на многие языки мира.

В эпосе «Вирантаназ» переплетены исторические и фольклорные пласты национального сознания вепсов. По словам его автора — доктора филологических наук, лингвиста, специалиста по вепсскому языку Нины Зайцевой — именно книга «Обернись-ка милой кукушечкой» стала основой для создания вепсского эпоса, при написании которого использованы сборники вепских народных сказок, вепские частушки и книга Рюрика Лонина «Minun rahvhan fol'klor» («Фольклор моего народа», 2000) [19, с. 5]. Таким образом, автор попыталась объединить в эпосе все разрозненное устное народное творчество вепсов.

Первым шагом в работе над эпосом стал перевод сокращенного варианта «Калевалы» на вепсский язык в 2003 году. Название эпоса «Virantanaz» («Вирантаназ») автор не переводит. Буквально можно перевести как «Под-

ворье Вира», поскольку Vir — это мужское вепское имя, а tanaz — подворье. Virantanaz — это основа села, которую заложил вепс по имени Vir. Такое название отчасти навеяно и историей. Зайцева родом из деревни Войлахта Вологодской области, в которой три деревни с названиями: Вирантан, Маркунтан и Пуст. Название одной из них тесно переплетается с названием эпоса. О рождении этих топонимических названий повествуется в тексте.

Д. Горох писал, «в самом названии, образованном сходно со всемирно известной «Калевалой» — землей Калева, зашифрована амбициозная идея: подарить своему народу культурную память, уважение к предкам» [5, с. 233]. Книга написана на основе фольклора, мифологии и истории вепского народа. События, описываемые в эпосе, относятся к XV–XVII векам. Поскольку вепский язык долго оставался бесписьменным и не имеет письменных памятников, а лишь имеются упоминания о вепсах в русских летописях, более полно описать историю вепсов не представлялось возможным.

После авторского слова и вступления к эпосу, следует учение медведя, который считается прародителем вепсов. Как у всех северных народов [17, с. 346–349], медведь — табуированное животное, поэтому его редко называют напрямую, а чаще используют синонимы, особенно отправляясь на охоту. В эпосе у него также несколько наименований: медведь, таежный зверь, король поверий, зверь суровый, хозяин рода, повелитель вепсов, учитель, страж лесной.

Одет он как человек: «В пояске узорном,/ В портах их крапивы,/ В сапогах из глины,/ В каменных дельницах/ На потеху птицам». Повествование идет от имени медведя, в котором содержится главный завет: «Помните о роде,/ О своем народе,/ Свой язык храните,/ Юных берегите...» [9, с. 31], а также прародитель призывает оберегать лес, водоемы и животных.

Переводя некоторые понятия, Агапитов использует метод транслитерации, например, конди (kondi), нойд (noid), корба (korb), арбой (arb). В данном случае это касается табуированных персонажей медведя и колдуна, а также словосочетаний, подпадающих под понятие «непереводимое в переводе» — Joute sindo, joute kazdo (Ёутэ-синдо, ёутэ-каздо). Использование переводчиком слов «король», «трон», которых нет в оригинале, говорит о влиянии на него западноевропейской традиции.

Агапитов использует в переводе архаизмы, например лопляне, краля, лядина, туесок, дельницы, хухляк, длани; слова на заонежском говоре русского языка — домовина, загошка, вирши, судимщина. Делает акцент на вепские предметы обихода (кошель), а также обращает внимание читателя на некоторые особенности жизни вепсов. Так, у них есть несколько синонимов для обозначения костра (kogo, lämoi, pažag, rouč). Зайцева использует слово «pañag». Агапитов переводит строку о костре как «жгли костер

по-вепски». Действительно, наряду с уже упомянутыми выше синонимами существуют еще и особые виды костров у вепсов: *korq* (очаг в стане), *pod'g'* (нодья – охотничий костер) и *rebeihut* (костер при сжигании кострики). Пламя от костра в переводе Агапитова обнимает сидящих вокруг него людей, как знамя.

У охотника Вира большой двухэтажный дом. Себе в жены он выбирает представительницу саамского народа Айру. Поскольку вепсы тесно контактировали с саамами, можно предположить, что и браки между ними были возможны, поэтому Зайцева решила «поженить» героев. Айра, несмотря на то, что была сиротой, весела, красива, у нее карие глаза, умеет говорить по-вепски и по-саамски. Агапитов оставляет без перевода саамские слова, включенные Зайцевой в эпос, для описания особенностей речи Айры. Позднее эти слова *'torok, ližm, čapta'* вошли в вепский язык.

В текст произведения включены элементы обрядов, заговоров, символика, произведения устного народного творчества: колыбельная, сказки, песни, плачи. «Песнь о серой уточке», написанная Валентиной Лебедевой, с разрешения автора включена в эпос. В «Песни Тали о предстоящем замужестве» используется троекратный повтор фразы «Пока заря красуется».

Зайцева обращается к устно-поэтической традиции и использует фольклорно-мифологические элементы сознательно. Поскольку сама она бывший деревенский житель, то на страницах своего произведения воссоздает образ крестьянского мира и культуры вепсов. Фольклорно-этнографические элементы в эпосе представлены текстами заговоров, плачей.

Так, из текста заговора перед посевной узнаем, что вепсы сеяли пшено, овес, ячмень и рожь, хотя хлеб ели редко, только по праздникам. Пшеницу сеяли редко, поскольку слишком холодный климат в местах проживания вепсов, и она не всегда успевала вызревать. В тексте прослеживаются пищевые предпочтения вепсов: варили пиво, ели репу. Пищевой рацион вепсов был достаточно скудный. Агапитов добавляет от себя: «Ели, славя Бога», но Зайцева об этом в эпосе не пишет.

В «Плаче Вани» Зайцева подчеркивает, что в родном доме дорого все: каждая половица, каждый гвоздик. Агапитов меняет некоторые смысловые акценты и повествовательный тон предложения на вопросительный: «Где мила любая пташка,/ Половик, отца рубашка?». Уходя из родного дома, Ваня просит прощения:

Prostkat, kodin kaumaized,
Kaumžomaizen saumaized,
Läikäidai sä järvudem,
Minun sula randaižem.

Пусть простят меня могилки,
Эти сосенки, осинки,
Ты, озерный бережок,
Ты, песчаный бугорок.

Blaslovenj-se antkatoi,
Vilhu rounha satkatoi,
Paimnen rad-se opekat,
Tehta kut tö nevogat.
[9, с. 140–141].

Дайте мне благословенье,
В путь-дорогу наставленья,
Научите дуть в берёсту,
Чтоб собрать все стадо к месту

Включение плачей, колыбельных и других жанров фольклора требовало как от автора, так и от переводчика не раз менять стихотворный размер на протяжении всего повествования. Строфа в произведении состоит из 12 строк, рифма в которых преобразовывается, тем самым стихотворный ритм эпоса постоянно изменяется, как живой организм. Такое чередование рифмы с изменением ритма придает произведению особую динамику и создает иллюзию движения. По мнению автора, «восьмисложный хорей или так называемая «калевальская метрика» тяжеловаты для вепского языка» [8, с. 20].

В эпос включен сказ о совместной охоте Вира с князем, во время которой Вир запрещает ему убивать медведицу с медвежатами в берлоге. В переводе Агапитова сказ этот родился в Залесском крае, но северяне, вепсы и зыряне о нем знали. Зайцева же местом рождения сказа называет глубокий лес, а упомянутых Агапитовым народов вообще не указывает. Князь назвал речь вепсов чухарскою и удивлялся, как им, живущим недалеко от Москвы, удалось остаться совершенно неведомым народом и сохранить свой язык.

Агапитов несколько отходит от дословного перевода, что в некоторых случаях оправдано, а в некоторых нет. Так, он включает в текст такие понятия, как «чудской край», «чудской язык», «песни-сказы Чуди», «чудской народ», «заветы Чуди», «просторы Чуди» которых нет в эпосе. Зайцева постоянно говорит о народе, о вепсах и их языке. Образ чуди, выбранный Агапитовым для обозначения вепсов, допустим, но все же очень обобщенный, т.к. под ним могли подразумеваться и другие народы Севера. На страницах эпоса переводчик называет вепсов «лесным народом», «племенем», что более близко к истине.

Агапитов описывает географические рамки распространения вепского языка, которых нет у Зайцевой. Так, по его мнению, вепсская речь звучала «До пределов Саами,/ До лесной Корелы,/ До зырян умелых» [9, с. 211].

