

ISSN 2658-7475

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

XVIII век

Диалог текстов и литератур

Фольклор

Архив

Рецензии

№ 1(25) / 2025

Министерство науки и высшего образования РФ

Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1(25)/2025

Нижний Новгород
2025

ББК 83
УДК 82, 398
П 14

П 14 ПАЛИМПСЕСТ. Литературоведческий журнал. № 1(25)/2025. – Нижний
Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2025. – 182 с.

Выходит 4 раза в год

Главный редактор
А.В. Коровашко

Редакционная коллегия:
Юхнова И.С. (зам. главного редактора), Жуковская Л.И., Сухих О.С.
(отв. секретарь), Зырянов О.В., Полонский В.В., Тиханов Г.В.,
Коровин В.Л., Пяткин С.Н., Гардзонио С., Инаныр Э., Мотеюнайте И.В.,
Довгий (Кулагина) О.Л., Ильченко Н.М., Автухович Т.Е., Пяткин С.Н.,
Поляков О.Ю., Норец М.В., Марков А.В., Поздеев В.А.,
Кляус В.Л., Прошин Е.Е.

Выпускающий редактор Курочкина А.А.
Редактор-переводчик Новинский Э.Э.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

ББК 83

Электронная версия журнала:
www.palimpsest.unn.ru

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2025

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation

National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

PALIMPSEST

LITERARY JOURNAL

№ 1(25)/2025

Nizhny Novgorod
2025

PALIMPSEST. Literary journal. No. 1(25)/2025. – Nizhny Novgorod:
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2025. – 182 pp.

The journal appears four times a year

Editor-in-Chief
A.V. Korovashko

Editorial board:
Yuhnova I.S. (*Deputy Editor-in-Chief*), Zhukovskaya L.I., Suhii O.S.
(*Executive Secretary*), Zyryanov O.V., Polonskiy V.V., Tihanov G.V.,
Korovin V.L., Pyatkin S.N., Gardzonio S., Inanyr E., Moteyunaite I.V.,
Dovgy (Kulagina) O.L., Ilchenko N.M., Avtuhovich T.E., Pyatkin S.N.,
Polyakov O.Yu., Norets M.V., Markov A.V., Pozdeev V.A.,
Klyaus V.L., Proshchin E.E.

Managing editor Kurochkina A.A.
Translation editor Novinskii E.E.

Electronic version of the journal can be found at:
www.palimpsest.unn.ru

СОДЕРЖАНИЕ

XVIII ВЕК

Прошин Е.Е. СТАНОВЛЕНИЕ ОППОЗИЦИИ АУДИАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО НАЧАЛ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ БАТАЛЬНОЙ ОДЫ XVIII СТОЛЕТИЯ (ТРЕДИАКОВСКИЙ И ЛОМОНОСОВ).....	7
---	---

ДИАЛОГ ТЕКСТОВ И ЛИТЕРАТУР

Балыкина М.И. УЧАСТНИКИ СОВЕТА В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ В РОМАНЕ М.Н. ЗАГОСКИНА «ЮРИЙ МИЛОСЛАВСКИЙ, ИЛИ РУССКИЕ В 1612 ГОДУ» И РЕАЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПРОТОТИПАХ ПЕРСОНАЖЕЙ	25
Романова А.Н. КОЛДУН, ОБМАНЩИК И СВАТ: НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ОБРАЗУ ПУГАЧЕВА В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»	39
Маматов Г.М., Угрюмов В.Е. ХРИСТИАНСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЛИРИКЕ А.Н. АПУХТИНА	52
Терешкина Д.Б. ДРЕВНЕРУССКИЙ ТЕКСТ В «КНИГЕ ПРО БОЙЦА» А. ТВАРДОВСКОГО	68

ФОЛЬКЛОР

Корепова К.Е. ПРОПУСКИ (ЭЛЛИПСИС) В ЧАСТУШКЕ	83
Коровашко А.В. PAINT IT BLACK... (О ПРОИСХОЖДЕНИИ ОДНОЙ ЖАНРОВОЙ РАЗНОВИДНОСТИ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА).....	103

АРХИВ

Изумрудов Ю.А., Храмова Н.Б. ФОЛЬКЛОР В ЗАПИСЯХ А.А. БОГОДУРОВА.	113
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

Шеваренкова Ю.М. БОЛЬШАЯ КНИГА О МАЛОМ ФОЛЬКЛОРНОМ ЖАНРЕ	157
Яшина К.И. «ПОСЛЕСЛОВИЕ» К ПУШКИНСКОМУ ЮБИЛЕЮ	164
Болнова Е.В. СЕРИЯ «РУССКАЯ РЕКОНКИСТА» РЕДАКЦИИ КПД....	169

CONTENTS

XVIII CENTURY

Proshchin E.E. THE FORMATION OF THE OPPOSITION BETWEEN AUDITORY AND VISUAL PRINCIPLES IN THE FIGURATIVE SYSTEM OF THE BATTLE ODE OF THE XVIII CENTURY (TREDIAKOVSKY AND LOMONOSOV).....	7
--	---

DIALOGUE OF TEXTS AND LITERATURES

Balykina M.I. PARTICIPANTS OF THE NIZHNY NOVGOROD COUNCIL IN THE NOVEL BY M.N. ZAGOSKIN "YURI MILOSLAVSKY OR THE RUSSIANS IN 1612" AND REAL HISTORICAL INFORMATION ABOUT THE PROTOTYPES OF THE CHARACTERS	25
Romanova A.N. SORCERER, DECEIVER AND MATCHMAKER: A FEW STROKES TO THE IMAGE OF PUGACHEV IN PUSHKIN'S NOVEL "THE CAPTAIN'S DAUGHTER"	39
Mamatov G.M., Ugryumov V.E. THE IMAGE OF CHRIST AND CHRISTIAN VALUES IN THE LYRICS OF A.N. APUKHTIN	52
Tereshkina D.B. THE OLD RUSSIAN TEXT IN THE "BOOK ABOUT THE FIGHTER" BY ALEXANDER TVARDOVSKY	68

FOLKLORE

Korepova K.E. OMISSION (ELLIPSIS) IN A HUMOROUS RHYME (CHASTUSHKI)	83
Korovashko A.V. PAINT IT BLACK... (ABOUT THE ORIGIN OF A GENRE VARIETY OF CHILDREN'S FOLKLORE).....	103

ARCHIVE

Izumrudov Yu.A., Khramova N.B. FOLKLORE IN A.A. BOGODUROV'S NOTES	113
--	-----

RECENCES

Shevarenkova U.M. A BIG BOOK ABOUT A SMALL FOLKLORE GENRE.....	157
Yashina K.I. PUSHKIN'S ANNIVERSARY "AFTERWORD"	164
Bolnova E.V. THE SERIES "RUSSIAN RECONQUISTA" BY THE KPD EDITORIAL BOARD	169

УДК 82-142

**СТАНОВЛЕНИЕ ОППОЗИЦИИ АУДИАЛЬНОГО
И ВИЗУАЛЬНОГО НАЧАЛ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ
БАТАЛЬНОЙ ОДЫ XVIII СТОЛЕТИЯ
(ТРЕДИАКОВСКИЙ И ЛОМОНОСОВ)**

© 2025

Е.Е. Процин

Процин Евгений Евгеньевич, SPIN-код: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, AuthorID: 41610, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), filnnovv@gmail.com.

Статья поступила в редакцию: 20.12.2024

Статья принята к публикации: 10.03.2025

Жанр оды является одним из ведущих в поэзии европейского и отечественного классицизма. Примечательно, что для русской литературы он стал одним из самых первых жанров, культивируемых теми авторами, что связали свое творчество с новой культурной парадигмой, которая начала складываться еще во времена правления Петра Великого. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Державин и многие другие постоянно обращались к оде, что обусловлено целым рядом причин. Во-первых, она является одним из ключевых жанров для эстетики классицизма и поэтому так распространена. Во-вторых, внешние, экстраэстетические обстоятельства в XVIII столетии таковы, что российский поэт менее всего зависит от внутреннего выбора, если не сказать произвола, в своем творчестве, а является своеобразным исполнителем заказа, прямо или косвенно транслируемого институтом абсолютной монархии. В-третьих, только к концу века складывается более привычный для России характер отношений поэта и власти, который можно назвать антагонистичным в широком смысле. Но это несвойственно классицистам: они могли иметь свое мнение, однако в целом разделяли идеалы просвещенного монархизма, что также обуславливает актуальность обращения к жанру оды. В рамках нашего исследования мы обращаем внимание на один из самых принципиальных аспектов одической эстетики, а именно соотношение аудиального и визуального начал в образной системе жанра. Это соотношение вызревает в той одической разновидности, которую можно назвать батальной.

Мы демонстрируем формирование данной оппозиции в пионерской оде Тредиаковского, упорядочивание принципов взаимодействия двух начал в «Хотинской оде» Ломоносова, а также то, как ода батальная становится преамбулой для основной разновидности жанра – оды похвальной.

Ключевые слова: аудиальное начало, визуальное начало, классицизм, литературный жанр, ода.

Соотношение визуального и акустического начал в оде XVIII столетия связано со спецификой как классицизма, так и самого одического жанра. Доминанта акустической установки, выводимая из ораторско-риторического базиса классицистского стиля, соотносится с акцентуацией пространственных категорий текста, и, напротив, визуальные элементы должны быть связаны с феноменом времени в его художественном осмыслении. Объяснение этому таково: образ, аудиальный по преимуществу, требует среды для своего распространения, так как в XVIII столетии под звуком понимается как бы действительный, физический прецедент, а не его ментальная версия. Аудиальное показательно согласовано с установкой на воспроизведение образов и их смыслов, берущихся как бы из готового «банка данных», а именно традиционной античной образности, воспринимаемой классицистами в логике эмблемы или аллегории, то есть элементов с «предустановленной» возможностью истолкования.

Такое истолкование не является произвольным в отличие от интерпретации более поздних романтических образов. Базис романтиков – воображение и фантазия, то есть генерирование «небывалых» ментальных систем, для рецепции которых требуется не сверка с предустановленными значениями, а интуиция конгениального: романтический автор интенционален потенциально бесконечному познанию самой сути искусства и действительности, и потому в данном случае смысл есть не предел, но фронтир. Воображение и фантазия неизбежно связаны с визуальной, а не аудиальной составляющей, роль и авторитет звука в таком случае уменьшаются под натиском письма, а не речи, что предполагает сложно функционирующую в самой себе культуру образных смыслов как противопоставленных, так и сопоставленных в постоянном напряжении области между звуком и письмом. Это и есть одно из объяснений пресловутого романтического парадокса: предназначенный для «глаза», он еще не отрывается от эстетики «слуха» и поэтому открыт интерпретациям, подчас полностью

противоречащим друг другу. Потому-то романтикам становится доступно время в режиме памяти, провидения и т.п. Картины былого или прозрения будущего – это те варианты образности, которые практически недоступны классицисту.

В русской литературе именно жанр оды стал своеобразным полигоном, на котором формировались основные правила соотношения аудиального и визуального начал в их актуальной для XVIII столетия версии. Надо учесть, что русская литература до некоторого времени была практически никак не связана с институцией читателя, поэтому её тексты ориентированы на другие фигуры поля художественной словесности, которые являются читателями по совместительству, а не по преимуществу: «"Публики" как некоего неопределенного, неограниченного психологического фона применения идеологического воздействия литературы в сущности не существовало; потребители литературы были наперечет известны в лицо и по именам, и произведение распространялось в списках с неменьшей легкостью, чем в печатных оттисках. Стимулируя создание придворно-правительственной культуры, вельможи, люди "высшего света", не работали сами ни в искусстве, ни в науке, по крайней мере не работали профессионально. Они, т. е. власть, заказывали культуру специалистам-мастерам этого дела, которых они готовы были обучать за счет казны, так же, как заказывали мастеру мебель и ковры для зал императорского дворца» [Осват 2020, с. 13]. Это ситуация прецедентных текстов: по логике метапоэтической каузальности, ода не является эстетически самостоятельным произведением, а обусловлена рядом факторов, внеположных художественному измерению. Конечно, основной из них – связь такого произведения с событием государственной значимости и масштаба как реализация принципа каузальности параэстетической. Но когда мы видим первые главы истории одического жанра, надо помнить, что оды Тредиаковского и Ломоносова существуют на тот момент как своеобразные приложения, а точнее, практические примеры новой русской поэзии, где под новизной следует понимать и качество перехода от силлабики к силлаботонике, и разработку стилистических принципов жанра, и формирование одического образного арсенала и тд., и т.п. Поэтому несомненно подчеркнуто сознательный характер поэтической деятельности: авторы од генерируют и приме-

няют новации на самых разных уровнях произведения. Одним из самых любопытных и принципиальных из них кажется именно уровень образности, неодинаково манифестируемый аудиальным и/или визуальным способом.

«Ода торжественная о сдаче города Гданска» – один из самых первых опытов Тредиаковского в новой силлабо-тонической форме. Собственно, она и создается в 1734 году как приложение к трактату «Новый и краткий способ...», то есть имеет характер в прямом смысле образцовый, если понимать в данном случае под образцом не позднейшее «совершенство» как категорию авторской поэтики, но технически безупречный механизм функционирования в рамках заданной художественной задачи. То есть это текст, смыслы которого определены ситуацией метапоэтической каузальности как одной из двух разновидностей экстраэстетической причинности, обязательной для нормативной поэтики XVIII столетия вплоть до формирования подлинно авторских систем. Метапоэтическая каузальность определяет причину появления текста не в связи с внешним действительным поводом (хотя это может быть вторичным фактором), но именно с необходимостью презентации «правильно» работающего поэтического механизма. Такой текст демонстрирует свою собственную эстетическую воспроизводимость, предполагая не менее нормативную и правильно функционирующую реакцию на него, что впоследствии совершенно сойдет на нет из-за возникающей в парадигме культуры чувства установки на впечатление от текста как установки интериоризирующей, переносящей центр читательской реакции внутрь сознания вместо проявляющейся внешне и открыто этикетной реакции слушателя XVIII столетия.

Ода Тредиаковского впервые в русской поэзии обозначена как торжественная в самом заглавии произведения: «Торжественная ода по существу являлась одой государственной» [Алексеева 2005, с. 7]. Под торжеством следует понимать казус государственной значимости события, явившегося поводом для создания текста, а также восхваляющий, панегирический характер оды, что формирует для нее знаменитый принцип «парения», мотив которого появляется уже во второй строфе [Тухватулина 2019, с. 81]. Принцип парения задает две важные жанровые константы. Во-первых, это рассмотрение темы и

предмета оды как бы с большого расстояния, на дистанции. Такая панорамность является как базисом художественного пространства, в котором доминируют крупные планы, а детали практически неразличимы из-за одической дистанции (изначально одическая поэзия вообще игнорирует их, генерализуя все свои элементы, то есть возводя их к общему и растворяя в отсылках к миру классических эмблем и аллегорий), так и средой для распространения в ней поэтического голоса. Во-вторых, в оде Тредиаковского симптоматично неразличение лирического «я» и лирического «мы». Поэт свободно чередует и соединяет две ипостаси лирического центра, так как еще не знает автопсихологизма, поэтому «я» может заменяться «мы», которое есть как бы индекс сознания, образцово его генерализующего.

Квазиперсональное одическое «я» становится залогом аудиальной напряженности, явной актуализации голосового начала в произведении. Собственно, уже экспозиция, занимающая первые три строфы оды, содержит в себе преимущественно акустическую, а не визуальную образность. Объясняется это тем, что ода традиционно ассоциируется с песней (этимологически и исторически в том числе). И одический поэт манифестируется, прежде всего, как певец, возводимый к традиционной фигуре античности, будь то Орфей или принципиально важный для Тредиаковского Пиндар, упоминание которого во второй строфе носит декларативный характер и объясняет, к какому стилевому лагерю примыкает российский поэт: к умеренно сдержанной манере Горация или к буйству пиндарической стихии. Выбор второго варианта значительно усиливает принцип голосового напряжения, что напрямую отражается в многочисленных аудиальных образах текста.

Характерно, что визуальный потенциал образности так и остается именно потенциалом. С одной стороны, говоря о битве, невозможно не изобразить её картины. С другой стороны, прибегая к аллюзивной технике, Тредиаковский тем самым «затушевывает» эмпирическое начало, и Гданьск становится скорее образцовым олитературенным «градом», а не местом реальной битвы (здесь и далее текст цитируется без указания страниц по: Тредиаковский, 1963):

Сам Нептун что ль строил стены?
Сии при море стоят?

Нет ли Тройским к ним примены,
Что пустить внутрь не хотят
Росско воинство обильно,
И тому противясь сильно?
Вислою там все рекой
Не Скамандру ль называют?
Не за Иду ль принимают
Столценберг, кой есть горой?

Это показывает, что визуальный аспект образности еще не может обрести своей автономии и доминантности. Пространство конкретное Третьяковскому неизвестно: оно существует лишь в сопоставлении с образцовыми моделями поэтических топосов, в данном случае оформленное отсылками к троянскому изводу как пространство батальное. И каждый русский воин, пришедший к стенам града, синекдохически сопоставлен с Марсом, а сама российская армия в целом отождествляется с Гераклом. Однако ход битвы все-таки может быть сопряжен с визуальным началом, но только в согласованности его с аудиальной модальностью:

Тысящами ты атлетов
Тесно всюду окружен,
Грозных молний от полетов
Весь ужасно сокрушен.
Устоять тебе не можно:
Гром готов уже не ложно;
Без защиты твой раскат;
Всяк дол бездну отверзает;
Всяк кров в воздух улетает;
Всех почти лишен оград.