Поэты используют интересные образы, которые предстают перед московским князем: ели остроконечные стоят стеной, как солдаты (у Агапитова — «Стеною мрачной лес сутулится,/ Подобно шествию солдат...»); первый конь в упряжке, как собака (у Агапитова — «Где первый, как безумный пес...»), а месяц:

Kudmoi hoštab sid' taivhan süvüdel
 Vauktut ližadab tähtazžom.
 Lumikatusen hoštta neglaižed,
 Ani hobedal palab kaik,
 Punob lunt kuti läbi seglaižes,
 Mec ei kubahta, ehtan aig...
 [9, с. 174–175]

Серьгою месяц серебряною
 Плывет, как ночи господин.
 Порой над снежными просторами
 Кружит снежинок хоровод,
 Теченье вод за леса спинами
 Упрятал в прочный панцирь лед...

Вепсам присущ анимизм — вера в существование души и духов, вера в одушевленность всей природы, поэтому они знали о духах леса (леший), воды (водяной, русалки), дома (домовой). В эпосе описана встреча девушки Анни с лешим, которая в конечном итоге заканчивается ее пленением. Причиной пропажи девушки становится нарушение запрета: когда мать отпускала Анни в лес за ягодами, то забыла ее благословить. За возвращение девушки леший крадет корову. После пребывания у лешего Анни отводят к знахарке.

В вепском языке хозяин леса может обозначаться словами: *mecanižand*, *mechine*, *mесаuk*. *Mecanižand* представлен в переводе лесовиком, князем леса со смуглым ликом, как у цыгана, и одетым, как хухляк (ряженный). Лесовик обладает приятным, завораживающим голосом. Хозяин леса у Зайцевой одет, как человек: штаны, рубашка и шапка на голове. Лесовик Агапитова также подобен мужичку: штаны, сюртук, моргает часто и робок. При создании образа лешего авторами был использован жанр былички и фольклорно-мифологических сюжетов.

Береза — священное дерево у вепсов. Она обладает лечебной силой: ее сок пьют, вяжут веники из веток, делают из бересты кошели, посуду, свирели. Зайцева включает в эпос обращение к березе:

Koivut, mindai žalleiče,	Ты пожалей, кудрявая,
Pästa pahas aleiči,	Избавь от зла лукавого,
Hüväd minei valiče,	Пошли мне долю славную,
Sinä kaiken void!	Пусть хватит сил твоих!

[9, с. 94–95]

«Береза в мифологическом сознании вепсов воспринималась как дерево, обладающее максимальной жизненной силой, спасающей человека от бед, дающей исцеление и здоровье», — писала И. Ю. Винокурова [4, с. 182]. Шепотом листьев, шорохом ветвей, корой она успокаивает, воздействует, как колдунья, гадалка и ворожея. Именно береза помогает Анни освободиться от колдовских пут лешего и стать знахаркой. Позднее она, обладая даром врачевания, будет принимать роды, лечить односельчан, а также

учить пастуха поведению в лесу, чтобы скот не потерялся и не подвергался нападению диких зверей:

Vepsläižile amu sel'ged:	Вепсам издавна известно:
Nägeb pu-ki mecas, velled,	Лес нас слышит повсеместно,
Pu-ki kuleb mecas kaiken,	Видят травы и деревья.
Olgat hilläd mecas, vaikne.	Будь в лесу ты тише зверя.
Paimnen oza — vöi-ki penemb	Лесовик везде хозяин,
Pidab olda kaikid tünemb.	Уши есть и у поляны

[9, с. 148–149]

Зайцева включает в текст эпоса целый ряд заговоров: от укуса змеи, на рождение ребенка, от смерти, хотя подчеркивает, что они не всегда помогали. С. С. Динисламова, говоря о героическом эпосе манси, отмечала, что «эпос способствует сохранению языка и духовной традиционной культуры, в частности обрядовой практики» [6, с. 46]. Видимо, Зайцева преследовала те же цели, включая в эпос описание элементов похоронного обряда.

Вепсы мылись в печах. Агапитов пишет о «чудской бане». После бани гостям предлагают квас, а за ужином – пиво желтое (у Агапитова — янтарное) и рыбник (у Агапитова — пирог). За столом ведется непринужденная беседа: Вир рассказывает лесные сказки (в варианте Агапитова — байки и анекдоты). Упоминаются святочные гадания.

Агапитов вводит в текст эпоса целый ряд географических названий, которых нет у Зайцевой, например Заречье, Заозерье, Заволочье. Все они начинаются с приставки «за». Можно предположить, что тем самым переводчик хотел подчеркнуть особенности проживания вепсов: за рекой, за озером. Подчеркнуто двуязычие вепсов. По-русски и по-вепски говорят Вир, Анни; по-вепски и по-саамски говорит Айра. Подчеркнуто православие вепсов.

Исследование показало, что при переводе эпоса на русский язык В. Агапитов использовал разные стратегии перевода: транслитерация, методы замены, опущения/добавления. На переводчика существенное влияние оказали русская и западноевропейская литературные традиции. Языковые особенности проявились в использовании архаизмов и слов заонежского говора русского языка.

Фольклорно-этнографические элементы, представленные в переводе, воссоздают художественную картину вепского мира. Широкого поэтического описания вепских обрядов, которые, безусловно, в жизни сопровождали сватовство, свадьбы, роды или похороны, в произведении нет, как нет их и в переводе. На наш взгляд, главной целью эпоса является сохранение языка и духовной культуры вепсов.

При переводе Агапитов использовал слова из заонежского говора русского языка. С одной стороны, это оправдано, поскольку историческое взаимопроникновение финно-угорского компонента в русский язык на «пограничных» территориях естественно. С другой стороны, сокровища русских былин проникали в финно-угорские племена и отголоски их можно увидеть в переводе. Д. Горох отмечал: «Русский перевод украсил произведение новыми — заонежскими обертонами и местами придал звучанию мотивы песен Русского Севера» [5, с. 235].

В 2013 году эпос был переведен и опубликован на финском языке (пер. М. Ниеминен), в 2015 — на русском и эстонском (пер. Я. Ёйспуу). В 2018 году специалист по эстонскому языку и культуре неэстонцев Тартуского университета Мадис Арукаск повторно перевел эпос «Вирантаназ» на эстонский язык. Теперь эпос не только дважды переведен на эстонский язык, но на его основе эстонским режиссером Яном Тоомигом написана и поставлена пьеса на эстонском языке под названием «Jumalad on maal» («Боги на земле»). Премьера спектакля состоялась в Таллине и Тарту в 2019 году, что лишний раз подтверждает интерес к нему в финно-угорском мире. Вепский эпос Н. Зайцевой вошел в книгу «Kuldaižed sanad» («Золотые слова», 2015), завершающую серию «Классики карельской литературы».

М. Б. Раренко отмечала, что «самым трудным и важным в переводе является не лингвистический, а художественно-образный момент, т. е. способность переводчика воссоздать образный мир произведения» [14, с. 735]. Агапитову частично удалось соблюсти оба эти аспекта, передать особенности оригинала, а также внести свою авторскую составляющую за счет некоторого вымысла, включения в текст архаичных слов и понятий, незнакомых широкому читателю, и стиля.

1. Братчикова Н. С. К появлению национальной эпической поэмы на вепском языке в современном финно-угорском культурном обществе // Вестник угроведения. 2015. Т. 5. № 4. С. 7–15.

2. Ванюшев В. М. Возвращение батыров // Вестник Удмуртского университета. Сер. 5. История и филология. 2007. Вып. 5. С. 93–103.

3. Вепские народные сказки : сб. / [сост. Н. Ф. Онегина и М. И. Зайцева]; предисл. Н. Ф. Онегиной. Петрозаводск: Карелия, 1996. 261 с.

4. Винокурова И. Ю. Мифология вепсов : энциклопедия. Петрозаводск: Петрозаводский госуниверситет, 2015. 521 с.: ил.

5. Горох Д. Пир народов на земле Вира // Север. 2015. № 11/12. С. 233–235.

6. Динисламова С. С. Героический эпос манси как фактор духовно-нравственного развития личности // Современная финно-угорская филология: те-

ория и практика : материалы Всерос. науч.-практ. конф. XIV Югорские чтения (20 дек. 2015 г., г. Ханты-Мансийск). Ижевск: Принт-2, 2016. С. 46–55.

7. Жукова О. Ю. Вепские обрядовые причитания: от поэтики жанра к поэтике слова. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2015. 156 с.

8. Зайцева Н. Г. Вепскоязычный эпос «Вирантаназ» – опыт реконструкции // Краеведческие чтения : материалы VII науч. конф. (14–15 февр. 2013 г.). Петрозаводск, 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://library.karelia.ru/files/3952.pdf> (дата обращения: 11.12.2020).

9. Зайцева Н. Вирантаназ=Virantanaz: эпос / пер. с вепс. В. А. Агапитов. Retroskoï: Periodika, 2016. 216 s.

10. Ингл О. П. Книжные формы эпоса финно-угорских народов: типология и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2015. 25 с.

11. Кундозерова М. В., Миронова В. П. Рецензия на издание: Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр. Д. Бакулин; рус. пер. А. Бакулина. СПб.: Лема, 2018. 383 с. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 3. С. 398–407. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407.

12. Об ингерманландском эпосе «Лиекку» [Электронный ресурс]. URL: <http://knk.karelia.ru/2016/12/ingermanlandskij-epos-liekku.html#more> (дата обращения: 11.12.2020).

13. «Обернись-ка милой кукушечкой»: вепские причитания : сб. / сост.: Н. Г. Зайцева, О. Ю. Жукова; нотировки С. В. Косырева. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН; Kuhmo: Juminkeko, 2012. 223, [1] с. : факс., ноты.

14. Раренко М. Б. Перевод художественный // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвал, 2003. С. 735–737.

15. «Сам слышал, сам видел»: вепские сказки / сост. О. Жукова; худож. А. Трифанова. Петрозаводск: Verso, 2012. 43, [1] с.

16. Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр. Д. Бакулин; рус. пер. А. Бакулина. СПб.: Лема, 2018. 383 с.

17. Сязи В. Л. Образ медведя в хантыйской литературе // Финно-угорский мир в полиэтничном пространстве России: культурное наследие и новые вызовы : сб. ст. по материалам VI Всерос. науч. конф. финно-угроведов (Ижевск, 4–7 июня 2019 г.). Ижевск, 2019. С. 346–349.

18. Шаронов А. М., Шаронова Е. А. О некоторых особенностях эрзянского героического эпоса // Ежегодник финно-угорских исследований. 2018. Т. 12. Вып. 3. С. 47–60.

19. Эпосы рождаются редко... // Kodima. 2012. № 12 (tal'vk.). S. 5.

20. Kal'evala: vienankarjalakši / Elias Lönnrot; kiäntäjä Raisa Remšujeva; kuv. Vitali Dobrinin. Helsinki: Karjalan Šivissyššaura, 2015. 526 с.: ил.

21. Karjalainen H. Borrowing morphology: the influence of Russian on the Veps system of indefinite pronouns // Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum: Book of Abstracts. Oulu: University of Oulu, 2015. Pp. 203–204.

22. Mi meles, se i keles. Vepsläižed muštatišed=Что на уме, то и на языке. Вепские пословицы и поговорки / сост. О. Ю. Жукова. Петрозаводск: Периодика, 2018. 96 с.: ил.

23. Siragusa L. Sustaining languages and people through healing oral practices: Vepsian puhegid // Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum: Book of Abstracts. Oulu: University of Oulu, 2015. P. 158.

References

1. *Bratchikova N. S.* K pojavleniju nacional'noj jepicheskoj pojemy na vepsskom jazyke v sovremennom finno-ugorskom kul'turnom obshhestve // Vestnik ugrovedenija. 2015. T. 5. № 4. S. 7–15.

2. *Vanjushev V. M.* Vozvrashhenie batyrov // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija 5. Istorija i filologija. Vyp. 5. 2007. S. 93–103.

3. Vepsskie narodnye skazki: sb. / [sost. N. F. Onegina i M. I. Zajceva]; Predisl. N. F. Oneginoj. Petrozavodsk: Karel'ija, 1996. 261 s.

4. *Vinokurova I. Ju.* Mifologija vepsov: jenciklopedija. Petrozavodsk: Petrozavodskij gosuniversitet, 2015. 521 с.: il.

5. *Goroh D.* Pir narodov na zemle Vira // Sever. 2015. № 11/12. S. 233–235.

6. *Dinislamova S. S.* Geroicheskiy jepos mansi kak faktor duhovno-nravstvennogo razvitija lichnosti // Sovremennaja finno-ugorskaja filologija: teorija i praktika. Materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. HIV Jugorskie chtenija (20 dek. 2015 g., g. Hanty-Mansijsk). Izhevsk: Print-2, 2016. S. 46–55.

7. *Zhukova O. Ju.* Vepsskie obrjadovye prichitanija: ot pojetiki zhanra k pojetike slova. Petrozavodsk: KarNC RAN, 2015. 156 s.

8. *Zajceva N. G.* Vepsskojazychnyj jepos «Virantanaz» — opyt rekonstrukcii // Kraevedcheskie chtenija : Materialy VII nauch. konf. (14-15 fevr. 2013 g.). Petrozavodsk, 2013. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://library.karelia.ru/files/3952.pdf>.

9. *Zajceva N.* Virantanaz=Virantanaz : jepos / per. s veps. V. A. Agapitov Petroskoi : Periodika, 2016. 216 s.

10. *Ingl O. P.* Knizhnye formy jeposa finno-ugorskih narodov: tipologija i pojetika : avtoreferat dissertacii ... kandidata filologičeskikh nauk. Saransk, 2015. 25 s.

11. *Kundozerova M. V.* Recenzija na izdanie: Sampo. Runy Poh'joly: (karel'skij jepos) / sost. i obr.: D. Bakulin; rus. per.: A. Bakulin. SPb.: Lema, 2018. 383 s. / M. V. Kundozerova, V. P. Mironova // Studia Litterarum. 2019. T. 4, № 3. S. 398–407. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407.

12. Ob ingermanlandskom jepose «Liekku» [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa : <http://knk.karelia.ru/2016/12/ingermanlandskij-epos-liekku.html#more>.

13. “Obernis'-ka miloj kukushechkaj”: vepsskie prichitanija: sb. / sost.: N. G. Zajceva, O. Ju. Zhukova; notirovki S. V. Kosyreva. Petrozavodsk: Karel'skij nauchnyj centr RAN; Kuhmo: Juminkeko, 2012. 223, [1] s.: faks., noty.

14. *Rarenko M. B.* Perevod hudozhestvennyj // Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij / gl. red. i sost. A.N. Nikoljukin. Moskva: Intelval, 2003. S. 735–737.
15. “Sam slyshal, sam videl”: vepsskie skazki / sost. sb. O. Zhukova; hudozh. A. Trifanova. Petrozavodsk: Verso, 2012. 43, [1] c.
16. Sampo. Runy Poh’joly: (karel’skij jepos) / sost. i obr.: D. Bakulin; rus. per. : A. Bakulin. SPb.: Lema, 2018. 383 s.
17. *Sjazi V. L.* Obraz medvedja v hantyjskoj literature // Finno-ugorskij mir v polije-tnichnom prostranstve Rossii: kul’turnoe nasledie i novye vyzovy: sb. st. po materialam VI Vseros. nauch. konf. finno-ugrovedov (Izhevsk, 4-7 ijunja 2019 g.). Izhevsk, 2019. S. 346–349.
18. *Sharonov A. M.* O nekotoryh osobennostjah jerzjanskogo geroicheskogo jeposa / A. M. Sharonov, E. A. Sharonova // Ezhegodnik finno-ugorskih issledovanij. 2018. T. 12. Vyp. 3. S. 47–60.
19. Jeposy rozhdajutsja redko... // Kodima. 2012. № 12 (tal’vk.). S. 5.
20. Kal’evala: vienankarjalakši / Elias Lönnrot; kiäntäjä Raisa Remšujeva; kuv. Vi-tali Dobrinin. Helsinki: Karjalan Šivissyššaura, 2015. 526 c.: il.
21. *Karjalainen H.* Borrowing morphology: the influence of Russian on the Veps system of indefinite pronouns // Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum: Book of Abstracts. Oulu: University of Oulu, 2015. Pp. 203–204.
22. Mi meles, se i keles. Vepsläižed muštatišed=Chto na ume, to i na jazyke. Veps-skie poslovicy i pogovorki / sost. O. Ju. Zhukova. Petrozavodsk: Periodika, 2018. 96 s.: il.
23. *Siragusa L.* Sustaining languages and people through healing oral practices: Vep-sian puhegid // Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum: Book of Abstracts. Oulu: University of Oulu, 2015. P. 158.

ПУБЛИКАЦИЯ ИСТОЧНИКОВ, ОБЗОРОВ, МАТЕРИАЛОВ, ВОСПОМИНАНИЙ

УДК 94

А. А. Павлов
A. A. Pavlov

ИСИДОР СЕВИЛЬСКИЙ. «ЭТИМОЛОГИИ, ИЛИ НАЧАЛА». КНИГА XIX. 5–19

THE ETYMOLOGIES OF ISIDORE OF SEVILLE. BOOK XIX. 5–19

Важнейшим энциклопедическим сочинением раннего средневековья является труд Исидора Севильского (ок. 560–636 гг.) «Этимологии», ставший фундаментом для ряда последующих средневековых энциклопедий. Труд имел важное значение для школьного образования эпохи средневековья. Исидор Севильский опирался на огромный пласт римской грамматической и антикварной традиции, сохранив многие важные ее детали для нас. В настоящем выпуске «Вестника» впервые публикуется перевод глав книги девятнадцатой «Этимологий», посвященных возведению строений.