Данная строфа отчетливо репрезентирует принцип акустической доминанты. Образность произведения может быть полноценно функционирующей только в случае вовлеченности звука в изображаемые картины битвы. Кстати, в этой строфе можно отметить еще один прием работы с визуальной составляющей, деформирующий возможную эмпирику при помощи гиперболы: «...всяк кров в воздух уле-

тает». В свою очередь, это лишний раз подчеркивает вторичность визуального начала перед акустическим. «Голосовое» в оде требует напряжения (и даже излишнего напряжения в силу того, что специфика одического пространства связана с его гомогенностью, и это позволяет реализоваться идее голоса как не имеющей преград победительной силе), потому и визуальные элементы в данном случае чрезмерно подчеркнуты и гипертрофированы в силу тесной связи с одическим гласом.

Логично, что абсолютное торжество такого голоса приурочено к моменту батального крещендо – падения Гданьска и незамедлительного появления в тексте аллегии Славы, выкликающей победу русского оружия. Акустическая образность двух отрывков решена в антитетичном ключе. Если падение города есть шум и хаос, то прославление императрицы Анны Иоанновны – величественная песнь, раздающаяся во все концы мыслимого света.

Тем и ценна ода Тредиаковского, что она создает возможности для дальнейшего развития жанра. Её нельзя считать откровенно оригинальным произведением (автор зависит в данном случае и от Пиндара, и от Буало, с его «Одой на взятие Намюра»), но русская поэзия XVIII столетия и не могла быть самостоятельной в современном понимании слова, потому что концепция оригинальности еще попросту не сложилась. Однако в «Торжественной оде о сдаче Города Гданска» реализуется главное: автор, не могущий не изобразить обстоятельства битвы, скорее не видит, а слышит их. Понимание текста как ораторски маркированного феномена выводит на первый план и акустику самого языка, и акустику как базис одической образности. Визуальная же сторона образности вторична: она все время находится в зависимости от аудиального начала, хотя Тредиаковский еще не находит принципа их точного соотношения в композиционном смысле: звуком то открывается картина батального эпизода, то закрывается, порождая ощущение своеобразной каденции, а то и происходит чередование с элементами преимущественно описательного толка. Но визуальная составляющая неизбежно неполноценна, редуцирована либо к классическим аллюзиям (задающим жанрово-поэтическую, условную поэтику пространства), либо к гиперболическому искажению локуса битвы, то есть как таковая, в своей эмпирической определенности, она Тредиаковского не интересует и не может интересовать.

Ставшая знаменитой «Ода на взятие Хотина» создавалась Ломоносовым через несколько лет после оды Тредиаковского и была завершена в 1739 году. В России некоторое время она остается неизвестной, в том числе из-за Тредиаковского и его возможностей «придержать» ломоносовское сочинение в архивах Академии наук. Уже известный поэт, он сразу увидел в Ломоносове опасного соперника, что и подтвердили будущие литературные события. Меж тем Ломоносов, несмотря на все стилистические отличия, продолжал в том числе и дело Тредиаковского, хотя основными образцами для его оды были все же иностранные произведения, как античных (Пиндар), так и современных ему европейских авторов (Фенелон, Буало, Гюнтер). То есть, как и «Ода на падение Гданска», сочинение Ломоносова создано по все той же модели ранней русской поэзии нового типа, базируясь на обширной рецепции прецедентных для того или иного жанра текстов, написанных не на русском языке. Повторимся, что проблема заимствований, могущих поставить под сомнение оригинальность стихотворения, на тот момент еще никак не осмыслена, поэтому Ломоносов ничуть не плагиатен: для поэзии такого типа абсолютно естественна ориентация на образцовые первоисточники.

Однако серьезное расхождение с Тредиаковским заключается в гораздо большей продуманности композиционного плана оды. В основе её все то же пиндарическое «парение», в первой же строфе знаменательным и знаменитым образом маркированное как «восторг». Нам кажется важным, что режим «восторга» как бы принудителен для текста и прослеживается в самом названии: если у Тредиаковского приведен образ «сдачи города», то у Ломоносова именно его «взятия», что сразу задает условия символического возвышения темы за счет самой семантики данного слова.

Ода Ломоносова явно объёмнее оды Тредиаковского. Это позволяет отказаться от некоторой поспешной форсированности реализации темы, которая проявляет себя у автора «Езды в остров любви». Поэтому в произведении Ломоносова гораздо больше системной согласованности. Например, Тредиаковский любит блеснуть своей образованностью в области поэзии и часто перенасыщает текст аллюзиями и реминисценциями, коих у Ломоносова также немало, но манифестирование традиционной образности не становится у него самоце-

лю. Более того, чтобы упорядочить принцип образности, он опирается в тексте на некоторый ряд бинарий, одна из которых принципиально необходима, чтобы разобраться в интересующем нас аспекте поэтики – в соотношении аудиального и визуального начал.

И это оппозиция звука и тишины, которая работает сразу на нескольких смысловых уровнях. Контраст звука и тишины неизбежен для батальной темы, так как подчеркивает антитезу войны и мира – противоположных состояний, без определения которых невозможно создать оду на заданную тему. Но это и антитеза искусства и реальности. Отметим, что тишина у Ломоносова не предполагает абсолютного, романтического молчания. На самом деле она связана с принципом гармонии, для которой актуален звук, не превосходящий меру, а как бы вписанный в целое и окружающий его одновременно. То есть такое толкование предполагает антитезой тишине не всякий звук, но именно шум, хаотический по своей природе. Подобную тишину можно наблюдать в экспозиции оды, в описании идиллического локуса горы Парнас и её условно-поэтической топографии (здесь и далее текст цитируется без указания страниц по: Ломоносов 1965):

Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,
Которой завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.

Также мотив тишины необходим, чтобы оттенять принудительность аудиального начала в оде Ломоносова. Для этого поэта уже однозначно понимание поэтического мира как обязательно звучащего на разные голоса и лады, что, однако, не приводит к диалогизму и полифонии. Акустический «знак» налагается Ломоносовым на всякий образ с учетом внешнего, внеличного контекста. Данный контекст связан с гомогенностью имперского пространства в оде и манифестируется как успешное, непрерывно распространяющееся в среде звучание или акустический «гротеск» (шум, хаос, крик и т.п.), то есть всякий сбой, не позволяющий какофоническому звуку «звучать во все концы», но тяготеет к конкретике образа, который его и производит:

Пускай земля как понт трясет,
Пускай везде громады стонут,
Премрачный дым покроет свет,
В крови Молдавски горы тонут;
Но вам не может то вредить.

В данном отрывке, несмотря на гиперболический размах какофонического мотива, мы наблюдаем обязательный для него предел, которым оказывается само русское воинство как своеобразный фронтир, не просто отделяющий имперский топос от турецкого «антимира», но именно расширяющийся в его сторону и за счет динамики своего движения могущий обуздать адские звуки, идущие из лагеря противников императрицы Анны:

Уже ваш к ней усердный жар
Быстро проходит сквозь татар,
И путь отворен вам пространный.

Вернемся к одической экспозиции. В ней сразу заявлена доминанта аудиального аспекта. Сначала поэт формирует акустические характеристики топоса или отдельного образа и только после этого переходит к характеристикам визуальным. Например, музыка «парнасских сестр» предшествует метаморфозе чудесного взгляда, который по своей характеристике – распространение без всяких потерь в гомогенной среде – полностью соответствует специфике распространения звука в той же среде:

Чрез степь и горы взор простри
И дух свой к тем странам впери,
Где всходит день по темной ночи.

Несмотря на то что в данной оде Ломоносова еще не сформировалась свойственная его опытам в данном жанре акустическая триада, о чем нам уже приходилось писать в другой работе [Прощин 2023], «Ода на взятие Хотина» демонстрирует ряд вариантов взаимодействия аудиального и визуального начал, причём с неперменной домини-

нантой первого. Первый вариант мы уже указали: аудиальные характеристики предшествуют визуальным. Вот как представлено изображение русского войска, противостоящего своим оппонентам:

Желает всяк пролить всю кровь,
От грозного бодрится звуку.
Как сильный лев стада волков,
Что кажут острых яд зубов,
Очей горящих гонит страхом,
От реву лес и брег дрожит,
И хвост песок и пыль мутит,
Разит извившись сильным махом.

«Грозный звук» предстоит всей остальной образности, переводящей описание битвы из возможного эмпирического режима в риторический режим обильно представленных фигур и тропов: сравнения, синекдохи, метафоры и др. Кажется, что образы льва и окруживших его волков представлены именно визуально, однако на самом деле это пример опосредованной репрезентации аудиального через использование метонимий: из контекста совершенно ясно, что «и острый ряд зубов», и «горящие очи» непрямо связаны именно с ужасными звуками, издаваемыми животными, а сам звук без всякого опосредования возникает в конце строфы: «От реву лес и брег дрожит». То есть это не схема «акустическое – визуальное – акустическое», как может показаться при поверхностном прочтении, а «акустическое, выраженное напрямую, – акустическое, метонимически опосредованное, – акустическое, снова выраженное напрямую». Звук для Ломоносова важен тотально, поэтому он практически никогда не «исчезает из строфы», а именно бывает представлен разными образными модальностями.

Второй вариант соотношения аудиального и визуального начал на первый взгляд инверсивен первому (сначала вводятся визуальные, а лишь потом акустические характеристики). Но если обратить внимание на то, в каких эпизодах встречается инверсивная практика, то мы увидим, что не менее трех раз она связана с описанием именно вражеского войска, и во вполне определенный момент – его унижения и поражения. Вот первый пример:

Скрывает луч свой в волны день,
Оставив бой ночным пожарам;
Мурза упал на долгу тень;
Взят купно свет и дух татарам.
Из лыв густых выходит волк
На бледный труп в турецкий полк.
Иной, в последний видя зорю.
Закрой, кричит, багряной вид
И купно с ним Магметов стыд;
Спустись поспешно с солнцем к морю.

Визуальные характеристики резко ослаблены, так как это описание не дня, а наступления ночи. Такая дефицитность визуального составляет замечательную параллель батальной неудаче турок, тем самым создавая образ мира, окутанного тьмой и какофонически вопиющего, что, в свою очередь, становится антитезой российскому миру, являющемуся в маскимальном блеске и славе победы уже во втором подобном фрагменте (легко догадаться, что в данном случае аудиальные характеристики выведены на первый план в обязательном порядке):

В пещеру скрыл свирепство зверь,
Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.

Чуть ниже строгий порядок смены визуальной образности на аудиальную повторяется дважды в подобном же контексте. Сначала мы читаем об окончательном и бесповоротном бегстве врага в характерных «пустых местах» (негативность и дефицитность пространства). Меж тем с россиянами «шумит и бор, и дол», славя их победу, то есть Ломоносов снова акцентирует акустическое тождество человека и мира, если речь заходит об Империи и её победах: врагу остается хаос природы, русское же войско достигает полного согласия и гармония с ней в час «виктории». Чтобы сделать такую антитезу доминантной, в следующих строках Ломоносов дублирует свой прием:

Тогда увидев бег своих,
Луна стыдилась сраму их
И в мрак лице, зардевшись, скрыла.
Летает слава в тьме ночной,
Звучит во всех землях трубой,
Коль русская ужасна сила.

И снова мы видим, как негативно-дефицитная визуальность, обязательная для изображения поверженного врага, ярко контрастирует с аудиальным образом русской победы, для которого даже ночная тьма не становится помехой: напомним, что звук, возводимый и выводимый из идеи Империи, распространяется именно в гомогенной среде, поэтому смена дня и ночи Ломоносова не интересует, так как это пример антитезы психологической, а не тенденциозной, что как раз и важно одическому поэту, который только начал приближаться в те годы к осмыслению проблемы соотношения «я» и «мы» в лирике, но для Хотинской оды «я» примерно и есть «мы» из-за того, что голос поэта как жанровый, а не индивидуальный феномен является именно голосом, изоморфным тотальной идее Империи, а не точкой зрения, то есть обостренным ощущением границы и интенции, постоянно стремящейся выйти за её пределы, как в том же романтизме.

Единственный случай, но все же не концептуальное исключение во всей оде, – это появление в ней образа императрицы, который возникает именно как видЕние:

Великой Анны грозной взор
Отраду дать просящим скор;
По страшной туче воссияет,
К себе повинность вашу зря.
К своим любовью горя,
Вам казнь и милость обещает.

Однако в изображении Анны Иоановны нет ни грана «реализма». Это именно что видЕние, фантастическое по своему масштабу. Кажется, что оно, как минимум, равномасштабно миру как таковому, а не просто топосу битвы, возникая над которой оно олицетворяет по-

беду русских войск. Но обратим внимание на ту характеристику образа императрицы, что опять-таки связана с механизмом распространения звука в однородной среде. Явление Анны подготовлено аудиальными эффектами оды, её лик как бы виден всем и сразу, и, таким образом, зрение, как ранее слух, не находит себе никаких преград, что до этого были так характерны для локуса битвы (туман, ночь, пыль и др.). Принцип открытого горизонта тем самым и есть вариант однородности среды в контексте визуального начала, которое пока еще не получает какой-то более аутентичной характеристики, но зависит от логики манифестирования аудиальной доминанты образной системы.

Далее, ближе к финалу композиционного одического средника, мы видим гармоничное сочетание двух начал в одной эмблематичной картине:

Чинит премену что во всем?
Что очи блеском пронизает?
Чистейшим с неба что лучем
И дневну ясность превышает?
Героев слышу весел клик!
Одеян в славу Аннин лик
Над звездны вечность вносит круги;
И правда, взяв перо злато,
В нетленной книге пишет то.
Велики коль ее заслуги.

Перед нами полная согласованность визуального и акустического. Явление Анны невозможно представить только как аналог живописному изображению: имперская епифания процессуальна и сопряжена с кликом славы в честь самодержицы. Более того, очень важным оказывается аллегорический образ правды, записывающей в вечной книге славу императрицы. Образ книги переводит панегирический экфрасис на новый уровень: где, как не в книге, завершается и тотально осуществляется союз визуального и аудиального? Несмотря на риторический, поэтический характер жанра оды, она все же является произведением литературы, то есть культуры печатного слова, для коей характерно понимание акустического уровня текста как внешнего по отношению ко всему произведению, которое поэтому и 20

может быть манифестировано на уровне слова как таковом. Однако, будучи ораторским жанром, ода не может считаться жанром устным, и это не академический трюизм, а именно акцент на идее композиционного согласования, которая осмысливается Ломоносовым главенствующей задачей в попытке создания оды вслед за Тредиаковским, и эта попытка имеет как несомненно агонический, но в самой своей основе и эстетически комплементарный характер.

В завершении оды Ломоносов создает идиллический экфрасис мирной жизни после блестящей русской виктории. Неудивительно, что в данном случае образность по преимуществу визуальна, хотя поэт все равно не может обойтись без ставшего традиционным для его од воспевания мирной жизни, наступающей после эпохи политических бурь:

Пришед, овец пасет где друг,
С ним песню новую заводит.
Солдатску храбрость хвалит в ней,
И жизни часть блажит своей,
И вечно тишины желает
Местам, где толь спокойно спит.

Показательна новая актуализация мотива тишины, о котором мы уже говорили в статье. Если в одической экспозиции он связан с контекстом искусства, то в финале оды тишина есть уже своеобразный имперский «термин», знак, получающий максимально масштабное значение, изоморфное самой концепции империи. Тем самым Ломоносов не просто повторяет мотив, а градуирует его, удостоверяя принципиальное значение мотива для выбранного им жанра.

В заключение скажем, что именно аудиальная доминанта позволяет разрешить противоречие, которое возникает при упоминании барочной поэтики в отношении русской литературы, ведь, как известно, для барокко крайне важна визуальная составляющая, а Тредиаковского и Ломоносова принято называть теми авторами, творчество которых стилистически с ним соотносится. Однако вспомним, что понимание визуального в духе барокко сопряжено с подчеркнуто условной логикой эмблематики, нежели с эмпирической уникальностью

поэтического образа, «зримые» элементы которого взяты как самоценность: «Эмблему можно осмыслить как продукт двойной изоляции: образ, лишенный визуального контекста, соединен в ней с высказыванием, лишенным контекста словесного» [Махов 2014, с. 82]. Иными словами, визуальное как эмблематически приоритетное не имеет в себе самостоятельных смыслов, которые создаются исключительно за счет словесного элемента. То есть зримая сторона образа требует дополнительного герменевтического усилия, которое мало связано с визуальным как источником смыслов. Смыслы эти постоянно обнаруживаются на стороне. Так и в поэзии визуальное не самодостаточно, потому что его смыслы порождаются ожиданием искусственных значений. Потому аудиальное начало имеет характер первичный и ключевой, так как оно напрямую связано со словом и как со звуком (базовый момент), и как с «идеей» (момент высший). Мы несколько раз показали в статье, что визуальная компонента одического батального топоса принципиально отвлечена от возможной эмпирической составляющей. Одного названия географических пунктов, расстановки локальных маркеров битвы, равно как и базовой её логистики («враг напал», «враг дрогнул», «враг бежал») совершенно недостаточно, чтобы можно было сказать о некоей живописности. Ода пока еще не тот жанр, в котором может быть актуализирована дескриптивность более глубокого уровня: визуальное у Ломоносова и Тредиаковского, напротив, тяготеет к полюсу аллегории и эмблемы и теряет свою содержательную автономию, так как возводится к исключительно литературным и общекультурным моделям пространства.