Ключевые слова: *Исидор Севильский, раннесредневековые энциклопедисты, «Этимологии», римские грамматики и антиквары.*

The major encyclopaedic composition of the early Middle Ages is «The Etymologies» of Isidore of Seville (560–636), the base for many of the subsequent medieval encyclopedias. Work had great value for school education of an epoch of the Middle Ages. Isidore of Seville used a significant layer of the Roman grammatic and antiquarian tradition, having kept many its important details for us. In this issue for the first time is published translation of some chapters (5–19) from book XIX, devoted to construction of buildings.

Keywords: *Isidore of Seville, “Etymologies”, Roman grammarians and antiquarians, Middle Ages’ encyclopaedic tradition.*

«Этимологии» Исидора Севильского (ок. 560–636 гг.), архиепископа Севильи, занимают особое место среди латинских раннесредневековых энциклопедических сочинений. Труд оставался актуальным на протяжении все-

го Средневековья. Сохранилось более 1000 его копий, причем рукописные копии создавались и после появления первого печатного издания в 1472 г., а печатные издания оказались столь востребованными, что уже к 1500 г. число их выросло до 101. Интерес к сочинению никогда не утрачивался, но сегодня он переживает новый взлет, о чем говорит появление полных его переводов на ряд европейских языков.

О жизни Исидора Севильского известно достаточно мало. Он родился в Новом Карфагене (Картахене), в знатной романизированной испанской семье ортодоксальных христиан. Его родители — Севериан и Теодора — умерли, когда Исидор был молод, и заботу о нем, как и о других детях, взял на себя старший брат Леандр. Еще до 580 г. он стал епископом Севильи. По смерти брата Исидор наследовал его епископский престол (600 г.), продолжив борьбу с арианством.

Важное место в его жизни занимала дружба с младшим коллегой Браулионом, ставшим в 631 г. епископом Сарагоссы, с которым он находился в переписке. Именно по просьбе Браулиона Исидор приступил к написанию «Этимологий», которые, несмотря на свою незавершенность, стали одним из важнейших его сочинений и определили всю систему средневекового знания и обучения на ряд столетий вперед. Представляя собой *summa*, по сути, небольшую библиотеку в одной книге, труд позволял учащимся познать основы мироздания и всех наук без обращения к другим сочинениям.

Исидор приводит ряд способов этимологизации (I. 29. 3–5), к которым он и сам прибегает при объяснении происхождения тех или иных понятий. Несмотря на то, что уже Платон в диалоге «Кратил» (438d) предлагал исходить при объяснении понятий из сущности вещей, а не из их названия, Исидор, следуя за основной римской традицией, дает толкование сущности вещи из грамматики, в связи с чем известный французский исследователь творчества Исидора Жак Фонтэн определил его метод как «панграмматический».

Исидор в значительной мере следует за римскими грамматиками и энциклопедистами, прежде всего Варроном, Плинием Старшим, Секстом Помпеем Фестом, Светонием Транквиллом и др. Он не всегда указывает на свои источники, заимствуя материал. Среди таких авторов, чьи работы использованы, но не упомянуты Исидором, — Авл Геллий, Ноний Марцелл, Лактанций, Макробий, Марциан Капелла, а также главные его источники — Солин, Сервий, Кассиодор.

Книга XIX имеет название «О кораблях, строениях и одеяниях» (*De navibus aedificiis et vestibibus*), которое делит ее на три тематические части. Первая (главы 1–5) посвящена кораблям (но также снастям и сетям), вторая (гла-

вы 8-19) — домостроению, последняя (главы 20-34) — одежде¹. Выбиваются из этого деления главы 6-7, посвященные кузнечному ремеслу.

Говоря о домостроении, автор возводит искусство строительства к Дедалу и Минерве (VIII. 1), последовательно рассматривает термины, связанные с мастерами-строителями (VIII), указывает на три стадии в возведении строений (IX), далее приводит термины, связанные с возведением стен (X), с отделкой здания (XI–XVI), после чего говорит о красках (XVII), строительном инструменте (XVIII) и плотниках (XIX). В приводимой части автор достаточно редко обращается к цитированию источников. Мы встречаем здесь по одной цитате из Плавта (V. 2) и Горация (XII. 1), две из Луцилия (VII. 2; XII. 1), а также цитату из послания апостола Павла к коринфянам (VIII. 1). В силу содержания этой части книги, важное значение для Исидора имела информация римского энциклопедиста Плиния Старшего (I в.), содержащаяся в его объемном сочинении «Естественная история».

ISIDORUS HISPALENSIS ETYMOLOGIARUM LIBER XIX

ИСИДОР СЕВИЛЬСКИЙ ЭТИМОЛОГИИ, ИЛИ НАЧАЛА КНИГА XIX

Глава V. О сетях

(1) Сети названы *retes* или оттого, что удерживают (*retinere*) рыбу, или от веревок (*restes*), на которые насажены². Небольшая сеть зовется *supplagium* от слова «тенета» (*plagae*); действительно, в собственном смысле *plagae* называют те веревки, на которые сеть насажена снизу и сверху. (2) Невод — вид рыболовной снасти, назван он *funda* оттого, что ставится на дно (*fundus*). Называют его также *iaculum* от забрасывания (*iacere*). Плавт говорит (*frg.* 175):

Probus quidem antea iaculator eras

(«И в самом деле, невод прежде ты забрасывал ловко»).

(3) Оттого, что его тянут (*trahere*), невод — вид рыболовной сети — назван *tratum*. Зовется он также и *verriculum*, поскольку *vergere* означает «тя-

¹ Переводы этих частей были опубликованы ранее. См.: Исидор Севильский. Этимологии. Глава XIX. 1–4 / пер. и комм. О.С. Павловой // ВДИ. 2017. № 1. С. 254–265; Исидор Севильский. Этимологии, или Начала. Кн. XIX / пер. и комм. А. А. Павлова // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М.: ИВИ РАН, 2014. Вып. 22. С. 252–278.

² Ср. *Varr. LL. V. 130.*

нуть». (4) *Nassa* (верша)¹... Ловчая сеть на зверя зовется *cassis* оттого, что она «захватывает» (*capere*) добычу. Отсюда мы говорим *incassum*, то есть «бесцельно» (*sine causa*), как бы *sine cassibus*, поскольку охота без таких сетей — пустая затея. Москитная сеть (*conorium*²) — та, что не пропускает комаров, подобие полога. Ею более других пользуются жители Александрии, поскольку в том месте Нил производит комаров во множестве. Поскольку Египет именуют *Conorea*, то и зовется она *conorium*.

Глава VI. О кузнечном горне

(1) Кузнеца называют *faber* оттого, что кует он железо (*a faciendo ferro*). Этот термин (*faber*) распространился затем и на мастеров (*fabri*), изготавливающих изделия из иных материалов, да и на сами эти ремесла (*fabricae*), но уже с уточняющим определением, как, например, *faber lignarius* — деревянных дел мастер, и так далее; возник, разумеется, от прочности (*firmitas*) изготавливаемых ими изделий.

(2) Изобретателем кузнечного горна язычники считают Вулкана, образно они связывали Вулкана с огнем, без которого никакой металл нельзя ни расплавить, ни ковать, ведь нет почти ничего такого, что было бы не подвержено огню. В одном месте с его помощью изготавливают стекло, в другом — серебро, здесь — свинец, там — киноварь, где-то — краски, а где-то — лекарства. Руда с помощью огня превращается в бронзу, из огня рождается железо, благодаря ему оно становится податливым, с помощью огня обрабатывается золото, да и стены связываются раствором, приготовленным из обожженной в огне каменной породы. (3) При обжиге превращает огонь черные камни в белые, белая древесина при горении становится черной, пылающие угли превращает он в черный уголь древесный, древесину из твердой он делает хрупкой, из тленной — нетленную; твердое тело он крошит на части, крошево в тело единое вновь превращает, твердое он размягчает, мягкое вновь он делает твердым. Имеет он и лечебные свойства, ведь что-то прижечь бывает часто на пользу. Известно также, что помогает он и против чумы, которая порождается солнца затмением. Также и во всякой работе одно сотворяет он однократным воздействием, другое — двукратным, а третье — трехкратным. (4) А кроме того и сам по себе огонь бывает различным, ведь один — тот, что в употреблении у человека, а другой — тот, что являет божественную волю: он либо молнией расчерчивает небо, либо извергается из-под земли чрез жерло вулкана. (5) Огонь назван *ignis* оттого, что ничего из него не может родиться (*gignere*), ведь представляет он из себя элемент нерушимый, поглощает он все, что в себя он вбирает.