Итак, если Тредиаковский находит основные принципы соотношения аудиального и визуального начал в оде, то Ломоносов упорядочивает и систематизирует их, однозначно сопоставляя с основными топосами «своего» и «чужого» миров, неизбежными для батальной логики подобного произведения. То есть подтверждается мысль, которая была высказана не раз: Ломоносов не преодолевает Тредиаковского, не подвергает его безжалостной ревизии, но именно уточняет его положения, делая их тотально и стройно функционирующими. И далее в творчестве он неоднократно воспользуется своими находками, впервые обнаруживающимися в Хотинской оде, создав такую разновидность оды, которую невозможно перепутать с жанровыми моделями других поэтов той эпохи.

Источники

Ломоносов 1965 – Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.-Л., 1965.
Тредиаковский 1963 – Тредиаковский В.К. Избранные произведения. М., 1963.

Литература

Алексеева 2005 – Алексеева Н.Ю. Русская ода (развитие одической формы в XVII–XVIII веках). СПб., 2005.

Махов 2014 – Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014.

Осповат 2020 – Осповат К. Придворная словесность: институт литературы и конструкции абсолютизма в России середины XVIII века. М., 2020.

Прошин 2023 – Прошин Е.Е. Акустическая триада «мир – автор – текст» в одах М.В. Ломоносова // *Филологос*. 2023. № 1 (56). С. 63–69.

THE FORMATION OF THE OPPOSITION BETWEEN AUDITORY AND VISUAL PRINCIPLES IN THE FIGURATIVE SYSTEM OF THE BATTLE ODE OF THE XVIII CENTURY (TREDIAKOVSKY AND LOMONOSOV)

E.E. Proshchin

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

Ode is one of the leading genres in the poetry of European and Russian classicism. It is noteworthy that for Russian literature it became one of the very first genres cultivated by those authors, who linked their work with the new cultural paradigm that began to take shape during the reign of Peter the Great. Trediakovsky, Lomonosov, Sumarokov, Derzhavin and many others constantly referred to the ode, due to a number of reasons. Firstly, it is one of the key genres for the aesthetics of classicism and therefore so widespread. Secondly, the external, extra-aesthetic circumstances in the 18th century are such that the Russian poet is least dependent on internal choice, if not to say arbitrariness in his work, but is a kind of executor of an order, directly or indirectly transmitted by the institution of absolute monarchy. Thirdly, only by the end of the century does a more familiar character of relations between the poet and the authorities, which can be called oppositional in the broad sense, develop in Russia. But this is not typical of the classicists: they could have their own opinion, but in general they shared the ideals of enlightened monarchism, which also determines the relevance of turning to the genre of the ode. In the framework of our study, we pay attention to one of the most fundamental

aspects of odic aesthetics, namely the relationship between the auditory and visual principles in the figurative system of the genre. This relationship matures in the odic variety of battle. We demonstrate the formation of this opposition in Trediakovsky's pioneer ode and the ordering of the principles of interaction between the two principles in Lomonosov's "Khotyn Ode". Thus, the battle ode becomes a preamble to the main variety of the genre, the laudatory ode itself.

Keywords: auditory beginning, visual beginning, classicism, literary genre, ode.

УДК 82-311.6

**УЧАСТНИКИ СОВЕТА В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ
В РОМАНЕ М.Н. ЗАГОСКИНА
«ЮРИЙ МИЛОСЛАВСКИЙ, ИЛИ РУССКИЕ В 1612 ГОДУ»
И РЕАЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
О ПРОТОТИПАХ ПЕРСОНАЖЕЙ**

© 2025

М.И. Балыкина

Балыкина Мария Игоревна, SPIN-код: 4755-0807, ORCID: 0000-0001-5800-052X, кандидат исторических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), Волго-Вятский филиал Московского технического университета связи и информатики (603011, г. Нижний Новгород, ул. Менделеева, д. 15), marie.balykina@yandex.ru.

Статья поступила в редакцию: 14.02.2025

Статья принята к публикации: 16.03.2025

В статье анализируется сцена городского совета Нижнего Новгорода для принятия решения об очищении Москвы от поляков в романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Цель работы – сопоставить литературные персонажи с их историческими прототипами. На основании не опубликованного ранее источника, записной тетради М.Н. Загоскина, установлено, что автор использовал в качестве прототипов участников совета в основном имена реальных видных участников ополчения. Они перечислены в грамоте Д. Пожарского в Путивль и других документах. Писатель также изучал историческую литературу, выписывал польские и русские имена, термины. Персонажей, участвующих в сцене, можно разделить на две группы: герои, уверенные в том, что надо бороться, и те, кто практичен, призывает все продумать и просчитать. К. Минин аккумулирует воедино мнения этих групп, символизирует народную мудрость. Особняком стоит скрытый враг А. Истома-Туренин. В статье приведены исторические сведения о Д. Черкасском, Г. Образцове, Б. Кутумове, П. Мансурове, С. Самсонове и других. За счет образов персонажей, имеющих различные точки зрения и разные роли, М.Н. Загоскину, удалось правильно показать главное: смятение в обществе, наличие противоположных точек зрения на буду-

щее государства и нарастающее стремление разных слоёв к объединению и преодолению Смуты. Персонажи сцены совета не всегда близки к своим историческим прототипам, но автор правильно понял и передал суть и важность воссозданного в романе события.

Ключевые слова: прототипы, исторический роман, Загоскин, городской совет, Смута, «Юрий Милославский», романтизм, Минин, Черкасский, Образцов, Мансуров.

Исследуя прототипы персонажей в историческом романе, следует, прежде всего, помнить, что анализу подвергается художественное произведение. Безусловно, автор не может, да и не обязан буквально следовать историческим фактам, вплоть до мельчайших деталей. Его задача, как правило, состоит в другом: художественными средствами донести до читателя свое понимание событий, свою нравственную оценку поступков персонажей романа, либо добиться того же логикой повествования и его деталями. Исходя из этого, в историческом романе вполне могут присутствовать неточности в деталях, датах, недопустимые в научном историческом исследовании. В первой четверти XIX в., когда русский исторический роман был на стадии становления жанра, это было совсем не очевидно. М.Н. Загоскин, начиная работу над своим главным произведением «Юрий Милославский или русские в 1612 году», понимал, что замысел романа и его внутренняя логика требуют иногда отступления от фактов. Так, в начале романа намеренно допущена ошибка в хронологии: события 1610 года (убийство Тушинского вора, присяга Владиславу) перенесены в 1611 год. Совет нижегородских бояр о создании ополчения также перенесен вперед на несколько месяцев. Автор, уплотняя во времени исторические факты, сделал художественное повествование более динамичным и при этом показал, что речь идёт о событиях во многом вымышленных, несмотря на реальную историческую канву. Он специально отметил эти анахронизмы во вступлении и примечании [Загоскин 1989, с. 255].

Цель данной статьи – сопоставить литературных персонажей, показанных автором в ключевой для романа сцене совета о создании нижегородского ополчения, с их историческими прототипами. Такое сравнение должно помочь постичь замысел автора. Имеется и еще один важный аспект исследования этой темы: исторические источники сведений о создании совета в Нижнем Новгороде крайне скудны, в основном они лишь косвенно указывают на структуру этого органа. До настоящего времени мнения историков о составе совета,

особенно на его начальном этапе, носят осторожный, скорее гипотетический характер. Один из авторитетных исследователей истории Нижегородского ополчения – П.Г. Любомиров – считал, что под влиянием призыва К. Минина и решимости посадского населения предпринять меры к освобождению Москвы от поляков в городе «занял руководящее положение городской совет из представителей всех слоев населения с воеводами во главе» [Любомиров 1939, с. 54]. Современные исследователи склонны считать, что в городской совет вошли «не местные власти и воеводы, а набранные на службу люди, действовавшие совместно с нижегородским посадом» [Козляков 2007, с. 169]. Остановимся на том, что поименный состав городского совета на том этапе, который отражен в романе, воссоздать не представляется возможным. Поэтому перечень исторических деятелей, включенных М.Н. Загоскиным в роман в совет, за исключением К. Минина, в целом можно считать литературным допущением. Вместе с тем, перечисленные им персонажи имеют реальные исторические прототипы. Что известно историкам об их участии в событиях Смуты? Почему именно эти люди были включены автором в ключевую сцену романа? Попробуем ответить на эти вопросы.

Роман имеет довольно долгую историю изучения. На протяжении двух веков он остается объектом исследования для нескольких поколений литературоведов. В некоторых публикациях затрагивался и вопрос о прототипах. Среди наиболее значительных работ, относящихся к теме статьи, можно выделить исследование И.И. Замотина [Замотин 1913, 283–379] и вступительную статью к публикации романа А.М. Пескова, который, отмечая народность романа, обнаруживает связь со сказкой уже в расстановке персонажей [Песков 1989, с. 14]. Тем интереснее сравнить образы героев и характеры их реальных исторических прототипов. Литературоведы хорошо изучили образы центральных и значимых для логики повествования героев романа. И.С. Юхнова исследовала образ Кузьмы Минина в романе, особо сделав акцент на его нравственной силе, умении пробудить в людях лучшие черты [Юхнова 2018, с. 148]. В.Д. Линьков рассмотрел образ Авраамия Палицына [Линьков 2015, с. 166–169]. Персонажи романа, являющиеся антагонистами, отчасти исследованы А.Б. Гришиной [Гришина 2016, с. 121–126].

В данной статье рассматривается сцена городского совета в Нижнем Новгороде. На нём принимается решение о борьбе за очищение Москвы от поляков, то есть фактически решается судьба страны.

Также это событие становится переломным моментом и в судьбе главного героя: Юрий Милославский, будучи послом пана Гонсевского, решает вступить в Нижегородское ополчение. Цель исследования – рассмотреть образы литературных героев, участвующих в совете; проанализировать, как М.Н. Загоскин описывает их с точки зрения антагонистов и протагонистов, изучить биографии прототипов героев и проследить, как под влиянием творческого воображения писателя реальные люди приобретают черты литературных персонажей романа. Для этого были исследованы черновики и записная книжка писателя, в которой он делал заметки для подготовки произведения, материалы, которыми пользовался М.Н. Загоскин, и исторические документы, содержащие сведения о людях, послуживших прототипами героев романа. При написании книги М.Н. Загоскин активно пользовался историческими источниками. Это отражено в его записной книжке [Загоскин 1815–1842], где выписаны различные термины, составлены списки русских и польских имён и фамилий, а также имеются ссылки на те издания, к которым он обращался в процессе работы.

В романе М.Н. Загоскина совет происходит в доме князя Дмитрия Мамстрюковича Черкасского. Сцену совета мы видим с двух точек зрения: антагониста боярина Андрея Никитича Истома-Туренина и протагониста князя Юрия Дмитриевича Милославского, чья точка зрения в данном случае совпадает с позицией автора.

Вот как охарактеризованы участники совета с точки зрения антагониста: «Я знаю наперед, что пуще всех будет против меня князь Дмитрий Мамстрюкович Черкасский да Григорий Образцов: первый потому, что сын князя Мамстрюка и такой же, как он, чеченец – ему бы все резаться; а второй оттого, что природный нижегородец и терпеть не может поляков. С другими-то сговорить еще можно; правда, они позвали Козьму Сухорукого, а этот нахал станет теперь горланить пуще прежнего» [Загоскин 1989, с. 156].

А вот как Дмитрий Мамстрюкович показан с точки зрения автора: «С первого взгляда можно было узнать хозяина дома, сына знаменитого Черкасского князя, по его выразительному смуглому лицу и большим черным глазам, в которых блистало все неукротимое мужество диких сынов неприступного Кавказа» [Загоскин 1989, с. 156].

В сцене совета князь Черкасский выведен как персонаж, наделённый вспыльчивым и упрямым характером. Сначала он стыдит Юрия за то, что тот приезжает в Нижний Новгород в качестве посла пана

Гонсевского. Затем, после того как Юрий озвучивает предложение поляков и их сторонников, Черкасский гневается от одной только мысли, что польский королевич Владислав станет русским царем. Князь, единственный из всего совета, до конца без колебаний отстаивает свою точку зрения и показан автором как безусловный патриот. В последней части романа князь Черкасский изображён как соратник Д.М. Пожарского и друг Юрия, которого он посещает во время его лечения от ран.

В исторических источниках сохранились следующие сведения о личности князя Дмитрия Мамстрюковича Черкасского: до крещения он имел имя Каншао, он был потомком кабардинских князей и племянником царицы Марии Темрюковны, второй жены Ивана Грозного. Вероятно, он назван чеченцем с учетом современных автору реалий: во время написания романа разгорались события Кавказской войны.

Дмитрий Черкасский служил русским царям с конца XVI в. Участвовал в походе против Лжедмитрия I. Служил царю Василию Шуйскому, от которого он уехал на службу к Лжедмитрию II и оставался с ним вплоть до смерти последнего. Затем служил у поляка Яна Сапеги, а в 1612 г. стал соратником Кузьмы Минина и князя Дмитрия Михайловича Пожарского и активно участвовал в нижегородском ополчении; позже занимал высокие должности при царе Михаиле Федоровиче [Чекалин 2013]. Князья Черкасские были в родстве с Рюриковичами и Романовыми, имели значительный вес в обществе. Вместе с тем, даже простое перечисление перемещений Д.М. Черкасского показывает, что судьба его повторяет судьбы множества представителей высших сословий страны в период Смуты: это и служба законным государям, и попытки влиться в элиту лагеря Тушинского вора, и, наконец, удачная попытка опереться на нижегородское ополчение. В какой степени участие в ополчении было вызвано высокими чувствами, а в какой практическими причинами, определить невозможно. В романе князь Черкасский – человек без страха и упрека: он верен, горяч, готов к подвигам и самопожертвованию, любит Россию. По справедливому замечанию И.С. Юхновой, автор романа, современник Отечественной войны 1812 года, обратился к теме Смуты, пытаясь понять логику современных ему событий [Юхнова 2018, с. 145]. Безусловно, М.Н. Загоскин наделил Черкасского чертами современного автору романтического героя, что вряд ли могло соответствовать

кровавой и страшной действительности времен Смуты, когда на распутии оказалась не только страна, но и каждый конкретный человек. Однако отметим, что в художественном отношении образ получился ярким и запоминающимся. Наряду с Мининым, в сцене совета князь Черкасский – это, безусловно, положительный герой, которого готовы поддержать другие участники совещания.

Следующим членом совета назван Барай-Мурза Алеевич Кутумов. Его характер в произведении практически не раскрыт. В романе сказано лишь, что он сидел по правую руку от Черкасского. В основном он повторяет в сокращенном виде реплики князя Д.М. Черкасского:

«– Неправда, это ложь! – вскричал Черкасский.

– Да, да, это ложь! – повторил Барай-Мурза» [Загоскин 1989, с. 157].

В романе и сцене совета мурза во всем поддерживает князя, вторит его мыслям. С некоторыми допущениями этот персонаж романа может быть назван двойником Черкасского, повторяющим и усиливающим его пламенные речи на совещании. Можно предположить, что такая интерпретация данного образа связана с тем, что во времена Загоскина существовала легенда о происхождении князей Черкасских от турецких султанов. А сородич мурзы, крымский хан, был вассалом турецкого султана. Современные историки установили, что легенда не имеет под собой реального исторического основания [Чекалин 2013], а Барай Алеевич Кутумов был внуком хана ногайской орды Кутума [Акчурин, Ишеев 2010, с. 33]. Сам Барай-Мурза в грамоте Пожарского в Путивль в 1612 году назван предводителем романовских татар [Грамота в Путивль 1612, с. 186]. Одно время он, как и князь Черкасский, служил у Лжедмитрия II. Сохранилась жалованная грамота последнего с его упоминанием: «Мы, великий государь, царь и великий князь Дмитрий Иванович всеа Руси, пожаловали есмя Иль-Мурзу Исупова да детей его..., да племянников его:... Барая Мурзу, Романовым посадом, судом и пошлинами, и оброком, и тамкою и кабаком, и мытом, и перевозом, и всякими доходы, и рыбной ловлею» [Жалованная грамота 1610, л. 1]. А затем Кутумов упоминается среди участников войска князя Д.М. Пожарского как предводитель отряда романовских татар, посланных против отрядов гетмана Хоткевича [Грамота в Путивль 1612, с. 186]. После Смуты, во время правления Михаила Фёдоровича Б.А. Кутумов был послан для «оберегання» в

Вологду в 1613 году, а затем, участвовал в боевых действиях против шведов в 1615 г. [Акчурин, Ишеев 2010, с. 33].

Ещё один участник совета в романе – Григорий Образцов.

«– Не забывай, однако ж, Юрий Дмитрич, – прибавил дворянин Образцов, бросив грозный вид на Юрия, – что ты стоишь перед саванниками нижегородскими и что дерзкой речью оскорбишь в лице нашем весь Нижний Новгород» [Загоскин 1989, с. 157–158].

Между тем в начале XVII века по Нижнему Новгороду не числится никого из дворян Образцовых. Историкам известен Григорий Федорович Образцов – сын боярский, голова и воевода во времена царствования Фёдора Ивановича, Бориса Годунова, Смутное время и царствование царя Михаила Фёдоровича. Г.Ф. Образцов находился в земском ополчении при князе Д.М. Пожарском, который послал его в 1612 году с военным отрядом на Белоозеро. Целями отряда были наблюдение за шведским войском и противодействие ему в случае нападения шведов [Любомиров 1939, с. 148]. Из Белоозера он направился со своим отрядом для наведения порядка в Вологду, когда услышал, что казаки разграбили город и перебили воевод. Отряд Образцова был небольшим, действия против казаков не были успешными. Зимой 1612–1613 года он вернулся в Москву, принимал участие в избрании на царство Михаила Романова, был пожалован в стряпчие [Русский биографический словарь 1905, с. 58–59]. Место рождения реального исторического лица установить не удалось. Можно предположить, что автор решил вывести его нижегородцем, потому что в Нижнем Новгороде в 1618 году помогал воеводе Лыкову собирать войско против королевича Владислава, а в 1621 году проводил перепись дьяк Дементий Образцов. Таким образом, литературный персонаж вобрал в себя черты двух исторических деятелей. «Кипящий мужеством и ненавистью к полякам» [Загоскин 1989, с. 159] Григорий Образцов является, как Минин и Черкасский, одним из главных безусловных положительных персонажей, участвующих в городском совете: «Чего требует от нас этот атаман разбойничьей шайки, этот изверг, пирующий в Москве на могилах наших братьев?.. Он желал бы, чтоб нижегородцы положили оружие так же, как желает хищный волк, чтоб стадо осталось без пастыря и защиты. Сигизмунд даст нам своего сына – и берет Смоленск, древнее достояние царей православных!» [Загоскин 1989, с. 159]

В его репликах присутствует церковная лексика, но сама речь характерна не для XVII в., а для героев романтических произведений

XIX в. В описании его выступления на совете, как и у других персонажей, прослеживается влияние романтизма, с его пламенным духом и экзальтацией, зачастую присущей героям.

В сцене совета М.Н. Загоскин изображает живое обсуждение поднятых вопросов с разных точек зрения. Так, Пётр Иванович Мансуров-Плещеев проявляет разумную сдержанность, стремление обдумать и взвесить действия и их последствия, государственный подход («Князь Димитрий!.. – сказал боярин Мансуров, – пристало ли тебе, хозяину дома!.. Побойся бога!.. Сограждане, – продолжал он, – вы слышали предложение пана Гонсевского: пусть каждый из вас объявит свободно мысль свою» [Загоскин 1989, с. 159]). Это пример положительного государственного деятеля, в противоположность «перелетам» (так называли в Смутное время людей, которые переходили на сторону Лжедмитрия II и других самозванцев и часто изменяли решение, какому господину служить).

Реальный исторический деятель Пётр Иванович Мансуров последовательно поддерживал 1 и 2 ополчение. В грамоте князя Д.М. Пожарского он указан как воевода из Вологды и один из соратников князя [Жалованная грамота 1612, с. 186]. Мансурова на совет поддерживают воевода Михайло Самсонович Дмитриев и стольник Левашов («Мы согласны во всем с боярином Мансуровым, – сказали воеводы Михаил Самсонович Дмитриев и стольник Левашев» [Загоскин 1989, с. 161]).

В романе воеводы обеспечивают Мансурову поддержку, так же как мнение Черкасского поддерживают Кутумов и татарские мурзы.

Исторический деятель М.С. Дмитриев при Шуйском был воеводой в Воронеже. Служил во втором ополчении, вместе с Левашовым послан с отрядом под Москву «со многую ратью» [Любомиров 1939, с. 147, 278]. Фёдор Васильевич Левашов имел чин московского дворянина, в 1610 году служил воеводой в Балахне, был сподвижником князя Д.М. Пожарского [Руммель, Голубцов 1886, с. 523].

Своё мнение имеет и участвующий в совете опытный дьяк Семён Самсонов: «Боярин Андрей Никитич Туренин! – сказал с низким поклоном дьяк Семён Самсонов. – В речах твоих много разума, хотя ты напрасно возвеличил могущество врагов наших ... я мыслю так: нижегородцам не присягать Владиславу, но и не ходить к Москве, а собирать войско, дабы дать отпор, если ляхи замыслят нас покорить силою; Гонсевскому же объявить, что мы не станем целовать креста королевичу польскому, пока он не прибудет сам в

царствующий град, не крестится в веру православную...» [Загоскин 1989, с. 160].

В реальной жизни московский дьяк Семён Самсонов служил Шуйскому. Будучи дьяком в Новгороде, в 1611 г. участвовал в организации убийства сторонника поляков боярина И.М. Салтыкова. Затем служил в подмосковных таборах, а потом перешел к Пожарскому в Нижний Новгород [Любомиров 1939, с. 292]. Князь Пожарский послал его вместе с Д.П. Лопатой-Пожарским к Ярославлю для отпора шайкам Заруцкого и Просовецкого. Отряд Лопаты-Пожарского и Самсонова во время осады Москвы занимал позицию у Тверских ворот. При царе Михаиле Фёдоровиче дьяк вместе с Петром Мансуровым был послом в Константинополе, позже служил в приказах в Москве и в Астрахани [Русский биографический словарь 1904, с. 174]. В произведении он характеризуется как осторожный, не склонный к риску персонаж. Готов служить и полякам, если будет осуществлён переход королевича в православие и выполнены формальные условия.

Следовательно, герои в сцене совета приобретают черты характеров, неизвестные по историческим документам, а реальные сведения о них не всегда совпадают с их образами в произведении. Сама сцена совета проникнута анахроническим духом романтизма.

Судя по записной книжке писателя [Загоскин 1815–1842, л. 42–44], автор был знаком с документами Смутного времени. В частности, речь идет о грамотах Нижегородского ополчения и «Сказании» Авраамия Палицына [Сказание 1955], стиль которых вероятно, оказал влияние на автора романа при воссоздании прямой речи героев на совете. Эта жанрово-стилистическая особенность – сочетание подлинных исторических сведений и романтической стилистики – придает сцене совета особый колорит, помогает понять, что именно этот момент является переломным в судьбе заглавного героя. В то же время, некоторая перегруженность речей патетикой, которую В.В. Виноградов определял как традиционно-патриотическую [Виноградов 1959, с. 582], однозначно указывает на большое влияние современных Загоскину общественных и эстетических тенденций на язык романа.

Что касается антагониста главного героя – А.Н. Истома-Туренина, то этот отрицательный персонаж в основном создан воображением автора, как и главные герои произведения. При создании указанного образа на М.Н. Загоскина, возможно, повлияла история с насильственным пострижением Василия Шуйского в монахи, когда

обет за царя произносил князь В. Туренин. Чуть позже князь приводил Тулу к присяге польскому королевичу Владиславу. Видимо, при описании антагониста и выборе его фамилии автор находился под впечатлением «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, в которой историк эмоционально и красочно описал злодеяние с пострижением [Карамзин 1829, с. 231]. Современные исследователи выявили документы, доказывающие, что в инциденте с пострижением принимал участие князь В. Тюфякин. Туренин же был опытным военачальником, принимал участие в ополчении 1612 года, возглавлял один из отрядов во время взятия Москвы [Бабулин 2020, с. 64].

Персонажей, участвующих в сцене, можно разделить на две группы: герои, уверенные в том, что надо бороться (Черкасский, Образцов), и те, кто их поддерживает безоговорочно (Кутумов, старшины казацкие, дворяне московские), а также те, кто практичен, призывает все продумать и просчитать (Мансуров, Самсонов Левашов, Дмитриев). Особняком стоит скрытый враг А.Н. Истома-Туренин.

Отдельную позицию занимает сам Юрий Милославский, который разрывается между долгом, будучи послом пана Гонсевского, и желанием участвовать в ополчении. Милославский не имеет прототипа, это собирательный образ людей, оказавшихся в непростых условиях Смуты на перепутье и сумевших достойно выйти из положения.

Особо следует сказать о Кузьме Минине в сцене совета. Несомненно, исторический прототип литературного героя участвовал в городском совете как инициатор всего начинания. Достоверных исторических источников о жизни и личности Кузьмы Минина дошло до нас крайне мало. Вместе с тем, интуитивно понятно, что Минин должен был обладать такими чертами характера, которые заставляли людей прислушаться к его мнению. Причем его природный ум, проницательность, практическую сметку признавали и люди, по общественному положению находившиеся неизмеримо выше Минина. Для XVII века, когда в правящих классах назначения на должности почти всегда производились в соответствии с заслугами рода, а малейшие случаи нарушения этого порядка вызывали жесточайшие местнические тяжбы, это беспрецедентный случай. Безусловно, в рамках понятий века Минин даже теоретически не мог составлять конкуренцию воеводам и знати в деле управления. Смуту не преодолеть и государственность не спасти без участия народа – вот какая мысль стоит за признанием его авторитета. В сцене совета в романе Минин аккумуля-

лирует воедино героизм и практицизм, символизирует народную мудрость, при этом подчеркивая, что первенство в решениях он признаёт за знатными людьми [Загоскин 1989, с. 162]. Даже в расстановке персонажей автор подчёркивает, что Минин находится «несколько поодаль ото всех» [Загоскин 1989, с. 156]. Характерно, что автор, склонный наделять романтическими чертами положительных персонажей, именно в этой сцене тонко почувствовал границу, которую не стоит переступать: здесь его Минин прост в обращении, деятелен, уверен в своей правоте, почти лишен излишней патетики. Можно сказать, что Минин как литературный персонаж в сцене совета, пожалуй, наиболее близок к своему прототипу.

Таким образом, за счет разных персонажей, как главных, так и второстепенных, имеющих различные точки зрения и разные роли, М.Н. Загоскину, на наш взгляд, удалось правильно показать главное: смятение, наблюдавшееся в тот момент в обществе, наличие почти диаметрально противоположных точек зрения на будущее государства и нарастающее движение представителей разных слоёв к объединению и преодолению Смуты. Независимо от того, насколько персонажи сцены совета близки к своим историческим прототипам, автор правильно понял и передал суть и важность показанного события.

В заключение отметим, что изучение подготовительных материалов к роману показало: основным историческим источником для написания сцены совета в Нижнем Новгороде и выбора лиц, в нем участвующих, писателю послужила грамота 1612 года Д.М. Пожарского из Ярославля в Путивль с призывом к дворянству присоединяться к ополчению. Этот документ относится к более позднему времени, чем описываемый М.Н. Загоскиным городской совет. К моменту написания грамоты ополчение и его руководящие органы уже были созданы и ушли из Нижнего Новгорода на Москву через Ярославль. Грамота содержит в том числе и фамилии большинства прототипов сцены совета. Она была опубликована Н.И. Новиковым в 15 томе сборника документов «Древняя Российская Вивлиофика» [Грамота в Путивль 1612, с.180–191]. Знакомство М.Н. Загоскина с этим изданием подтверждается обнаруженными нами пометами в «Записной тетради» [Загоскин 1815–1842, л. 42–44]. Пометы и выписки фамилий, понятий относятся как раз к эпохе Смуты. Большое воздействие на писателя оказала также «История государства Российского» Карамзина. М.Н. Загоскин постарался изучить все доступные

ему и на тот момент опубликованные документы и исследования, относящиеся к событиям Смутного времени. В первой трети XIX века российская историческая наука находилась в стадии становления, поэтому необходимых М.Н. Загоскину материалов было немного. Описывая сцену совета, он постарался извлечь максимум сведений из доступных ему источников. Анализ документов и авторское видение ролей конкретных исторических персонажей позволило М.Н. Загоскину создать одну из самых динамичных и напряженных сцен в романе.

Источники

Грамота в Путивль 1612 – Грамота в Путивль из Ярославля от стольника и воеводы князя Дмитрия Михайловича Пожарского, именем всех чинов, о присылке и приходе к Москве всего дворянства для освобождения от польских и литовских людей. 1612 г. // Древняя Российская Вивлиофика, содержащая в себе: собрание древностей российских, до истории, географии и генеалогии российских касающихся. Изд. 2-е. Кн.15. М., 1790. С. 180–191.

Жалованная грамота 1610 – Жалованная грамота Лжедмитрия II Иль-Мурзе Юсупову на его владения в Романовском уезде от 22 августа 1610 г. Российский государственный архив древних актов. Ф. 1290. Оп. 1. Д. 14.

Загоскин 1815–1842 – Загоскин М.Н. Записная тетрадь под названием «Альбом с автографами М.Н. Загоскина». 17 сент. 1815 г. – 1842 г. На рус. и франц. яз. Чернилами и карандашом. Российская Национальная библиотека. Ф. 291. Д. 27.

Загоскин 1989 – Загоскин М.Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Ярославль, или Русские в 1812 году. Кишинев, 1989.

Сказание 1955 – Сказание Авраамия Палицына. М.; Л., 1955.

Руммель, Голубцов 1886 – Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. Т. 1. СПб., 1886.

Русский биографический словарь 1904 – Русский биографический словарь: В 25 т. Под наблюдением А. А. Половцова. Т. 18. СПб., 1904.

Русский биографический словарь 1905 – Русский биографический словарь: В 25 т. Под наблюдением А. А. Половцова. Т. 12. СПб., 1905.

Литература

Акчурин, Ишеев 2010 – Акчурин М.М, Ишеев М. Р. Татары Верхнего и Среднего Поволжья – участники Смуты начала XVII века // Этнологические исследования в Татарстане. Вып. IV. Казань, 2010. С. 42–64.

Бабулин 2020 – Бабулин И.Б. Один из героев 1612 года: князь Василий Туренин [Электронный ресурс] // История военного дела: исследования и источники. 2020. Т. XI. С. 59–85. URL: <http://www.milhist.info/2020/03/28/babylin_7> (дата обращения: 28.03.2025).

Виноградов 1959 – Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.

Гришина 2016 – Гришина А.Б. Художественное воплощение русского духовного самосознания в исторических романах М.Н. Загоскина: дисс... канд. филол. наук. Пенза, 2016.

Замотин 1913 – Замотин И.И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. II. СПб. – М., 1913.

Карамзин 1829 – Карамзин М.Н. История государства Российского. Т. XII, СПб., 1829.

Козляков 2007 – Козляков В.Н. Развитие земской идеи в Нижегородском ополчении // Мининские чтения. Труды научной конференции. 20–21 октября 2006 г. Нижний Новгород, 2007. С. 163–179.

Линьков 2015 – Линьков В.Д. «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Загоскина: духовные и церковные персонажи // Макарьевские чтения: материалы X Международной конференции (25–27 ноября 2015 года). Горно-Алтайск, 2015. С. 166–169.

Любомиров 1939 – Любомиров П.Г. Очерк истории Нижегородского ополчения 1611–1613 гг. М., 1939.

Песков 1989 – Песков А.М. Вступительная статья // Загоскин М.Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Рославлев, или Русские в 1812 году. Кишинев, 1989. С. 4–18.

Чекалин 2013 – Чекалин А.Е. Род князей Черкасских в истории России: социогенеалогическое исследование: дисс.... канд. истор. наук. М., 2013.

Юхнова 2018 – Юхнова И.С. Козьма Минин в романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский» // Духовная культура Нижегородского региона: опыт системного описания: коллективная монография. Нижний Новгород, 2018. С. 144–146.

PARTICIPANTS OF THE NIZHNY NOVGOROD COUNCIL IN THE NOVEL BY M.N. ZAGOSKIN "YURI MILOSLAVSKY OR THE RUSSIANS IN 1612" AND REAL HISTORICAL INFORMATION ABOUT THE PROTOTYPES OF THE CHARACTERS

M.I. Balykina

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
Moscow Technical University of Communications and Informatics.
Volga Vyatka Branch

The article is devoted to the novel by M.N. Zagoskin "Yuri Miloslavsky or the Russians in 1612". The scene of Nizhny Novgorod city council making a decision to liberate Moscow from the Poles is analyzed. Literary characters are compared with their historical prototypes. The article is based on an unpublished source, the notebook of M.N. Zagoskin. It was established that M.N. Zagoskin used mostly the names of real members of the militia as

prototypes of the council participants. They are listed in the charter of Dmitri Pozharsky to Putivl and other documents. M.N. Zagoskin also used historical literature and wrote out Polish and Russian names and terms from it. The characters participating in the scene can be divided into two groups: heroes, who are confident that they must fight; those who are practical, urge to think everything through and calculate. Kuzma Minin accumulates the opinions of these groups, symbolizes folk wisdom. The hidden enemy A. Istoma-Turenin has a special role. The article contains historical information about D. Cherkassky, G. Obraztsov, B. Kutumov, P. Mansurov, S. Samsonov and others. Due to the participation of different characters with different points of view and different roles, M.N. Zagoskin managed to correctly show the main thing: confusion in society, the presence of opposing points of view on the future of the state and the growing desire of different strata to unite and overcome the Time of Troubles. The characters of the council scene are not always close to their historical prototypes, but the author correctly understood and conveyed the essence and importance of the event.

Keywords: prototypes, historical novel, Zagoskin, city council, Time of Troubles, "Yuri Miloslavsky", romanticism, Minin, Cherkassky, Obraztsov, Mansurov.

**КОЛДУН, ОБМАНЩИК И СВАТ:
НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ОБРАЗУ ПУГАЧЕВА
В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»**

© 2025

А.Н. Романова

Романова Алена Николаевна, SPIN-код: 6705-5450, ORCID: 0009-0007-6794-1250, кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии, Костромской государственной университет (Российская Федерация, г. Кострома, 156005, ул. Дзержинского, д.17/11), romanovaal@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 7.01.2025

Статья принята к публикации: 14.03.2025

Статья посвящена образу Пугачева в романе «Капитанская дочка». Автор предлагает учитывать лучшие образцы русской комической оперы XVIII века при изучении творческой истории романа и генезиса образа крестьянского вождя. Доказывается связь поэтики романа с важнейшими художественными приемами русской комической оперы конца XVIII века: использованием фольклора, чередованием индивидуальных и хоровых сцен, речевой индивидуализацией персонажей на основе разговорного языка. Обосновывается художественная закономерность обращения Пушкина к драматургии, и прежде всего к жанру комической оперы, в процессе работы над историческим романом. Приводятся факты, свидетельствующие об устойчивом интересе Пушкина к опере А.А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» и популярности этого произведения среди русских писателей пушкинского времени. В статье впервые сопоставляются образы Пугачева и мельника Фаддея в опере А.А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват». Показано, что Пугачев в романе последовательно раскрывается в тех же трех ролях, что и мельник: колдуна, обманщика и свата. Раскрыта роль повести А.П. Крюкова «Рассказ моей бабушки» как текста-посредника между «Мельником» Аблесимова и «Капитанской дочкой» Пушкина.