¹ См. *Fest. s.v. Nassa*. P. 169.

² Ср. греч. *κωνωλεῖον* (кровать с пологом), *κόνωψ* (москит, комар).

Кузница (*fabrica*) зиждется на двух вещах: на воздушных потоках, разгоняемых мехами, и на огненном пламени. (6) Строго говоря, пламя печи названо *flamma* оттого, что порождается мехов дуновением (*flatus*). Горн же назван *foгнах* от слова «огонь», поскольку *φῶς* означает «огонь». Камин (*caminus*¹) — по-гречески «горн», назван так от слова *καῖμα*². (7) Пепел, когда искры огня погасли, — *favilla*. Уголь, пока он рдеет, зовется *pruna*, когда же погаснет, то *carbo*. Рдеющий уголь назван *pruna* от глагола «обжигать» (*perurere*), а *carbo* назван уголь древесный оттого, что ему недостает (*carere*) пламени. Хотя кажется, что он уже погас, он, напротив, приобретает большую силу, поскольку разожженный вновь, пышет он с еще большим жаром. И без огня твердость его такова, что не разрушает его никакая жидкость, и не портится он от долгого хранения. В самом деле, когда он уже погашен, приобретает уголь такую твердость, что те, кто устанавливает межевые границы, закапывают его в землю, а сверху ставят на него межевые камни, чтобы если что, изболтать тяжущегося и по прошествии нескольких поколений; благодаря ему стороны признают, что установленный в данном месте камень и является границей участка.

Глава VII. Об инструментах кузнецов

(1) Наковальня (*incus*) — приспособление, на котором куется железо; названа от глагола «бить» (*caedere*), потому что мы на ней куем (*cadere*) что-либо, то есть расплющиваем, ударяя молотом; в самом деле, ковать (*cadere*) значит «бить» (*caedere*), «ударять» (*ferire*). Древние, однако, называли ее не *incus*, а *intus*, потому что на ней стучат (*tundere*) по металлу, то есть расплющивают; по этой причине и молоток назван *tudis* от глагола *tundere*, то есть «расплющивать». (2) Молоток назван *malleus* оттого, что им стучат и расплющивают металл, пока тот раскален и податлив (*molle*). Большой молот — *marcus*; назван он так оттого, что большой (*maior*) и более подходящ дляковки. Молот среднего размера — *martellus*. Очень маленький молоточек — *marculus*. Луцилий говорит (1165):

Et velut in fabrica fervens cum marculus ferrum
multorum magnis ictibus tundit.

(«Точно как в кузне, когда по железу горячему молот
С грохотом гулким бьет, нанося удар за ударом...»³).

(3) Клещи — *forcipes*, как бы *ferricipes*, оттого, что ими захватывают (*capere*) и удерживают раскаленное железо (*ferrum*), либо оттого, что мы захватываем и удерживаем ими нечто раскаленное (*forvus*), как бы *forvicapes*.

¹ Греч. *κάμινος*.

² Жар, зной.

³ Пер. Е. Рабинович.

В самом деле, *forvus* означает «горячий»; оттуда и *fervidus* (страстный). По той же причине мы называем красивыми (*formosi*) тех, у кого жар крови рождает на щеках привлекательный румянец. (4) Напильник назван *lima* оттого, что делает вещи гладкими (*lene*), ведь *limus* означает «гладкий». Доло-то (*cilium*) — инструмент, который используется серебряных дел мастерами; от него и гравированные сосуда зовутся *caelata*¹.

Глава VIII. О возведении стен

(1) Греки считают Дедала изобретателем искусства возведения стен и крыш; как говорят, он был первым, кого Минерва обучила этому искусству. Греки называют мастеров-ваятелей *téктоρες*, то есть «строителями». Но каменщики, которые закладывают основание здания, именуются *architecti*. По этой причине апостол Павел говорит о самом себе (1 Кор. 3, 10): *Quasi sapiens architectus fundamentum posui* («Я... как мудрый строитель, положил основание»). Каменщики названы *maciones* от лесов (*machina*), на которых, в силу высоты возводимых стен, они располагаются.

Глава IX. О диспозиции

(1) Возведение зданий включает три стадии: диспозиция (*dispositio*), возведение (*constructio*) строения, отделка (*venustas*). Диспозиция суть выбор места, размежевание участка под строение и закладка фундамента.

Глава X. О возведении строения

(1) Возведение строения (*constructio*) суть строительство здания в горизонтальной и вертикальной проекции. Возведение, его именуют также *instructio*, названо *constructio* оттого, что кладка «связывает» (*instringere*) здание и делает прочным, так как камни связываются раствором, а дерево и камень — меж собой, ведь *instrinctura* суть погружение (*intinctio*) железа в воду; если же не опустить раскаленное железо в воду, то оно не станет твердым и прочным. Возведение названо *constructio* также и от большого объема используемых при этом камней и древесины; откуда и слово «кучи» (*strues*). Но одно есть «строительство» (*aedificatio*), другое — «восстановление» (*instauratio*); ибо строительство — это возведение нового здания, а восстановление (*instauratio*) — придание старому зданию прежнего облика (*instar*), ведь древние использовали *instar* в значении «наподобие»; по этой причине они говорили *instaurare* (восстанавливать). (2) Возведение строения невозможно без создания фундамента, без камней, извести, песка и древесины. Фундамент (*fundamentum*) назван так оттого, что являет-

¹ Cp. *Isid.* XX. 4. 7; *Fest.* s.v. *Ancaesa*. P. 18.

ся основанием (*fundus*) здания. Его называли и *caementum* от глагола «разбивать» (*caedere*), потому что возводят его из обработанных крупных каменных блоков. (3) Камень, пригодный для строительства здания: белый, Тибуртинский, сизый, речной, пористый, красный, иной. (4) Белый камень иногда твердый, иногда мягкий. Мягкий пилят пилой, он поддается обработке, так что на нем, подобно тому как на древесине, можно вырезать буквы. (5) Тибуртинский (*Tiburtinus*) камень назван по месту в Италии¹. Хотя он достаточно тверд, чтобы использовать его в строительстве, однако он разрушается при нагревании. (6) Туф (*tophus*) бесполезен для строительства зданий из-за его тленности и мягкости, но пригоден для возведения фундаментов. Он выкрашивается под воздействием температуры и морских испарений, и разрушается от дождя. (7) Песчаник (*arenacius*) — камень, образовавшийся из спрессовавшегося морского песка (*arena*). Называют его и «томимым жаждой» (*bibulus*), потому как он удерживает влагу, которую впитал в себя. В Бетике² именуют его Гадитанским от острова в Океане³, где добывается он в большом количестве. (8) Пиперин (*pipereginus*) — беловатый камень с черными точками, твердый и очень прочный. Ракушечник (*Cochleacius*) спрессован из ракушек (*cichlea*), маленьких камешков и песка, весьма шероховатый, а иногда и пористый. (9) Колумбин (*columbinus*) — сизый камень, назван он так от цвета птицы⁴; по природе своей близок к гипсу, особенно схож с ним своей мягкостью. (10) Мельничный камень (*molaris*) пригоден для стен, потому что по природе своей достаточно крупный, к тому же твердый и шероховатый. Из него изготавливают также жернова (*molae*), отсюда и получил он свое наименование. Бывает он четырех сортов: белый, черный, черно-белый и пористый. (11) Пемза (*spongia*) — камень, родившийся из воды, легкий и пористый, пригоден для сводов. (12) Кремьень (*silex*) — твердый камень⁵; лучшие кремни — черные, а в некоторых местах также и красные. Белый кремьень не подвержен времени, памятники, созданные из него, не разрушаются, им не страшен даже огонь, по этой причине из них изготавливают формы, в которые разливают медь. Зеленый кремьень тверд и не боится огня, но везде очень редок; а там, где встречается, это всегда отдельные камни, а не скальная порода. (13) Бледный камень (*pallidus*) редко используется для фундамента. Круглый булыжник (*globus*) стоек к повреждениям, но в растворе ненадежен, если не залит большим количеством цемента. (14) Речной булыжник (*fluviatilis*) всегда кажется влаж-

¹ Имеется в виду г. Тибур в Лации, ныне г. Тиволи.

² Бетика — римская провинция в южной Испании, ныне Андалусия.

³ Т.е. от о. Гадес, ныне Кадис.

⁴ Т.е. голубя (*columba*).

⁵ Non. Marc. s.v. Silex. P. 334 L.

ным. Его следует собирать летом и не использовать в течение двух лет для строительства дома. Для стен и фундамента годятся обожженные кирпичи, изготовленные из глины, для крыш — желобчатая маленькая и прямая кровельная черепица. (15) Плоские черепицы названы *tegulae* оттого, что ими покрывают (*tegere*) здания, а желобчатые — *imbrices* оттого, что отводят с их помощью дождевую воду (*imbres*). *Tegulae* (черепицы) — это исходная форма существительного, уменьшительная его форма — *tigillum* (черепичка)¹. (16) Маленькие кирпичи названы *laterculi* оттого, что формуются по ширине (*lati*) дощечками, обнимающими их со всех четырех сторон. Необожженные кирпичи — *lateres*, они также получили свое наименование оттого, что формуются по ширине (*lati*), будучи помещенными в деревянные формы. (17) Некоторые из форм именуется плетенками (*crates*), в них обычно носят глину для этих кирпичей. Они плетутся из тростника, названы они *crates* ἀπὸ τοῦ κρατεῖν, то есть оттого, что стебли тростника сплетаются меж собой. (18) Некоторые полагают, что глина (*lutum*) получила свое название «от противного», поскольку не является чистой, ведь чистым является все то, что вымыто (*lotum*). (19) Негашеная известь названа *calcis viva* оттого, что хотя на ощупь она холодна, внутри себя содержит потаенный огонь; по этой причине, когда на нее льют воду, она тотчас извергает из себя сокрытый до того огонь. Природа ее творит нечто удивительное. В самом деле, после того как она загорелась, она горит в воде, которой обычно огонь тушат; а гасят ее маслом, которым обычно огонь разводят. Использование ее при возведении здания настоятельно необходимо, поскольку без соединения с помощью извести камни не могут достаточно хорошо скрепляться меж собой. (20) Гипс (*gypsum*) близок по природе к извести, слово это греческое². Видов его много, но лучшим из всех является прозрачный³. Он наиболее подходящ для создания декора зданий. (21) Песок назван *arena* от слова «засуха» (*areditas*), а не от того, как думают некоторые, что имеет свойство прилипать (*adhaerere*), необходимое при строительстве сооружений. Доказательством тому служит то, что если сдвинуть его рукой, то он скрипит, а если бросить его на белую одежду, то не оставляет никакого темного пятна. (22) Колонны (*columnae*) названы от их длины и округлой формы⁴, они удерживают вес всего здания. Согласно древнему воззрению, толщина колонны должна составлять треть ее высоты. Есть четыре типа круглых колонн: дорические, ионические, тосканские, коринфские; они отличаются меж собой разным соотношением толщины и высоты. Имеется и пя-

¹ Обычно «маленькая балка».

² Греч. γύψος.

³ См. XVI. 4. 37.

⁴ См. *Isid. Etym.* XIX. 29. 2; *Fest. s.v. Columnae.* P. 48 L.

тый тип, который зовется аттическим, его отличают четырехугольное (или более) сечение и равная ширина сторон. Цоколи (bases) — опорные части колонн, которые возвышаются над фундаментом и удерживают вес находящейся поверх конструкции сооружения. (23) Аналогичным образом (basis) зовется в сирийском языке и очень мощная скала. (24) Капители (capitolia) названы так оттого, что представляют из себя главки (capita) колонн, как бы голова, что на шее (super collum caput). Архитрав (epistolia) — блоки, которые устанавливаются поверх капителей колонн; слово это греческое¹. (25) Утрамбованные полы придуманы греками; названы они pavimenta оттого, что пол трамбуют (pavire), то есть бьют по нему, укрепляя поверхностный слой. Оттуда и слово «страх» (pavor), потому как страх разит сердце. (26) Ostracus — черепичный пол, назван так оттого, что делается он из битых черепков, смешанных с известью. Действительно, греки называют черепок ὄστρα<κον>. (27) Мастера называют каменный лом, перемешанный с известью, rudus; они используют его при изготовлении полов (pavimenta). От него происходит и слово rudera². (28) Трубу называют canalis оттого, что она поляя подобно тростнику (canna). Мы, благоразумно, употребляем слово canalis скорее в женском роде, чем в мужском³. (29) Водопроводные трубы названы fistulae оттого, что вода по ним течет и доставляется до места, ведь по-гречески στολα означает «доставлять»⁴. Их форма зависит от наличного объема воды и способности трубы пропускать воду в соответствии с определенной мерой. Трубы и меры эти такие: «дюйм» (uncia)⁵, «пять дюймов» (quinaria)⁶, «квадратный палец» (digitus quadratus)⁷, «круглый палец» (digitus rotundus)⁸, а также и другие.

Глава XI. Об отделке

(1) До этого места речь шла о стадиях возведения здания, теперь следует коснуться отделки зданий. Отделка (venustas) есть то, что прибавляется к уже возведенному строению с целью его украшения и придания изящества, как, например, украшенные золотом потолки, мозаики из ценного мрамора, картины.

¹ Греч. ἐπιστύλιον.

² Форма множественного числа от rudus.

³ Исидор имеет в виду, что слово canna (тростник) женского рода.

⁴ Ср. греч. στέλλειν (отправлять, приводить).

⁵ Труба сечением в один римский дюйм (24, 6 мм).

⁶ Труба сечением в пять дюймов.

⁷ Труба квадратного сечения, со сторонами в 19 мм. Digitus (палец) — одна шестнадцатая фута.

⁸ Труба круглого сечения диаметром 19 мм.

Глава XII. О кесонных потолках

(1) Кесонные потолки (*laquearia*) — это потолки, которые покрывают и украшают свод здания. Они зовутся также *lacunaria*, оттого что имеют некие квадратные или круглые углубления (*lacus*), украшенные либо нарисованными сверкающими изображениями, либо украшениями из дерева, либо из гипса. Их, как правило, называют *lacus*, как, например, Луцилий (1290):

Resultant aedesque lacusque

(И стены, и потолок кесонный звуки отражают).

Уменьшительная форма слова — *lacunar*, как, например, у Горация (2, 18):

Neque aureum

mea renidet in domo lacunar

(«У меня ни золотом,

Ни белой костью потолки не блещут»¹).

Отсюда происходит и другая уменьшительная форма — *lacunarium*; а посредством *ἀντίστυχον*² образуется отсюда же и слово *laquearius* (мастер кесонных потолков).

Глава XIII. Об облицовочных панелях

(1) Облицовочные панели из мрамора названы *crustae*, поэтому и стены, отделанные мрамором, зовутся *crustati*. Кто придумал распиливать мрамор на панели, не известно. Они изготавливаются с помощью песка и железного инструмента: их распиливают пилой, водят ее по песку, насыпанному тонкой полоской по месту отреза. Крупный песок разъедает мрамор сильнее, более мелкий пригоден для тонких работ и полировки.

Глава XIV. О мозаиках

(1) Мозаики суть картины, искусно созданные из маленьких мраморных таблеток (*crustae*) и плиток (*tesselli*) различных цветов. Плитки названы *tesselli* от тессер (*tesserae*), то есть от маленьких четырехугольных камешков; *tesselli* — уменьшительная форма от *tesserae*.

Глава XV. О лепнине

(1) Лепнина суть изображения и фигуры, оттиснутые на стенах и раскрашенные красками. Лепнина (*plastic*) получила наименование от греческого слова, которое означает «создавать подобия из глины или гипса»³. В

¹ Пер. А.П. Семенова–Тян-Шанского.

² Т.е. посредством перестановки букв.

³ Греч. *πλάσσειν* (лепить).

самом деле, тот, кто придает некую форму глине, также зовется *plastis* (ва-атель). По этой причине и человек, который первоначально был создан из грязи, назван *protoplastus*¹.

Глава XVI. О картинах

(1) Картина суть отображение образа некой вещи; если она хоть раз была увидена, то побуждает ум помнить о ней. Картина названа *pictura*, как если бы говорили *ficura*, ведь это воссозданный образ (*imago ficta*), а не реальная вещь. Оттуда и именуют ее также *fuscata*, то есть покрытая некой специально изготовленной краской, не заслуживающая доверия, не подлинная. Связано это с тем, что некоторые картины выходят за границы реальности неестественностью своих красок, а стремясь вызвать доверие к изображенному, они еще более усугубляют обман, таковы они у тех, кто рисует, например, трехглавую Химеру, или Сциллу, обладающую человеческим обликом сверху, снизу же опоясанную собачьими головами. (2) Впервые придумали рисовать картины египтяне, когда обвели тень человека линией. Таково было начало, позже стали рисовать их одной, а затем и различными красками; так постепенно развивалось это искусство, был изобретен свет и тени, а также цветовое многообразие. Поэтому и сегодня художники сначала рисуют тени и обводят контуры будущих изображений, и лишь затем берутся за краски, придерживаясь заведенного порядка, присущего данному искусству.