Ключевые слова: А. Аблесимов, комическая опера XVIII века, историческая проза А.С. Пушкина, образ Емельяна Пугачева.

Анализируя истоки образа Пугачева в романе «Капитанская дочка», литературоведы учитывают различные источники. Кроме официальных документов и письменных источников, отмечается особая значимость устных свидетельств. «В процессе работы над мо-

нографией и романом, – писал Ю.Г. Оксман, – Пушкин явился и первым собирателем и первым истолкователем устных документов народного творчества о Пугачеве, памятью о котором более полувека продолжало жить крестьянство и казачество Поволжья и Приуралья. ...в осмыслении образа нового своего героя, он опирался не только и не столько на свои изучения памятников крестьянской войны в государственных архивах, сколько на "мнение народное", запечатленное в преданиях, песнях и рассказах о Пугачеве» [Оксман 1984, с. 187]. В их числе предание о встрече Пугачева с Паниным и народная песня на тот же сюжет, записанные в Симбирской губернии и переданные Пушкину П.М. Языковым. По мнению Ю.Г. Оксмана, «слова из живой речи пленного крестьянского вождя ...явились тем зерном, из которого выросла вся речевая характеристика Пугачева в "Капитанской дочке"» [Оксман 1984, с.186–187].

Справедливо учитывается и более широкий поток фольклорного материала, оказавший влияние на художественный замысел Пушкина. В этот поток попадает не только собственно пугачевский фольклор, но и в целом масштабная устно-поэтическая традиция, связанная с образом разбойника, бунтовщика, предводителя шайки, включая известные Пушкину предания и исторические песни о Стеньке Разине. Самым ярким отражением этой традиции стала сцена исполнения пугачевцами песни «Не шуми, мати зеленая дубровушка» [Орлов 1928, с. 90–95].

В «Капитанской дочке» Пушкин продолжил и опыт переработки фольклорных сюжетов, связанных с мотивом страшного сватовства. Так, в истории Маши Мироновой, оказавшейся в плену у злодея Швабрина и отважно обличившей его перед Пугачевым, отзывается сюжет, ранее использованный поэтом в сказке «Жених», где купеческая дочь Наташа, просватанная за разбойника, обличает жениха перед гостями на пиру и предает его суду. В романе в роли судьи выступает тоже «разбойник» – сам Пугачев. Но смелый поступок девушки, принуждаемой к браку со злодеем, объединяет эти произведения.

Учтены исследователями и различные литературные произведения, творчески осмысленные поэтом в тот период и послужившие Пушкину материалом для воссоздания ушедшей эпохи [Гиллельсон 1977; Оксман 1984, с. 145–199]. Важное место среди них занимают

произведения писателей XVIII века, в том числе комедия Фонвизина «Недоросль» и другие образцы русской драматургии.

Существенно для понимания поэтики романа и способов создания образов персонажей «Капитанской дочки» наличие у Пушкина опыта создания драматических произведений.

Л.М. Лотман и М.Н. Виролайнен справедливо указывают на связь между пушкинской драматургией 1830-х годов и историческими изысканиями поэта в те же годы [Лотман, Виролайнен 2009, с. 538–539]. Не случайно П.А. Катенин, знаток театра и драматург, писал о пушкинском романе: «...картинную сценическую сторону любопытной эпохи схватил он и представил мастерски в "Капитанской дочке"» [Катенин 1934, с. 642]. Эта сценическая сторона, как нам представляется, обусловлена как собственными творческими «накоплениями» Пушкина, так и его обращением к наследию русских драматургов-предшественников.

Дополняя в этом ключе размышления о генезисе образа Пугачева, необходимо указать источник, как нам представляется, не в полной мере учтенный до сегодняшнего дня. Это русская комическая опера XVIII века.

«Опера, появившись на русской сцене в 1730-х гг. как импортированный вариант европейской (прежде всего итальянской, а затем уже французской или немецкой) модели музыкального спектакля, уже в 1760-е гг. дает первые образцы национального русского музыкального спектакля», – отмечает И.В. Полозова [Полозова 2016, с. 54]. Именно в комической опере русскому читателю и зрителю впервые были широко явлены картины «низкой действительности», бытовые сцены с участием крестьян, батраков, ямщиков, подьячих, сбитенщиков и т.д. Именно комическая опера, наряду с комедией, активно осваивала сокровища народной речевой стихии и соединяла литературную традицию (в том числе европейскую) с русским фольклором: «...важной особенностью русской драматургии и комической оперы является активное обращение к народному быту, речи, фольклору, в том числе и песенному. <...> Другим важным следствием воспроизведения картин народной жизни стало создание в разных музыкально-театральных жанрах развернутых хоровых сцен» [Полозова 2016, с. 59]. Так, опера «Ямщики на подставе» Е. Фомина и Н. Львова целиком построена на ансамблевых и хоровых номерах. Отметим, что в

основе увертюры этой оперы лежит тема народной песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь...» [Прач 1815, с. 47].

«Можно констатировать, что русская опера выросла из народно-песенной основы. Как отмечалось выше, первые образцы русской комической оперы содержали указания на "голоса" – напевы из народных песен. Первоначально прямое цитирование фольклорного источника и являлось музыкальной "партитурой" оперы. Следующий этап – аранжировка композитором заимствованного материала – характеризуется более сложным претворением фольклора в сочинениях композиторов. Однако народно-песенное начало останется ключевым фактором для всей истории существования оперного жанра в России» [Полозова 2016, с. 58].

Многие приемы создания комической оперы прямо соотносятся с художественным миром «Капитанской дочки». Пушкин также включает в «партитуру» своего романа прямое цитирование народных песен; одна из них, «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь...», не только дает название роману, но и выполняет важную сюжетообразующую роль, а разбойничья песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка...» становится основой хоровой сцены в главе «Незванный гость» [Пушкин 1984, с. 89–93].

Интерес Пушкина к жанру комической оперы, составлявшему фундамент репертуара домашних и крепостных театров той эпохи, возник еще в юности, когда лицеисты посещали театр графа В.В. Толстого, и поддерживался впоследствии новыми читательскими и зрительскими впечатлениями. Комические оперы были частью творческого наследия авторов, любимых Пушкиным или привлекавших его внимание (Екатерины II, И.А. Крылова, Я.Б. Княжнина). В период работы над «Капитанской дочкой» Пушкин уже как исследователь-историк погружается в эпоху, которая была временем расцвета комической оперы как жанра.

Разумеется, при обращении к периоду пугачевщины в художественном сознании поэта актуализируются разные явления национальной словесности XVIII века. О Фонвизине и Сумарокове упоминает рассказчик Гринев, связь с творчеством Княжнина, Хераскова обозначена через «приисканные издателем» эпитафии. А вот традиции комических опер Фомина, Попова, Аблесимова не обозначены в

тексте романа столь же явно. Поэтому вопрос о влиянии жанра комической оперы на формирование пушкинской поэтики в целом и на поэтику «Капитанской дочки» в частности требует специального междисциплинарного исследования.

Мы же обратимся лишь к одному произведению, сохранявшему необычайную популярность в пушкинскую эпоху, – комической опере Александра Анисимовича (или Онисимовича) Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» (об авторе пьесы, ее сценической судьбе и проч. см: Гозенпуд 1990, с.190, 669–685).

Сюжет оперы Аблесимова построен на сватовстве крестьянина-однодворца Филимона к Анюте. Мельник Фаддей, слывающий у крестьян колдуном, помогает Филимону уговорить родителей Анюты, мирит их между собой и устраивает свадебный сговор. Центральный персонаж и охарактеризован в названии оперы: «Мельник – колдун, обманщик и сват».

Оперу эту Пушкин знал еще в Лицее. В стихотворении «К Наталье» Филимон и Анюта упоминаются вместе с героями Бомарше и другими персонажами зарубежных и русских комических опер:

Завернувшись балахоном,
С хватской шапкой набекрень
Я желал бы Филимоном
Под вечер, как всюду тень,
Взяв Анюты нежну руку,
Изъяснять любовну муку,
Говорить: она моя!

[Пушкин 1999, с. 11–13].

В период становления Пушкина-поэта «Мельник» был в высшей степени популярен и составлял важную часть общего культурного контекста эпохи. Об этом свидетельствует, например, статья Алексея Федоровича Мерзлякова «Обзор оперы Мельника», напечатанная в шестом номере журнала «Вестник Европы» за 1817 год. Автор утверждает, что пьеса Аблесимова «пользовалась пятьдесят уже лет и будет еще пользоваться долго всеобщей благосклонностью», что ее «все почти знают наизусть и поют» [Мерзляков 1817, с. 114]. Подчеркнем, что «Мельник» не только вписан Мерзляковым в ряд комических

опер, но соотнесен и с пьесами Д.И. Фонвизина – самого значительного из комедиографов Екатерининской эпохи. При этом «Мельник», по мысли Мерзлякова, в некоторых отношениях оказывается выше «Недоросля», так как сюжет оперы («свадьба, сделанная хитростью») не устаревает (тогда как Скотинины и Простаковы уже «повывелись»), а развязка конфликта вытекает из характеров и стремлений действующих лиц и не требует внезапного «явления команды» [Мерзляков 1817, с. 113–123].

Издание оперы Аблесимова 1785 года сохранилось в библиотеке Пушкина [Модзалевский 1910, с. 93]. Есть свидетельство непосредственного обращения поэта к «Мельнику» в зрелые годы, причем именно в контексте работы над исторической прозой. Известно, что строки: «Я тебе жену добуду / Иль я мельником не буду» Пушкин предполагал использовать в качестве одного из эпиграфов к «Арапу Петра Великого» [Пушкин 1997, с. 480]. По мнению И.В. Кошкинко, «эпиграф указывает на истинно русскую сущность царя. К необъятной фигуре Петра добавляются и черты русского мужика: ловкость, прозорливость, хитрость. Петр следует народной традиции: сватает крестника» [Кошкинко 2010, с. 8].

Роман не был Пушкиным завершен, цитата осталась в черновиках, но характерно то, что мотив необычного сватовства у Пушкина связывается с «Мельником», напоминает об этой пьесе. Легко представить себе приведенные выше строки в качестве эпиграфа к одной из глав «Капитанской дочки». И принадлежность к 70-м годам XVIII века, и музыкальный характер цитаты роднят ее с другими эпиграфами к пушкинскому роману. И хотя поэт не использовал прямых отсылок к «Мельнику», в художественном мире романа отчетливо прослеживается связь с оперой Аблесимова.

Дополнительным поводом для обращения к «Мельнику» могло стать знакомство Пушкина с повестью А.П. Крюкова «Рассказ моей бабушки». Это произведение оренбургского писателя-краеведа было опубликовано в «Невском альманахе» за 1832 год и, как показали исследователи, сыграло определенную роль в становлении пушкинского замысла [Петрунина, с. 275–278].

Одной из героинь повести является старуха-мельничиха, бойкая и хитрая баба, прослывшая у крестьян колдуньей. «...Она жила своим

домом, имела изрядный достаток и пользовалась в кругу своем особенным уважением, которое приобрела своим умом, расторопностью и бойким нравом ...Большая часть жителей крепости были той веры, что бабушка-мельничиха живет *неспроста*, потому что она умела и бобами разводить, и в воду глядеть, знала и привороты и отвороты и всякие лекарственные зелья» [Крюков 1984, с. 123].

Образ мельничихи у Крюкова создается явно с опорой на оперу Аблесимова и народные верования, отразившиеся в ней. Мельник заменяется на мельничиху в соответствии с задачами сюжета, где нужна наперсница-женщина, близкая с детства главной героине, дочери капитана крепости Насте [Крюков 1984, с. 118–142]. Слава мельничихи, основанная на суевериях, помогает ей спасти девушку от посягательств пугачевцев. Сопоставляя сцены из оперы Аблесимова и повести Крюкова, можно убедиться, что мельничиха при этом использует те же приёмы, что и мельник (например, оба имитируют появление таинственного злого духа).

Мельник (обходя его кругом). Будут кони?.. Будут кони?..
Таки будут?

(Сиповатым голосом.) *Нет, не будут.* (Обходит другой раз.)
Придут кони?.. Таки придут ли кони?.. (Также сиповато.) *Нет, не придут...* Что за дьявольщина! (Обходит третий раз.) Найдутся ли кони?.. Да найдутся ли кони?.. (Притворным голосом с сердцем.) *Хоть найдутся, да не скоро...* (Своим голосом.) Исчезни ж, окаянной! (Сам подбегает опять к жернову и вертит оное. Потом, подошед к Филимону.) Теперь поди сюда, развяжи глаза и не бойся ничего.

Филимон (развязав глаза). У!.. (Дрожа поет.)

О ты, дедушка Фаддей!

И ты сильный ворожища!

Ты могучий чародей [Аблесимов 1990].

«Посмотрим, как ты будешь храбр, – проворчала старуха. – Дядя! дома ли ты?» – «А?» – отозвался в тишине ночи чей-то грубый и как бы нечеловеческий голос. Глаза всех устремились на печь, из которой, казалось, выходил оный. И что же? в черном, закопченном ее челе мелькнула чья-то такая же черная, гнусная образина. «С нами крестная сила! – закричали оба разбойника и опрометью бросились из избы...» [Крюков 1984, с. 135].

Несомненно, прототип мельничихи был узнан Пушкиным и напомнил о хитреце и балагуре Фаддее из оперы Аблесимова.

В «Капитанской дочке» черты мельника и речевая стихия народной оперы используются для создания образа крестьянского царя. Пугачев последовательно предстает в тех амплуа, которые обозначены Аблесимовым в названии его пьесы: колдун, обманщик, сват.

В опере Аблесимова мельник ворожит Филимону, чтобы узнать, найдутся ли пропавшие кони. Заставив его закрыть глаза, мельник создает шум, будто бы вызывая бурю. Бураном и страшным видением начинается и история знакомства Гринев с Пугачевым. Он едва ли не колдун – таинственный вожатый, чутьем угадавший дорогу посреди бурана. Он выводит заплутавшего путника к жилью, говорит загадками, но тут уже в нем проглядывает обманщик: «Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское», – отмечает Гринев [Пушкин 1984, с. 16].

Вторая ипостась – обманщик – становится ведущей. Мельник просто деревенский плут, эксплуатирующий чужие суеверия ради невеликой корысти. В Пугачеве склонность к обману разрастается до самозванства. Масштаб фигур различен, но родство образов сохраняется благодаря тому, что действуют персонажи в одной и той же народной, преимущественно крестьянской среде. Мельник морочит остальных героев, выманивая угощение и деньги. Пугачев играет роль царя перед своими приспешниками. Приемы, с помощью которых Пугачев действует на своих сторонников, так же наивны, как и выдумки мельника. Но для той публики, которой предназначена игра, она вполне убедительна. Красная рубаха Пугачева, царские знаки на его теле, прочие, казалось бы, нелепые атрибуты производят нужное впечатление. Так и полуграмотные подметные письма вызвали живой отклик в народе, в чем убедился Пушкин, разбирая материалы для «Истории Пугачева».

И в пьесе Аблесимова, и в романе Пушкина притворство обманщика вызывает улыбку читателя. Комический эффект при этом создается присутствием стороннего наблюдателя, не вовлеченного в игру. Гринев – просвещенный юноша, дворянин, офицер. Перед ним Пугачев напрасно ломает комедию. Комический, откровенно «опереточ-

ный» характер некоторых сцен оттеняет драматизм происходящих исторических событий. Такого рода «странные сближения» были освоены Пушкиным еще в «Графе Нулине», где водевильный современный сюжет был намеренно соотнесен автором с трагическими событиями античной эпохи.

Шутовское ломанье Пугачева смешит рассказчика, несмотря на ужас, внушаемый ему зверствами бунтовщиков. Но Гриневу не дано остаться в роли стороннего наблюдателя. Волей обстоятельств он вынужден прибегнуть к помощи Пугачева и фактически предложить ему роль свата.

То, что сватом становится разбойник, самозванец, вознесенный к власти стихией народного бунта, Гриневу представляется удивительным и странным. Между тем простодушный Филимон у Аблесинова с самого начала видит в колдуне Фаддее идеального свата, ведь народная традиция требовала от этого участника свадебного ритуала и житейского опыта, и чутья, и немалого авторитета в глазах общины, и умения по-свойски переведаться с тайными силами.

Ситуация грозного сватовства с участием неожиданного и даже страшного свата у Пушкина является сквозным и отчасти автобиографическим мотивом. Вероятно, поэтому переход Пугачева из роли грозного атамана в роль свата происходит так естественно и легко. Сцена из «Мельника» и сцена из «Капитанской дочки» перекликаются на уровне как общего хода действия, так и отдельных словесных формул, окрашенных народнопоэтическим колоритом.

Мельник. Не утай, не утай ничего, а мы посмотрим, как пособить будет можно.