Глава XVII. О красках

(1) Краски (*colores*) названы так оттого, что изготавливаются под воздействием пламени (*calor*) огня или солнечных лучей, либо оттого, что они, чтобы добиться их наивысшего качества, сначала очищаются (*colare*). (2) Краски бывают или натуральными, или искусственными. Натуральные — это такие краски как Синопская (*Sinopis*), Паретонская (*Paraetonum*), Мелосская (*Melinum*), Эретрийская (*Eretria*), красная охра (*rubrica*) и желтый аурипигмент (*auripigmentum*). Остальные — искусственные; они либо искусственно создаются, либо составляются посредством смешения натуральных.

(3) Синопскую краску (*Sinopis*) впервые обнаружили в Черном море, почему и получила она наименование от г. Синопа. Есть три вида этой краски: красная, чуть красная, и средняя меж этими двумя. (4) Охра названа *rubrica* оттого, что она красная (*rubra*) и напоминает кровь. Добывается она во многих местах, но лучшая — с Черного моря (*Pontus*), почему и имену-

¹ См. *Genes. 2: 7*.

ется Понтийской (Pontica). (5) Сирийской (Syricum) именуется краска красного цвета, она используется для написания книжных титулов. Ее называют и Финикийской. Названа она так оттого, что добывают ее в Сирии, на побережье Красного моря, где живут финикийцы. (6) Однако одно — sericum (шелк), и совсем другое — Syricum (красный краситель), ведь sericum — это шелковая ткань, которую отправляют на экспорт китайцы (Seres); а Syricum — это краситель, который добывают сирийцы и финикийцы в прибрежной зоне Красного моря. Он может быть помещен и среди искусственных красителей, поскольку зачастую изготавливается посредством смешения либо с Синопской краской, либо с суриком (sandyx).

(7) Говорят, что греки первыми нашли киноварь (minium) в земле Эфеса. Этим красителем более других областей изобилует Испания, по этой причине имя это было дано и реке¹. Дистилляция киновари рождает жидкое серебро². (8) Некоторые говорят, что киноварь — это краситель, именуемый циннабаром (cinnabaris). Название его произошло от слов «дракон» и barys, то есть «слон», поскольку говорят, что краска эта представляет из себя кровь драконов, когда те обвиваются вокруг слонов. Ибо если слон падает, то давит собой драконов, и кровь их пропитывает землю, а краситель изготавливается из окрашенной ею почвы. Представляет он из себя порошок красного цвета. (9) Prasin, то есть светло-зеленый краситель, хотя и добывается в различных странах, однако лучший — в Киренской области Ливии. (10) Chrysocola — краситель светло-зеленого цвета, назван так, говорят, оттого, что жилки его содержат золото (aurum)³. Имеется он и в Армении, но внушает доверие тот, что происходит из Македонии. Добывается из медной руды; его наличие говорит о присутствии в руде серебра и индиго, поскольку жилы его имеют общую с ними природу.

(11) Краситель именуется сурпия от острова Кипр (Cyprus), где имеется во множестве. Сандарак (sandaraca) встречается на острове Топаз в Красном море. Имеет цвет киновари, пахнет серой. Добывается в медных и серебряных рудниках, чем краснее он, и чем отвратительнее пахнет, тем он лучше. Хотя сандарак получается и из белил (cerussa), если обжечь их в печи, отчего и цвет его подобен пламени. Но если он обжигается смешанным в равной пропорции с красной охрой, то образуется сурик (sandyx). (12) Мышьяковая обманка (arsenicum), которую латинские авторы от золотого ее цвета именуют auripigmentum, собирается из золотосодержащей породы в бассейне Черного моря, где и сандарак. Лучшая та, что близка к золотому цвету, чистая и легко ломающаяся на мелкие кусочки. Считается,

¹ Minius (ныне Miño) — река в северо-западной Испании.

² Т.е. ртуть.

³ Ср. греч. χρύσος (золото), κόλλα (клей, камедь).

что та, которая более бледная, либо похожа на сандарак, худшего качества. Есть и третий вид, с чешуйчатой поверхностью, с примесью золотого красителя. Запах их подобен сандараку, но более едкий.

(13) Охра добывается там же, где и сандарак, — на острове Топаз в Красном море. И готовится она также посредством нагревания красной породы в новых горшках, обмазанных глиной; чем дольше она обжигается в печи, тем она становится лучше. (14) Venetum (лазурь)...¹ Изготавливать синий краситель (саeruleum) придумали первоначально в Александрии. В Италии его изготавливают из мелкой песчаной пыли и углекислой соды, но если ты добавишь к этой смеси прокаленный в печи Киприй (Cyprium), то будет он подобен весториану (Vestorianum)².

(15) Пурпурный краситель — purpurissum — готовится из мела с серебряных рудников (creta argentaria)³. Он равномерно окрашивается мурексом и вбирает его цвет даже быстрее, чем шерсть. Лучшим является, однако, другой, тот, что напитан в чане с красителями; близок к тому мел, добавленный в ту же жидкость после выемки первой партии. И с каждым разом, как то делается, качество ухудшается. Лучшим пурпуром является тот, что окрашивается хизгином (hisginum)⁴ и рубией (rubea)⁵. (16) Индиго (indicum) получают в Индии из тростника, напоминает грязную пену. Краситель темно-синего цвета, являет удивительное смешение пурпурного и синего. Есть и другой вид в заведениях пурпурариев, пена, плавающая в медных котлах, которую красильщики снимают и высушивают.

(17) Чернила (atramentum) названы так оттого, что они черные. Они необходимы и для картин, и для повседневного употребления. Это один из искусственных красителей. Изготавливается же он из сажи различными способами. Так, например, смолу укладывают на горящие факелы и закрывают небольшой емкостью, которая задерживает дым; художники смешивают в ней воду с клеем, чтобы краска блестела ярче. (18) Для ускорения работы при покраске стен используют смешанные с клеем угли от старого хвороста, они также представляют собой atramentum. Есть те, кто прокалывают высушенный винный осадок, и уверяют, что если осадок был от хорошего вина, то такой atramentum напоминает индиго. Но и лоза черного винограда, погруженная в лучшее вино, дает отблеск индиго, если ты сожжешь ее, после того, как она высохнет насухо, и разотрешь, смешав с кле-

¹ См.: XVIII. 23. 2.

² Краситель голубого цвета.

³ Plin. NH. XXXV. 26, 44; 58, 199; XVII. 4, 45.

⁴ Краситель темнокрасного цвета, вырабатываемый из растения, именуемого по-гречески ὕβυνη.

⁵ Красный краситель из корня марены.

ем. (19) Usta — красный пигмент, который необходим очень часто, получается без труда, ибо если ты раскалишь на огне глыбу хорошего кремния и польешь ее концентрированным уксусом, то образовавшаяся масса приобретает пурпурный цвет. Когда ты ее растолчешь, получается usta. (20) Всякий atramentum становится лучше на солнце; при смешении с известью все его оттенки блекнут.

(21) Мелосские белила названы melinum оттого, что красителем этим изобилует один из Кикладских островов, который именуют Мелосом. Это краситель белого цвета, художники не пользуются им из-за его избыточной жирности. (22) Краситель белого цвета зовется anulare оттого, что с его помощью женские образы делаются более яркими. Изготавливается он из глины, смешанной со стеклянными драгоценными камнями¹. (23) Белила (seguissa) изготавливаются следующим образом: наполняешь сосуд очень едким уксусом и кладешь в тот же чан прутья виноградной лозы, а сверху помещаешь очень тонкие пластинки свинца, затем очень тщательно его закрываешь и обмазываешь, чтобы из него не выходили никакие испарения. Спустя тридцать дней ты открываешь сосуд и видишь там белила, образовавшиеся от дистилляции пластинок. После того как они вынуты и высушены, белила размалываются, вновь смешиваются с уксусом, скатываются в шарики и высушиваются на солнце. Посредством этой процедуры, если ты поместишь поверх лозы медные пластинки, изготавливают ярь-медянку (aerugo). Chalcanthum...

Глава XVIII. О строительном инструменте

(1) При возведении стен важно использовать наугольник и проверять их отвесом. Наугольник (norma) назван так от греческого слова²; без него нельзя ничего возвести строго вертикально. Составляется он из трех правил (regulae), так чтобы два правила были в два фута длиной, а третье — в два фута десять унций. Эти тщательно отшлифованные с равной толщиной правила плотник соединяет меж собой концами, чтобы составить из них треугольник. Это и будет наугольник. (2) Правило названо regula оттого, что оно прямое (recta), как бы rectula, и не имеет изъёмов. Отвес (perpendicularum) суть инструмент, который постоянно подвешивают (adpendere). Одним словом, если при строительстве все делается без отвеса и правила, то неизбежно, что все это будет построено с огрехами; что-то при этом будет кривым, что-то наклоненным, что-то покатым, что-то опрокинутым назад; по этой причине все должно возводиться с помощью этих инструментов. (3)

¹ Ср. *Plin.* NH. XXV. 48. Плиний объясняет этимологию наименования красителя. По его мнению, она связана с кольцами (anulus), которые носила беднота.