Филимон. Ну, ин быть так, правду молвить: я прибрел бола к тебе кручину свою размыкать; придумай, пригадай мне, я задумал, доброй молодец, жениться и пришла мне одна красная девица по обычью; да вот беда моя! отец и мать ее друг с другом не согласны.

<...> **Мельник.** О! о! это плевое дело; я смекнул, как быть этому: девка будет наша! Что за работу?

<...> Не кручинься, молодец,

Горю сделаем конец,

Назову тебя я братом

И пойду к невесте сватом,

<...> Я тебе жену добуду,

Иль я мельник ввек не буду!..

<...>

Филимон. Пойдем к делу поспешать.

Мельник. Пойдем свадьбу затевать.

Оба. А чтоб быть нам посмелея

И приттить повеселея,

Так зайдем мы в кабачок:

Тяпнем там винца крючок [Аблесимов 1990].

«Пугачев развеселился. “Долг платежом красен, – сказал он, мигая и прищуриваясь. – Расскажи-ка мне теперь, какое тебе дело до той девушки, которую Швабрин обижает? Уж не зазноба ли сердцу молодецкому? а?”

– Она невеста моя, – отвечал я Пугачеву, видя благоприятную перемену погоды и не находя нужды скрывать истину.

– Твоя невеста! – закричал Пугачев. – Что ж ты прежде не сказал? Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем! – Потом, обращаясь к Белобородову: – Слушай, фельдмаршал! Мы с его благородием старые приятели; сядем-ка да поужинаем; утро вечера мудренее» [Пушкин 1984, с. 62–63].

Разумеется, сходство этих сцен слишком смело было бы объяснять прямым заимствованием. Обе они основаны на едином свадебном этикете. И все-таки это сходство существенно, поскольку оно вписано в логику раскрытия образа Пугачева: сначала таинственного и опасного незнакомца, едва ли не оборотня (то ли волк, то ли человек), затем обманщика-самозванца и, наконец, помощника-свата. Итак, все три роли последовательно разыграны Пугачевым по отношению к Гринеvu.

Обращение к образу аблесимовского мельника обогащает представления о том, какие ресурсы использует Пушкин для создания многокрасочного портрета крестьянского вождя, добавляет несколько деталей к творческой истории романа. Кроме того, мы еще раз убеждаемся, что в поэтическом хозяйстве Пушкина ничто не пропадает и неиспользованная в «Арапе Петра Великого» отсылка к народной стихии «Мельника» нашла применение в «Капитанской дочке».

Обращение поэта к обретениям русской комической оперы представляется закономерным в русле его размышлений над природой конфликта, вылившегося в пугачевщину и в холерные бунты 30-х годов XIX века. Неразрешимые социальные противоречия снимаются при выходе в сферу семейно-родовых и этнических отношений. Барин и беглый казак, офицер и бунтовщик остаются представителями единой национальной культуры и действуют сообща в истории о «свадьбе, сделанной хитростью». Контекст комической оперы оттеняет архетипическую простоту фабулы, способной реализоваться в любом жанре, поскольку она восходит не только к сказке [Шкловский 1928, с. 31; Смирнов 1973, с. 305–320], но и к свадебному обряду, к ритуальной основе создания семьи.

Комическая опера в лучших своих образцах, к коим принадлежит и «Мельник» Аблесимова, сама по себе была результатом преодоления противоречий, органического сочетания двух противопоставленных до того культурных традиций: оперного искусства и народной песни, письменной дворянской литературы и фольклора. Она демонстрировала гармонию народного и аристократического, недостижимую для других жанров русского искусства вплоть до явления Пушкина.

Источники

Аблесимов 1990 – Аблесимов А.О. Мельник – колдун, обманщик и сват. Комическая опера в трёх действиях // Стихотворная комедия, комическая опера, водеvil конца XVIII – начала XIX века. Т. 1 [Антология]. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 191–220. URL: http://az.lib.ru/a/ablesimow_a_o/text_0030-1.shtml (дата обращения: 12.12.2024).

Катенин 1934 – Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // [Александр Пушкин]. М., 1934. С. 619–656. (Лит. наследство; Т. 16/18).

Крюков 1984 – Крюков А.П. Рассказ моей бабушки // Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л., 1984. (Лит. памятники). С. 118–142.

Мерзляков 1817 – Мерзляков А.Ф. Разбор оперы Мельника // Вестник Европы. 1817. № 6. С. 113–123. URL: http://www.spsl.nsc.ru/rbook/Vestnik/1817/1817-6/Jpeg_big/112-113.jpg (дата обращения: 12.12.2024).

Прач 1815 – Прач. И. Собрание русских народных песен с их голосами, положенное на музыку Иваном Прачем. Ч. 2. СПб., 1815.

Пушкин 1984 – Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л., 1984. С. 5–83. (Лит. памятники).

Пушкин 1999 – Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 20-т. Т. 1. Лицейские стихотворения 1813–1817. СПб., 1999.

Пушкин 1997 – Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 19 т. Т. 17 (дополнительный). Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. М., 1997.

Литература

Гиллельсон 1977 – Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Пособие для учителя. Л., 1977.

Гозенпуд 1990 – Гозенпуд А.А. Вступ. ст. Биографическая справка об А.Аблесимове. Примечания // Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века. Т. 1 [Антология]. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая серия). С. 5–56, 190, 669–685. URL: http://az.lib.ru/a/ablesimow_a_o/text_0030-1.shtml (дата обращения: 12.12.2024).

Кошкинко 2010 – Кошкинко И.В. Эпиграфы В «Петербургском романе» А.С. Пушкина «Арап Петра Великого» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2010. С. 8–13.

Лотман, Виралайнен 2009 – Лотман Л.М., Виралайнен М.Н. Драматургия Пушкина // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 20-т. Т. 7. Драматургия. СПб., 2009. С. 509–539.

Модзалевский 1910 – Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. СПб. 1910.

Оксман 1984 – Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л., 1984. С. 145–199. (Лит.памятники).

Орлов 1928 – Орлов А.С. Народные песни в «Капитанской дочке» Пушкина // Художественный фольклор. Вып. 2. М., 1928. С. 90–95.

Петрунина 1987 – Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.

Полозова 2016 – Полозова И.В. Русская комическая опера XVIII века в ее связях с литературой и театром (на примере оперного творчества В.А. Пашкевича) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16. Вып.1. С. 53–59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-komicheskaya-opera-xviii-veka-v-ee-svyazyah-s-literaturoy-i-teatrom-na-primere-opernogo-tvorchestva-v-a-pashkevicha/viewer> (дата обращения: 12.12.2024).

Смирнов 1973 – Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVII. Л., 1973. С. 284–329.

Шкловский 1928 – Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Л., 1928.

**SORCERER, DECEIVER AND MATCHMAKER:
A FEW STROKES TO THE IMAGE OF PUGACHEV
IN PUSHKIN'S NOVEL "THE CAPTAIN'S DAUGHTER"**

A.N. Romanova

Kostroma State University

The article is devoted to the image of Pugachev in the novel "The Captain's Daughter". The author proposes to take into account the best examples of Russian comic opera of the 18th century when studying the creative history of the novel and the genesis of the image of the peasant leader. The connection between the poetics of the novel and the most important artistic devices of the Russian comic opera of the late 18th century is proved: the use of folklore, the alternation of individual and choral scenes, the speech individualization of characters on the basis of colloquial language. The artistic regularity of Pushkin's appeal to drama and, first of all, to the genre of comic opera in the process of working on a historical novel is substantiated. Facts are cited that testify to Pushkin's steady interest in A.A. Ablesimov's opera "The Miller – Sorcerer, Deceiver and Matchmaker" and the popularity of this work among Russian writers of Pushkin's time. For the first time, the article compares the images of Pugachev and the miller Thaddeus in the opera by A.A. Ablesimov "The Miller – Sorcerer, Deceiver and Matchmaker". It is shown that Pugachev in the novel is consistently revealed in the same three roles as the miller: the sorcerer, the deceiver and the matchmaker. The role of A.P. Kryukov's story "My Grandmother's Story" as an intermediary text between Ablesimov's "The Miller" and Pushkin's "The Captain's Daughter" is revealed.

Keywords: A. Ablesimov, comic opera of the 18th century, historical prose of A.S. Pushkin, the image of Emelyan Pugachev.

ХРИСТИАНСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЛИРИКЕ А.Н. АПУХТИНА

© 2025

Г.М. Маматов, В.Е. Угрюмов

Маматов Глеб Максимович, SPIN-код: 8404-8556, ORCID: 0000-0003-0625-3853, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры филологии, Новосибирский государственный технический университет (Российская Федерация, 630073, г. Новосибирск, пр. К. Маркса, 20), g.m.mamatov@yandex.ru;

Владимир Евгеньевич Угрюмов, SPIN-код: 7335-5094, ORCID: 0000-0002-5455-7109, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Новосибирский государственный технический университет (Российская Федерация, 630073, г. Новосибирск, пр. К. Маркса, 20), v.u7@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 23.01.2025

Статья принята к публикации: 14.03.2025

В статье исследуется художественное воплощение христианских ценностей в творчестве А.Н. Апухтина. Выделены четыре основных значения образа Христа в его лирике. Во-первых, Спаситель упоминается в стихотворениях на военную тематику, где также значим образ Бога. Если в более ранних текстах Господь – это спаситель и покровитель России и русских воинов, то в более поздних произведениях, посвящённых войне с Турцией, сражение между людьми разных вероисповеданий видится как бесчеловечная резня, которая противоречит первой заповеди и Христа, и Аллаха: Не убий! Во-вторых, Спасителю посвящён ряд стихотворений на сюжеты Нового Завета. В данных произведениях полностью нивелируется человеческое начало и утверждается исключительно божественное в фигуре Спасителя – духовного идеала для человечества, чудо Его Воскрешения видится как начало преображения мира. В-третьих, путь Христа, терновый венец и Голгофа символизируют путь поэта-пророка, сам Иисус становится символическим «двойником» поэта-в-мире, что продолжает тему стихотворения А.С. Пушкина «Пророк». В-четвёртых, рассматриваются образы Отца и Сына в лирическом цикле «Реквием», в котором Христос представлен искупителем грехов человечества, «чтобы мир был спасён», а Бог-Отец выступает как беспощадная и карающая сущность, испытывающая мир страданием и болью.

Ключевые слова: А.Н. Апухтин, религиозная поэзия, образ Христа, христианские ценности, мотив, новозаветные сюжеты, символика.

Введение

Исследуя творчество А.Н. Апухтина, П.А. Гапоненко отмечал, что в его литературном наследии «отчётливо выделяются интимно-повествовательная лирика и романсный жанр», а его стихотворные дневники, монологи и послания – исповеди с «неподдельной задушевностью, искренностью, тончайшим психологизмом» [Гапоненко 1996, с. 8–9]. Данная мысль иллюстрирует и специфику поэтики Апухтина, и основные направления научных работ о его творчестве. Борисова И.В., Юхнова И.С., Яницкая С.С. исследуют значение музыки в лирике поэта, активно изучаются пространственная структура (топосы Венеции [Меднис 1999, с. 162–164] и Санкт-Петербурга [Ляпина 2005, с. 116–122]), мифопоэтика и фольклорные традиции [Вигерина 2021, с. 365–369], интертекстуальные связи и пушкинские мотивы в стихах Апухтина [Жукова 1999, с. 88–90]. Довольно подробно проанализированы языковые приёмы и главные мировоззренческие вопросы, поднятые в его лирике, чему посвящены исследования Алёшиной Л.В., Булоховой М.И., Юхновой И.С. Особый вопрос – христианские взгляды поэта. Д.С. Мережковский отмечал в его творчестве «возрождение свободного религиозного чувства» [Мережковский 1914, с. 321]. К исследованию христианской символики в стихах поэта обращались Сапронова А.Ю., Павловская О.А., но специфика образа Спасителя в лирике Апухтина остаётся актуальным вопросом. Перед непосредственным анализом выделим главные мотивные комплексы, которые будут изучены в дальнейшем.

1. Образ Христа в батальной лирике Апухтина.
2. Стихотворения на сюжеты Нового Завета.
3. Мотив пути поэта-пророка (пушкинская традиция).
4. Разочарование в Боге в лирике 1860–1880-ых гг.

Христианские ценности в батальной лирике А.Н. Апухтина

В ранней поэзии Апухтина образ Христа возникает в батальных стихотворениях, посвящённых русскому воинству. При их анализе выясняется, что впервые религиозная тематика затрагивается в стихотворении «Солдатская песня о Севастополе» (1869), где воспет подвиг русского воина, защищавшего отечество во время Крымской войны: «Я спую, как росла богатырская рать, / Шли бойцы из железа

и стали, / И как знали они, что идут умирать, / И как свято они умирали! / <...> / И одиннадцать месяцев длилась резня, / И одиннадцать месяцев целых / Чудотворная крепость, Россию храня, / Хоронила сынов ее смелых» [Апухтин 1991, с. 151–152]. Это крупное стихотворение написано в эпическом стиле. Его композиция является кольцевой. Строфа, начинающая песню, практически полностью повторяется в её финале (3–4 стихи одинаковы, строчки № 1 и 2 немного различаются):

Не весёлую, братцы, вам песню спою,
Не могучую песню победы,
Что певали отцы в Бородинском бою,
Что певали в Очакове деды.
<...>
Пусть нерадостна песня, что вам я пою,
Да не хуже той песни победы,
Что певали отцы в Бородинском бою,
Что певали в Очакове деды

[Апухтин 1991, с. 214–215].

Отличие проявляется во втором стихе, где прилагательное «могучую» сменяется на выражение «да не хуже», что трансформирует начальную трагическую тональность в жизнеутверждающую. Сеча с сильным врагом, имевшая в реальности неоднозначный итог, осмысливается как великая победа. Для эпичности поэт использует и образ лирического героя-певца, подобного гуслиарю-Бояну, лексические повторы и анафоры. Весьма любопытен анжамбеман, состоящий из двух паронимов в конце третьего стиха и в начале следующего за ним четвертого в восьмом катрене: «Чудотворная крепость, Россию храня, / Хоронила сынов её смелых...» [Апухтин 1991, с. 151]. Россия хранима Богом, но это стоит жизни многим её сынам, которые, погибая, хранят крепость России, и Родина хоронит своих сынов, в этом проявляются гордость за Отечество и горечь от потерь, что можно рассматривать как христианское понимание жизни. Эпическое начало проявляется и в чередовании стихов четырёхстопного и трёхстопного анапеста, использовании слов, характерных для былин и их позднейших переложений (дружина, богатырская рать, чудотворная крепость,

могучая песня). Защита «чудотворной крепости» России для Апухтина – священный долг, богово дело, потому Бог покровительствует российским войскам.

В двухчастном цикле «Во время войны» (1877) мы наблюдаем осмысление поэтом христианских ценностей в личностном, человеческом понимании. В стихотворении «Равнодушный» (1877) рассказ ведётся от лица ветерана войны, случайно «забредаящего» в храм. Слово Божие вызывает в душе воина живой отклик и воспоминание о Христе, за которого бьётся русское войско с турками: «Какая же молитва потрясла / Все струны в сердце горделивом? / О воинстве христолубивом / Молитва та была» [Апухтин 1991, с. 205]. В начинающем цикл произведении «Братьям» (1877) война – это бессмысленная резня. Ибо Христос – это любовь к ближнему, а не «кровавая жертва». Лирический герой молит Бога о вразумлении человечества. Для православных и мусульман Бог един – на это указывает поэт:

О Господи! Лютой пылая враждой,
Два стана давно уж стоят пред тобой, –
О помощи молят Тебя их уста,
Один за Аллаха, другой за Христа.
Без устали, дружно во имя Твоё
Работают пушка, и штык, и ружьё...
Но, Боже! один Ты, и вера одна,
Кровавая жертва Тебе не нужна
[Апухтин 1991, с. 206].

В этом произведении проявляются гуманистические взгляды поэта. Стихотворения обращены и к братьям-соплеменникам, и ко всем сторонам конфликта. Человечество осмысливается Апухтиным как братство, которому дарована прекрасная земля. Трагедия заключается в слепоте и ненависти, в том, что под «прикрытием» Христа и Аллаха братья убивают друг друга, нарушая заповеди пророков: «Яви же борцам негодующий лик, / Скажи им, что мир твой хорош и велик, / И слово забытое братской любви / В сердцах, омраченных враждой, оживи!» [Апухтин 1991, с. 206].

Стихотворения на сюжеты Нового Завета

Особое место в поэзии Апухтина занимают стихи на библейские сюжеты. Впервые к образу Христа он обращается в раннем стихотворении «Голгофа» (1855), имеющем 3 смысловые части: распятие, «римский» эпизод и Воскресение. Этот текст насыщен аллюзиями к Новому Завету: «Распятый на кресте нечистыми руками, / Меж двух разбойников Сын божий умирал. / Кругом мучители нестройными толпами, / У ног рыдала мать; девятый час настал» [Апухтин 1991, с. 53]. Очевидна аллюзия к умыванию рук Понтием Пилатом, что в богословии трактуется как признание римским префектом Иудеи невиновности Христа [Златоуст 2010, с. 258–259]. В стихотворении акцентируется внимание на библейской символике нечистых рук, распявших Сына Божьего. Интересна аллюзия к седьмой главе Евангелия от Марка, в которой Иисус уличает фарисеев в том, что они моют руки и чашки для еды, но нечисты действия и мысли, исходящие из них, а значит, и руки, совершающие эти действия, нечисты: «Ибо извнутри, из сердца человеческого, исходят злые помыслы, прелюбодеяния, любодеяния, убийства...» (Мр. 7:21). Важно указание на время. Наступление девятого часа знаменует начало природных катаклизмов: «И тьма объяла землю. / И гром гремел, и, гласу гнева внемля, / Евреи в страхе пали ниц... / И дрогнула земля, разверзлась тьма гробниц, / И мёртвые, восстав, явились живыми» [Апухтин 1991, с. 53]. Апухтин пишет в традициях русской религиозной мысли: одно несправедное деяние, горе одного человека погружают в хаос весь мир. Возникают аллюзии к солнечному затмению и землетрясению во время распятия Христа, которые трактуются богословами как небесное знамение: «Притом тьма эта была вселенскою, а не частичною, как, например, в Египте, — дабы явно было, что тварь соболезнует страданию Творца и что отступил от иудеев свет» [Болгарский 2018, с. 142]. Подчеркнуты божественная природа Христа-Спасителя и связь распятия с гневом Божьим по всей земле. Поэт художественно переосмысливает евангельскую мистерию и придает ей новую значительную выразительность.