² Т.е. от γνῶμων.

Отвес назван *linea* соответственно своему виду, поскольку изготавливается из льняной нити (*linum*). Название мастерка — *trulla* — произошло оттого, что им «бросают» (*trudere*) и «снимают» (*detrudere*), покрывая камни известью и глиной. *Martellus* (молоток)... *Machina* (леса)... (4) Лестницы названы *scalae* от *scandere*, то есть от глагола «взбираться», ведь они приставляются к стенам. Зовутся они *scalae*, будь их много, либо одна, потому что это существительное употребляется всегда во множественном числе, так же как слово *litterae*, которое означает «письмо».

Глава XIX. О плотниках

(1) Плотником (*lignarius*) зовется всякий мастер по дереву вообще. Карpentарий (*carpentarius*) — термин специальный; карpentарий изготавливает только повозки (*carpentum*). То же и с судостроителем (*navicularius*), поскольку он конструирует и строит только суда (*naves*). (2) Сарцитектор (*sarcitector*) назван так оттого, что чинит (*sarcire*) он крышу, восстанавливая единый ее покров из множества досок, соединенных меж собой с одной и с другой стороны. Называют его и тигнарием (*tignarius*), потому как ставит он заплаты из дерева. (3) Древесина названа *lignum* в соответствии с греческой этимологией, потому как когда горит, обращается она в свет (*lumen*)¹ и пламя. По той же причине и лампа зовется *lychnium*, что дает она свет. (4) Всякая древесина оттого зовется материалом (*materia*), что из нее что-либо изготавливают. Она будет зваться материалом, говоришь ли ты о двери, или о статуе. В самом деле, так как для изготовления всякой вещи необходим всегда материал, то мы и говорим, что те или иные элементы суть материал вещей, поскольку видим, из чего они изготовлены. Материал назван так, как если бы говорили «мать» (*mater*). (5) Балки названы *trabes* оттого, что они, установленные поперек (*in transverso*), скрепляют вместе две стены. Но одно есть бревно (*tignum*), другое — балка (*trabs*). Бревна (*tigna*), скрепленные меж собой, составляют балку (*trabs*). Но балками (*trabes*) становятся бревна тогда, когда они обтесаны. (6) Купол (*tholus*), строго говоря, есть как бы маленький щит, что находится посреди крыши, здесь сходятся все балки. Связующие балки названы *copulae* оттого, что они соединяются (*copulare*) с поперечными балками. Зовутся они *luctantes* оттого, что, будучи установлены, находятся они друг против друга, подобно борцам (*luctantes*). (7) *Agrantes*... Колья названы *asserres* от слова *as*², потому что вставляются они по одному и не соединены ни с чем.

¹ Ср. греч. λύχνος (светильник).

² *As*, *assis* — римская монета (*as*), но слово также выражает полноту, целостность или единственность вещи.

Дранки названы *scindulae* оттого, что они рассекаются (*scindere*), то есть разделяются. Шипы (*epigri*) и гвозди — то, чем соединяют дерево с деревом. Гвозди названы *clavi* (как если бы *calibi*), оттого, что изготавливаются они из *calibs*, то есть из железа, поскольку *c(h)alips* означает «железо». (8) Доски (*tabulae*) древними именовались *tagulae*, разумеется, от *tegere* (держать); отсюда и *tegulae* (кровля). Стыком (*commissura*) зовется соединение досок. Разделение (*sectio*) произошло от следования (*sequi*) тому, что предпринято, поскольку *secare* означает и «преследовать» (*sectare*), и «следовать» (*sequi*). (9) Пила названа *sega* от производимого ею звука, то есть от визга (*stridor*). Придумал использовать пилу и циркуль некий юноша по имени Пердикс¹; Дедал, брат его матери, взял этого мальчика, чтобы обучить своим премудростям. Говорят, изобретательность этого мальчика была такова, что он изобрел самый быстрый способ резки древесины. Имитируя спинной хребет рыбы, он изготовил железную пластину и снабдил ее острыми зубьями; мастера называют ее пилой (*sega*). Как сообщается в преданиях, Дедал, учитель его, из-за изобретения тем этого искусства, воспылав черной завистью, сбросил мальчика вниз головой с крепостной стены, после чего удалился в изгнание на Крит и там пребывал некоторое время. С Крита прибыл он в Киликию, а прилетел он туда, используя крылья. (10) Циркуль (*circinus*) назван так оттого, что при вращении прочерчивает круг (*circulus*). Диаметр его равен двум его радиусам. Точку в середине круга греки называют центром (*centrum*)²; все линии, проведенные через середину круга, сходятся в этой точке.

(11) Топор зовется *securis* оттого, что им рубят (*succidere*) деревья, как бы *succuris*. Также именуют его *securis*, как если бы говорили *semicuris*, ведь с одной стороны он острый, а с другой удобен для копки. Древние называли его *penna* (крыло), а топор, который имел острие с обеих сторон — *bipennis*. Ибо *bipennis* зовется то, что имеет острие с обеих сторон, как бы «двукрылое» (*duae pinnae*). Древние что-либо острое именовали *pennus*; по этой причине и перья у птиц — *pinnae*, поскольку они острые. Слово же это сохранило свою древнюю форму потому, что древние говорили *pennae*, а не *pinnae*. То же и с киркой, названа она *dolabra* оттого, что имеет две режущих кромки (*duo labra*); а у топора только одна. (12) Топорик назван *dextralis* оттого, что управляться им подобает правой рукой (*dextra*). Плотничный топор назван *ascia* от щепок (*assulae*), которые летят при рубке дерева. Уменьшительная форма слова — *asciola*. У него короткая ручка, а с обратной стороны либо молоток, либо полость, либо двурогая мотыжка.

¹ См.: *Ovid. Metam. VIII. 236–259.*

² Греч. κέντρον.

(13) Стамеска названа *scalprus* оттого, что приложена для резьбы (*sculptura*) и проделывания отверстий (*foramina*), как бы *scalforus*. Уменьшительная форма слова *scalpellus*. (14) Бурав (*terebra*) назван от древесного червя, что зовется *terebra*, греки называют его *τερηδών*. Оттого он назван *terebra*, что подобно червю буравит отверстие трением (*terendo forare*), как бы *tere-fora*; либо как если бы говорили *transforans*. Сверло названо *taratrum*, как бы *teratrum*. (15) Рашпиль назван *scobina* оттого, что при его использовании образуются опилки (*scobis*). Стропило (*cantherium*)... Долото (*guvia*)...

Информация об авторах

Баженова Ольга Николаевна, преподаватель кафедры коми филологии, финно-угроведения и регионоведения СыктГУ имени П. Сорокина (Сыктывкар, ул. Катаева, 9), старший лаборант сектора языка ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: bazhenova-olga2011@mail.ru

Бруцкая Людмила Андреевна, кандидат исторических наук, доцент, научный консультант Верхнегородского детского центра народных ремёсел.

E-mail: l.bruckaya@gmail.com

Горина Наталья Васильевна, кандидат филологических наук, ученый секретарь ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: ngorinova@mail.ru

Доброноженко Галина Федоровна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и методики обучения общественно-правовым дисциплинам ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина», г. Сыктывкар.

E-mail: g_dobronozhenko@mail.ru

Ельцова Елена Власовна, кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора литературоведения ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: alena.eltsova@mail.ru

Зиявадинова Ольга Сайфидиновна, кандидат филологических наук, научный сотрудник ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: olgazijav@mail.ru

Лисовская Галина Константиновна, научный сотрудник сектора литературоведения ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: lisovskaya1330@gmail.com

Остапова Елена Васильевна, канд. филол. н., доцент каф. коми филологии, финно-угроведения и регионоведения ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина», г. Сыктывкар.

E-mail: Ost-1966@yandex.ru

Павлов Андрей Альбертович, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России и зарубежных стран ФГБОУ ВО «СГУ им. Питири-ма Сорокина», г. Сыктывкар.

E-mail: aapavlov@mail.ru

Сурнина Лидия Егоровна, канд. филол. наук, научный сотрудник сектора литературоведения ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, г. Сыктывкар.

E-mail: surninalida@mail.ru

Чикина Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора фольклористики и литературоведения (с фонограммархивом) Карельского научного центра Российской академии наук, г. Петрозаводск.

E-mail: tchikina@yandex.ru

Для заметок