Рассмотрим следующие стихи из второй – «римской» – части стихотворения: «Народ блуждал во тьме порока, / Неслись стенания с земли. / Всё ждало истины... / И скоро от Востока / Пришельцы новое ученье принесли» [Апухтин 1991, с. 54]. Этот эпизод необходим для

описания ситуации, предшествовавшей чуду Воскрешения. Толпа показана как равнозначная языческому человечеству в библейских традициях, она не в состоянии обрести свет веры. Важен стих «Всё ждало истины...», оканчивающийся фигурой умолчания. Поэт вводит тему ожидания истины, освещающей смысл бытия, – тема Воскрешения: «И нищий жизнь благословил, / И в запустении богатого обитель, / И в прахе идола, а в храмах Бога сил / Сияет на кресте голгофский Искупитель!» [Апухтин 1991, с. 54]. Композиция стихотворения имеет антиномичное строение. В первой строфе возникает распятый Иисус, униженный чернью, а в финале Он предстаёт в зените славы, величия, сияет, что противопоставляется затмению солнца в первых строфах. Здесь наблюдается гуманистическое и евангельское видение жизни, когда Преображение и Воскресение Сына человеческого и Сына Божьего связаны со светом жизни и поставлены в центр вселенной. В ортодоксальной культуре Иисус – лучезарное светило, сияние Его веры знаменует победу жизни над смертью.

Обратимся к стихотворению «Моление о чаше» (1868). Полный анализ этого текста осуществлён О.А. Павловской. Нельзя не согласиться с её мнением о «редуцировании» библейского сюжета, который структурируется с опорой на Евангелия от Матфея и Луки [Павловская 2023, с. 654]. Важны замечания об одиночестве Христа [Павловская 2023, с. 654–655]: «В саду Гефсиманском стоял он один, / Предсмертною мукой томимый. / Отцу всеблагому в тоске нестерпимой / Молился страдающий сын» [Апухтин 1991, с. 145]. Изображение Его одиночества в страдании подчёркивает психологическое напряжение. Далее возникают апостолы, что противоречит фразе: «Стоял он один», но здесь очевидна божественность Спасителя как истинного света, выделяющая Его на фоне учеников, ещё не обретших свою божественность. Тема одиночества Христа как выражение Его небесной природы и духовной мощи – аллюзия к Евангелию от Иоанна: «Никто не восходил на небо, как только сшедший с небес Сын Человеческий, сущий на небесах» (Ин. 3:13). Крепкий сон апостолов олицетворяет «скованное дремой» человечество, он противопоставлен бодрствующему духу Христа, торжественному чувству в себе Отца и себя в Нём. Хрестоматийная фраза: «Дух бодр, а плоть немощна» сокращена: «И шёл он к апостолам с думой тревожной, / Но, скованы тяжкою дремой, / Апостолы спали под тенью оливы, / И тихо сказал он им: “Как не могли вы / Единого часа побдети со мной? / Молитесь! Плоть немощна ваша!..”» [Апухтин 1991, с. 146].

Герой осуждает слабость человеческой природы, представленной в образе апостолов, небесная сущность Христа возведена в истинный идеал: «О, если б я мог / В саду Гефсиманском явиться с мольбами, / И видеть следы от Божественных ног, / И жгучими плакать слезами! / О, если б я мог / Упасть на холодный песок / И землю лобзать ту свя-тую, / Где так одиноко страдала любовь, / Где пот от лица Его падал как кровь, / Где чашу Он ждал роковую!» [Апухтин 1991, с. 146].

Образ Христа воспринят поэтом через призму национального мировоззрения, основанного на традициях православия и русской религиозной мысли. Творческое постижение действительности в русской литературе предполагает авторское со-чувство с описываемым явлением: «Сочувственное постижение именно в русском мировоззрении делают доступными для исследователя глубины национального самосознания, когда мыслитель видит событие не как посторонний, а испытывает согласное с ним чувство – со-чувство» [Угрюмов 2014, с. 11]. Уже в XX веке на эти смыслы и ценности мировоззрения русского человека, отраженные в русской классической литературе, укажет Семен Франк. Философ отзовется о данном явлении как об «интуитивном углублении и вчувствовании» и «сочувственном постижении» действительности, «познании через переживание» – это суть типично русского надындивидуального сознания [Франк 1996, с. 165]. Русский человек «в своем миропонимании живет так, будто находится всегда пред Богом» [Угрюмов 2014, с. 11]. Из этого восприятия жизни и рождаются известные нам понятия соборности и единства отдельных существований. «В центре духовных интересов всегда стоит человек, судьба человека и смысл человеческой жизни» [Франк 1996, с. 165]. Душа русского писателя – частица соборности, единства всех жизней. Такое восприятие реальности объясняет внимание Апухтина к фигуре Христа в момент моления о чаше и в момент Голгофы. Со-чувство Христа миру и отсутствие этого у апостолов подчеркивает пронзительность Его одиночества. Это сочувствие, практически эмпатическое, проявляется в том, что во многих стихотворениях поэт жалеет и всё человечество¹.

¹ Данная жалостливая тональность характерна для многих стихотворений Апухтина, написанных в 1868 г., в которых несчастье одного человека видится как страдание всех людей в мире. Примером может быть стихотворение «Ночь в Монплезире», созданное после «Моления о

58

Мотив пути поэта-пророка

Голгофа Христа у поэта символизирует путь творчества, который имеет пророческое значение. В стихах об искусстве Апухтин использует метафору тернового венца, восходящую к «Смерти поэта» (1837) М.Ю. Лермонтова, где этот образ – библейская аллюзия. В послании П.И. Чайковскому (1877) терновые иглы – символ препятствий, стоящих на пути творца: «О, знаю, знаю я, как жёстко и давно / Тебе за это мстил какой-то рок суровый / И сколько в твой венец лавровый / Колючих терний вплетено» [Апухтин 1991, с. 206]. В миниатюре «Современным витиям» (1861) герой желает пройти путь пророка, неся свой крест, что, безусловно, отсылает к Голгофе: «Как монах, творя обет желанный, / Я б хотел по знойному пути / К берегам земли обетованной / По песку горячему идти; / <...> Чтоб глаза слипались от дороги, / Чтоб сгорали жаждою уста, / Чтоб мои подкашивались ноги / Под тяжелым бременем креста» [Апухтин 1991, с. 130–131]. В этом стихотворении можно говорить о влиянии миниатюры А.С. Пушкина «Пророк», аллюзии к которому обнаруживаются на мотивно-образном уровне (путь, страдания, жара, пустыня). Но если Пушкин обращается к ветхозаветной символике из «Книги Исайи» [Благой 1967, с. 173], то у Апухтина главный герой напоминает новозаветного пророка, близкого Христу и апостолам, на что также указывают мотивы отречения от благ, умерщвления плоти и несения своего креста: «Чтобы слезы падали ручьями, / Чтоб от веры трепетала грудь, / Чтоб с пути, пробитого веками, / Мне ни разу не пришлось свернуть!» [Апухтин 1991, с. 130]. Важен образ «пути, пробитого веками», который можно трактовать как символ преемственности между истинными поэтами-пророками, рождающимися в разные эпохи и имеющими единое земное предназначение «глаголом жечь сердца людей». Апухтинский поэт, несущий крест, продолжает дело библейских пророков, пушкинского и лермонтовского героев, при этом в

чаше»: «Чего же хочешь ты, бушующее море, / От бедных жителей земных? / Кому ты шлешь свои веленья? / И в этот час, когда весь мир затих, / Кто выдвинул мятежное волненье / Из недр неведомых твоих? / <...> / Вдруг поднимается нежданное волненье: / Зачем весь этот блеск, откуда этот шум? / Что значит этих бурных дум / Неодолимое стремленье?» [Апухтин 1991, с. 147].

стихотворении очень важна тема истиноведения, которым делится настоящий творец с умеющими слышать; это противопоставляется бездушной реальности сильных мира сего, окружающих поэта: «Посреди гнетущих и послушных, / Посреди злодеев и рабов / Я устал от ваших фраз бездушных, / От дрожащих ненавистью слов!» [Апухтин 1991, с. 130].

Название стихотворения «Оглашении, изыдите!» (1883) восходит к древнему обряду, когда последователи Христа, ещё не принявшие крещения, могли молиться в притворе храма во время Литургии, пока диакон не говорил: «Оглашенные, изыдите». У Апухтина оглашенный – поэт-пророк, близкий по духу и истинной вере к Спасителю, но он не принимается в церковных стенах: «К земле бессильная склонилась голова, / И, весь дрожа под гнётом оскорбления, / Он слушает, исполненный смущенья, / Его клянущие слова» [Апухтин 1991, с. 232]. Апухтин осуждает напускное фарисейство паствы, истинная вера для него – это сердечная, живущая в глубинах души молитва («Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему» (Мф. 6:6)), в которую его герой погружается, эти живые слова не зафиксированы в книгах, но они рождены в сердце, как заповедовал Иисус жаждущим подлинной молитвы: «Что в долгих странствиях на сердце накопело, / О чем он мыслил, что любил – / Всё странник в жаркую молитву перелил / И в храм вступил походкою несмелой. / Но тут кругом раздался крик: / “Кто этот новый гость? Зачем в обитель Бога / Пришлец незнаемый проник? / Здесь места нет ему, долой его с порога!”» [Апухтин 1991, с. 232]².

Терновый венец упомянут в послании А.С. Даргомыжскому (1860), посвящённом Пушкину. Великий предшественник представ-

² Пространство храма в лирике Апухтина может быть связано с темой утешения, обретения истинного духовного спокойствия, что наблюдается в миниатюре «В дверях покинутого храма» (1870), где таинство венчания в наполненном синим сиянием храме возвышает душу и дарует ей возможность очиститься слезами, испытать катарсис от сердечной молитвы: «Людское горе забывая, / Душа смягчалась больная / И оживала в этот час... / И тихим, чистым упоеньем, / Как будто сладким сновиденьем, / Отсюду веяло на нас» [Апухтин 1991, с. 199].

лен как обитатель царства теней, который при жизни был увенчан терновым венцом, но искусство – это сила, возрождающая его, помогающая разорвать цепи смерти-забвения и обрести вечное бессмертие в народной памяти: «Пускай всю жизнь его терзал венец терновый, / Пусть и теперь над ним звучит неправый суд, / Поэта песни не умрут: / Где замирает мысль и умолкает слово, / Там с новой силою аккорды потекут...» [Апухтин 1991, с. 170]. Путь художника-пророка – дорога, покрытая терниями, которая ведёт к бессмертию и преображению. Символом Творца-Мессии и стал для Апухтина А.С. Пушкин [Иезуитова 2003, с. 326].

Мотив разочарования в Боге в поздней лирике Апухтина 1860–1880-х гг.

Наше исследование мы закончим изучением темы разочарования в Боге в творчестве Апухтина 1860–1880-ых гг. Господь представлен как сила карающая и беспощадная, тогда как Христос – символ безграничной доброты и вселенской любви. Рассмотрим цикл «Реквием» из пяти частей, написанный в конце 1860-ых гг. Эпиграфом к нему служат стихи из католической заупокойной мессы, приведённые на латыни: «*Requiem aeternam dona eis, / Domine, et lux perpetua luce at eis*» («Вечный покой дай им, Господи, / И вечный свет их осияет») [Апухтин 1991, с. 156]. И. Барышникова писала, что этот цикл «в целом находится в русле православной традиции» [Барышникова 2010, с. 173]. Латинизмы («Реквием», «*Dies irae*») исследователь трактует как обусловленные «художественным замыслом: о дне кончины мира говорится на мёртвом языке» [Барышникова 2010, с. 173]. Эта мысль представляется спорной. В эпиграфе подчёркнута идея победы света над тьмой, добра над злом, жизни над смертью, олицетворенная фигурой Спасителя в дни Страшного Суда. «Человек, венец создания», – провозглашает поэт, и «Реквием» Апухтина имеет оптимистичное звучание, строфа, где обыгрывается эпиграф, повторяется в начале и финале, что создаёт циклическую композицию: «Вечный покой отстрадавшему много томительных лет. / Пусть осияет раба Твоего нескончаемый свет! / Дай ему, Господи, дай ему, наша защита, покров, / Вечный покой со святыми Твоими во веки веков!» [Апухтин 1991, с. 156, 158]. Христос возникает как Судия, что близко к «Апокалипсису» Иоанна Богослова: «Дела и мысли строго разбирая,

/ Воссядет Вечный Судия, / Прочтётся книга роковая, / Где вписаны все тайны бытия» [Апухтин 1991, с. 156]. Но если в мессе подразумевается всё человечество, наказываемое за грехи, то в стихотворении акцент смещён на вечную борьбу с жизненными трудностями одного человека, грешника, который стал таким из-за слабости и небесной несправедливости: «Вот он, смотрите, лежит без дыханья... / Боже! к чему он родился и рос? / Эти сомненья, измены, страданья, – / Боже, зачем же он их перенёс?» [Апухтин 1991, с. 158].

Допустимо говорить о связи цикла с «Реквиемом» (1791) Вольфганга Амадея Моцарта, который хоть и является погребальной мессой, звучит жизнеутверждающе. Сближает их, например, зеркальная композиция (музыка первой части моцартовского «Реквиема» повторяется в финале («Introitus» и «Communio»), закольцовывает «Реквиемы» мотив «Lux aeterna» («вечный свет»). Образы музыкального «Реквиема» есть и в «Реквиеме» поэтическом (Мировая Труба, День Слёз (lacrimosa), День Гнева). Однако если у Моцарта Бог видится как духовный щит, Милосердный Судия, то в цикле Апухтина Он отнюдь не милосердный, а жестокий, ведь Бог посылает человеку мучения. Осмысление Христа как Сурового Судии связано с тем, что цикл написан уже во времена разочарования Апухтина в жизни³. Вместе с тем в «Реквиеме» Апухтина позитивная символика угадывается в пронизывающем весь цикл мотиве света, что также сближает его с мессой Моцарта. С другой стороны, Апухтин создаёт произведение, которое совершенно противоположно по содержанию идейной концепции традиционного музыкального реквиема. Если в последнем Бог выступ-

³ Пессимистическое мировоззрение Апухтина проявляется не только в поздних религиозных стихотворениях, но и в пейзажных зарисовках, обычно представляющих собой описания пустого осеннего сада с умирающими цветами, как в миниатюре «Астрам» (1860): «Розы – вот те отцвели, да хоть жили... / Нечего вам помянуть пред кончиною: / Звезды весенние вам не светили, / Песней не тешились вы соловьиною...» [Апухтин 1991, с. 139]. Заметим, что даже стихотворения о весне у Апухтина посвящены смерти: «Погибну ль я в борьбе святой и честной / Иль просто так умру в объятьях сна – / Явился мне в моей могиле тесной, / Красавица, волшебница-весна!» («Опять весна, опять какой-то гений...» (1860)) [Апухтин 1991, с. 98].

пает как сила карающая, но справедливая, то для русского поэта Господь предстаёт как жестокосердный Судия, унижающий человека, что вводит в коннотативное поле рассматриваемого цикла явно критическое осмысление Бога. Несомненны аллюзии на Книгу Иова. Цикл Апухтина можно назвать *анти-реквиемом*, ибо Всевышний подвергается критике поэта: «В юную душу с мечтою и думой / Страсти нахлынули мутной волной... / “Надо бороться”, – сказали угрюмо / Те, что царили над юной душой. / Были усилья тревожны и жгучи, / Но не по силам пришлось борьба. / Кто так устроил, что страсти могучи, / Кто так устроил, что воля слаба?» [Апухтин 1991, с. 157]. Все христианские доводы о необходимости нести смиренно свой крест подвергаются резкому осуждению лирическим героем Апухтина, что явно противоречит его более ранним стихотворениям, где провозглашается необходимость каждому нести свой крест, как бы он ни был тяжел («Современным витиям»).

Весьма примечательно отношение к Богу в поздней поэме Апухтина «Год в монастыре» (1883). Лирический герой сбегает в святую обитель ради обретения покоя, но в монастыре он встречает женщину, которую принимает за свою возлюбленную, что влечет за собой необходимость борьбы с охватившей его страстью. Данный событийный ряд представляет инверсированный вариант сюжета о влюблённом монахе, но в поэме изменён образ главного героя, которым становится не священник, а прихожанин, решивший искупить грехи. Вначале Бог воспринимается как символ безраздельной любви, и герой уверен в обретении благодати:

Жизнь монастырская без бурь и без страстей
Мне кажется каким-то сном беспечным.
Не слышу светских фраз, затверженных речей
С их вечной ложью и злословьем вечным,
Не вижу пошлых, злобных лиц...
Одно смущает: недостаток веры,
Но Бог поможет мне: Его любви нет меры
И милосердью нет границ!

[Апухтин 1991, с. 313].

Однако после встречи с таинственной незнакомкой отношение к Всесильному меняется. Герой постоянно молится, в словах его очевидно самобичевание: «Но Ты, извлекший мир из тьмы могильной, / О, сжался надо мной! – мой близится конец... / Как сына блудного прими меня, Отец! / Спаси, спаси меня, Всесильный!» [Апухтин 1991, с. 320]. В итоге он бежит из монастыря не в силах выдержать испытания плотью, что маркируется мотивом потерянного Рая и метафорически изображено как кораблекрушение перед Святой Землёй: «Мне монастырь святой / Казался пристанью надёжной, / Расстаться надо мне и с этою мечтой! / Напрасно переплыл я океан безбрежный, / Напрасно мой челнок от грозных спасся волн, – / На камни острые наткнулся он неожиданно, / И хлынула вода, и тонет бедный чёлн / В виду земли обетованной» [Апухтин 1991, с. 321]. Страсть – непобедимое искушение, скала, о которую, как корабль, разбиваются надежды героя. Он ассоциирует себя с Адамом, а возлюбленную с Евой, что вводит тему грехопадения, которое невозможно замолить. Герой идёт на свою Голгофу, несёт свой крест, а Бог становится силой, покинувшей его и обрёкшей на мучительный путь. Происходит изгнание из Рая, что подчёркнуто параллелизмом: в первых строфах поэмы монастырский сад – Эдем, а в финале он показан как запущенный, покинутый; древом познания является тополь, чьи «молящиеся» ветви устремлены к горнему миру: «Я долго взором, полным муки, / Смотрел на тополь бедный мой. / Как бы молящие, беспомощные руки, / Он к небу ветви голые простер, / И листья желтые всю землю покрывали – / Символ забвенья и печали, / Рукою смерти вытканый ковер!» [Апухтин 1991, с. 327]⁴.

⁴ Во многих стихотворениях Апухтина 1860–1880-ых гг. важны мотивы увядания цветов и листопада, ассоциирующиеся с предчувствием смерти лирическим героем: «Когда-то цвел роскошный куст сирени / И розы пышные цвели. / Пришла весна; во славу новым розам / Запел, как прежде, соловей, / Но бедная сирень, охвачена морозом, / Не подняла своих ветвей. / А если к жизни вновь вернутся липы наши, / Не мы увидим их возврат, / И вместо нас, быть может, лучше, краше / Другие листья заблестят» («Осенние листья» (1868)) [Апухтин 1991, с. 148].

Выводы

В лирике А.Н. Апухтина образы Бога, Христа и христианские ценности занимают значимое место и имеют ряд неортодоксальных значений. Прежде всего, они возникают в стихотворениях о войне. Если в ранней лирике Бог выступает как защитник и покровитель русского воинства и Отечества, то в поздней поэзии раскрыта бессмысленная сущность войны. Поэт осознает людей, убивающих друг друга за веру, как слепцов, не ведающих своих деяний и нарушающих заповеди христианства. В ряде стихотворений на сюжеты Нового Завета Христос выступает как неугасимый духовный светоч, в Его образе доминирует божественное начало. Двуединство, которое подразумевается при анализе сюжетов распятия, моления в Гефсиманском саду, редуцируется, Иисус – Благая весть истинной веры. Но это восприятие изменяется в поздней пасхальной поэзии: лирический герой разочаровывается в невозможности преображения жизни. Это видение поэта основано на скорби Спасителя, отраженной в Евангелии. В стихотворениях Апухтина точно переданы тревога и одиночество Иисуса среди спящих апостолов, которые не внимают Его пророчествам. В то же время Апухтин продолжает традиции А.С. Пушкина в понимании поэзии как «божественного глагола» и подчеркивает равенство между пророком и поэтом. Образ Христа возникает в стихотворениях о божественной миссии творца, подобного пушкинскому пророку, «влачащемуся» в пустыне, а его преображение ассоциируется с воскресением для жизни вечной. Терновый венец на голове лирического героя Апухтина символизирует, с одной стороны, мнение «тупой, бессмысленной толпы», с другой – богоизбранничество и Христа, и поэта в тяжких испытаниях, ведущих к преображению и воскресению души в «заветной лире». Апухтин создаёт произведения о величии Божественной природы Спасителя в христианских традициях классической русской литературы. Он раскрывает образ Христа как идеального поэта, исполняющего гордо свою миссию, несмотря на духовные и физические испытания. Но в позднем творчестве Апухтина наблюдается разочарование лирического героя в Боге как Высшей Правде. Если Спаситель выступает как символ безграничной любви и добродетели, то Господь становится силой, испытывающей как отдельного героя, так и всё человечество в целом.

Здесь усматривается связь позднего творчества Апухтина с «Книгой Иова» и Евангельской историей.

Источники

Апухтин 1991 – Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений. М., 1991.

Литература

Барышникова 2010 – Барышникова И.Ю. Апокалипсис св. Иоанна Богослова в русской поэзии XIX–XX веков // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 3 (29). С. 171–177.

Благой 1967 – Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.

Болгарский 2018 – Болгарский Феофилакт. Толкование на Святое Евангелие Блаженного Феофилакта Болгарского. М., 2018.

Вигерина 2021 – Вигерина Л.И. Стихотворение А.Н. Апухтина «Памяти прошлого» (1886) в контексте фольклорной традиции похоронных заговоров и заклиний // Царскосельские чтения. Материалы межд. конф. СПб., 2021. С. 365–369.

Гапоненко 1996 – Гапоненко П.А. «Душа моя полна тревоги и участия...». Заметки о поэзии А.Н. Апухтина // Русская речь. 1996. № 6. С. 7–12.

Жукова 1999 – Жукова И.М. От «Домика в Коломне» к «Венеции» (традиции А.С. Пушкина в творчестве А.Н. Апухтина) // Пушкин в меняющемся мире. Сб. матер. науч.-практ. конф. Курган, 1999. С. 88–90.

Златоуст 2010 – Златоуст И. Толкование на Евангелие от Матфея: в 2 т. Т. 1. М., 2010.

Иезуитова 2003 – Иезуитова Р.В. А.Н. Апухтин и Пушкин // Пушкин: исследования и материалы. СПб., 2003. С. 323–342.

Ляпина 2005 – Ляпина Л.Е. Петербург в поэзии А.Н. Апухтина // Петербургские чтения–2004. Сб. науч. трудов. СПб., 2005. С. 116–122.

Меднис 1999 – Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

Мережковский 1914 – Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 8. Вечные спутники. М., 1914.

Павловская 2023 – Павловская О.А. Евангельский сюжет «Моление о чаше» в творческой интерпретации А.Н. Апухтина // Научно-исследовательская деятельность в классическом университете. Матер. науч.-практ. фестиваля. Иваново, 2023. С. 652–658.

Угрюмов 2014 – Угрюмов В.Е. Смыслы и ценности мировоззрения русского человека в произведениях С.Т. Аксакова. Новокузнецк, 2014.

Франк 1996 – Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996.

THE IMAGE OF CHRIST AND CHRISTIAN VALUES IN THE LYRICS OF A.N. APUKHTIN

G.M. Mamatov, V.E. Ugryumov
Novosibirsk State Technical University

The article explores the artistic embodiment of Christian values in the works of A.N. Apukhtin. Four main values are highlighted. Firstly, they appear in poems on military subjects. If in earlier texts the Christian God is the savior and patron saint of Russia and Russian soldiers, then in later works on the war with Turkey, the battle in the name of God is seen as an in human massacre that contradicts the first commandment of both Christ and Allah: *Thou shalt not kill!* Secondly, a number of poems on the episodes from the New Testament are dedicated to the Savior. In these works, the human principle is completely eliminated and the exclusively divine is affirmed in the figure of Christ, the spiritual ideal for humanity, the miracle of His Resurrection is seen as the beginning of the transformation of the world. Thirdly, the way of Christ, the crown of thorns and Golgotha are the personification of the path of the poet-prophet, the Savior himself becomes a symbolic "double" of the poet-in-the-world image, which continues the theme of A.S. Pushkin's poem "The Prophet". God is the force testing the poet. Fourthly, the opposition of the Father and the Son is studied. If Christ is the redeemer of the sins of mankind, "so that the world may be saved", then God the Father appears to be a punishing and merciless entity, testing the world with suffering and pain.

Keywords: A.N. Apukhtin, religious poetry, the image of Christ, Christian values, motif, New Testament subjects, symbolism.

ДРЕВНЕРУССКИЙ ТЕКСТ В «КНИГЕ ПРО БОЙЦА» А. ТВАРДОВСКОГО

© 2025

Д.Б. Терешкина

Терешкина Дарья Борисовна, SPIN-code: 8928-3482, ORCID: 0000-0002-2079-1116, доктор филологических наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте РФ (Новгородский филиал) (Великий Новгород, ул. Германа, 31, Россия), terdb@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 12.11.2024

Статья принята к публикации: 27.02.2025

В статье рассматриваются традиции древнерусской книжности в «Книге про бойца» Александра Твардовского. При кажущейся отдалённости поэтической эпопеи о Великой Отечественной войне от русской средневековой литературы книжные традиции древнерусской словесности заданы поэме еще при её создании: книге, по признанию Твардовского, народ придавал более высокий, нежели устному слову, статус. Вобравшая стихию русской народной речи, «Книга про бойца» гармонично соединила вековые традиции христианской книжности в её ведущих жанрах: летописи, воинской повести, красноречия, жития, бытовой и беллетристической повести, синодика. Темы испытаний военного времени, народного страдания, лишений, раздумий о судьбах родины и месте человека в истории реализованы в характерной для древнерусской книжности поэтике бытия, в котором человек являет своё величие как подобие Бога. Мотивы самопожертвования, любви, милосердия, прощения, смирения, преодоления уныния и самой смерти призваны утвердить главную идею поэмы: смерть преодолевается жизнью, даже если смерть неизбежна. Агиографические топосы аскезы и безбрачия главного героя, его любви ко всему живому, сострадания, подвига во имя ближнего и своего народа, деятельного участия во всём, что его окружает, смиренного принятия горя и радости, мудрости в осознании происходящего, благоговения перед жизненно важными вещами и вечными истинами, не подвергающимися сомнениям, активного противостояния смерти в поединке с нею, веры в торжество правды – всё это делает Василия Тёркина не просто положительным, но и своего рода идеализированным героем, вобравшим в себя лучшие черты русского народа, прославляющего своих подвижников и творящего им вечную память.

Ключевые слова: «Василий Тёркин», «Книга про бойца», древнерусская книжность, летопись, воинская повесть, житие, синодик.

Фольклорные основы и поэтика самой известной книги А. Твардовского давно и хорошо изучены [Безносков 2013; Бессонова 2006; Злобина 2017; Камалова 2009; Курбанова 2018; Матяш 2015; Сухих 2004]. Автор поэмы сам относил своего героя к «полуфольклорной современной стихии», написав об этом в своей статье о том, как создавалась книга [Твардовский 1976, с. 278]. О литературных традициях, нашедших отражение в одном из наиболее известных произведений времен Великой Отечественной войны, написано меньше. О традициях древнерусской литературы в «Книге про бойца», пожалуй, ещё не говорилось более или менее отчетливо. Тем не менее, как нам кажется, традиции эти очевидны, хотя были и не так осознаваемы ни советским читателем военного и послевоенного времени, ни, вероятно, самим автором.

А. Твардовский назвал поэму о Василии Тёркине «Книгой про бойца» [Гришунин 1976 а; Гришунин 1976 b; Новикова 2017; Плимак 2008]. И аргументировал свое решение: «...это нечто я обозначил "Книгой про бойца"». Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова "книга" в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. <...> Слово "книга" в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьёзный, достоверный, безусловный» [Твардовский 1976, с. 261]. «Книга про бойца», таким образом, в отличие от «песни», «сказа» или любого иного фольклорного жанра, придавала «Василию Тёркину» онтологический статус, ибо сохраняется на века только то, что «написано пером». Одно это обстоятельство позволяет нам вписывать поэму в традицию русской книжной словесности, начиная с её средневековых истоков.

Имея в виду заданную автором книжную традицию поэмы, мы можем с полным основанием говорить о литературных истоках «Книги про бойца». Традиции древнерусской литературы в «Василии Тёркине» могут быть обнаружены в отсылках к нескольким её жанрам.

Первый из них – летопись. По масштабу отраженных исторических событий, а также по принципу непрерывно ведущейся фиксации происходящего, значимого для всего народа (особенно имея в виду уникальную историю создания поэмы, писавшейся и печатавшейся по

главам в течение 1942 – 1945 гг.), книга «Василий Тёркин», несомненно, стала настоящей летописью Великой Отечественной войны. «Я еще раз пренебрег литературной условностью, в данном случае условностью завершенности "сюжета", и жанр моей работы определился для меня как некая летопись не летопись, хроника не хроника, а именно "книга", живая, подвижная, свободная по форме книга, неотрывная от реального дела защиты народом Родины, от его подвига на войне» [Твардовский 1976, с. 265]. В этом смысле поэма полностью соответствовала жанровому своеобразием древнерусской литературы, в которой жанры разделялись по своему предназначению [Лихачев 1979]. Функциональный характер литературных жанров средневековой письменности, отчасти вторящий специфике фольклорных текстов, сопровождающих определенные действия, во многом объясняет волевое решение автора завершить книгу про бойца вместе с окончанием войны. Книга, подобно обрядовой поэзии или богослужению, творилась, пока шло действие.

Начинается «Книга про бойца» словом от автора. Наиболее явными здесь видятся традиции древнерусского жанра красноречия. Само по себе вступление, подобно первой части произведений ораторского жанра, начинается с темы, не связанной с главным предметом речи. Говорится сначала о воде («простой, природной»), затем о пище («простой, здоровой»), далее – о «шутке самой немудрой» и, наконец, о главном герое – Василии Тёркине.

Предваряющий повествование голос автора сразу вводит читателя в круг «своих» людей: акт коммуникации автора с героем становится полилогом, в который включён каждый читатель, «собеседник» и автора, и главного героя поэмы. Обращение «ты», согласно жанровому канону слова «От автора» в начале произведения, предполагает адресацию именно читателю, словно включённому в беседу, где, среди прочих адресатов обращения, находится и Василий Тёркин. При этом читатель как будто становится соавтором поэта и таким же его другом, как и его герой: «Подружились мы с тобой», – обращается автор к Тёркину; «Книгу с середины и начнём» – слова, обращённые к читателю (прежде всего – фронтовому товарищу), призыв к совместному с ним рассказу о Тёркине как герое войны. Твардовский писал о своей книге: «Каково бы ни было её собственно литературное

значение, для меня она была истинным счастьем. Она мне дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся непринуждённой форме изложения. "Тёркин" был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю» [Твардовский 1976, с. 266].

Несомненны в поэме традиции воинской повести. Прежде всего, в отношении темы (события военных лет, сражений, осады и обороны городов, атак врага и их отражения русскими воинами, страшные потери и великая скорбь). Однако более ярким сходством с древнерусской воинской повестью, имевшей «мозаичную» композицию, в которой каждое событие военного времени изображалось отдельной картиной происходящего, стало в поэме построение её из отдельных глав-сюжетов с самостоятельными названиями, составивших в результате широкое полотно о Великой Отечественной войне и человеке на ней. «И первое, что я принял за принцип композиции и стиля, – это стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы – каждого периода, и даже строфы» [Твардовский 1976, с. 260]. В условиях жесточайших сражений Великой Отечественной войны подобное решение оказалось сопряженным со скорбной целью: «Я должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашёл бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, округленное. Кроме того, этот читатель мог и не дожидаться моей следующей главы: он был там, где и герой, – на войне» [Твардовский 1976, с. 260].

Очевидными в «Книге про бойца» являются также черты жанра беллетристической и бытовой повести XVII века, со «сниженным», обычным героем, пришедшим на смену образам князей, святых, митрополитов и других, как бы «возвышавшихся» над читателем. Однако все известные нам русские повести XVII века изображают, как правило, не просто «обычного» героя, но того, кто «хуже» читателя, одержим каким-то пороком или совершает неблагоприятные поступки по наущению дьявола. «Книга про бойца», несмотря на принадлежность, условно говоря, к «демократической» литературе, всё же да-

лека от нравоучительной по своей семантике бытовой повести позднего русского Средневековья. И герой здесь иной: он не «выше» и не «ниже» читателя и не «вровень» с ним; он и есть читатель, собирательный образ каждого причастного к делу, совершаемому героем. «Читатель-фронтовик, которого я за время нашего очного и заочного, через страницы печати, общения привык считать как бы своим соавтором – по степени его заинтересованности в моей работе, – этот читатель со своей стороны также считал "Тёркина" нашим общим делом» [Твардовский 1976, с. 266]. В этом признании раскрывается одна из главных особенностей и поэмы Твардовского, и древнерусской литературы – соборность, предполагающая участие каждого причастного к тексту в создании произведения. Осознание автора как коллективного народного «я», не принадлежащего конкретному книжнику-писателю, позволило А. Твардовскому считать поэму произведением народного масштаба и прямо заявлять об этом. «"Книга про бойца" <...> – произведение не собственное моё, а коллективного авторства. Свою долю участия в нём я считаю выполненной. И это никак не ущемляет моё авторское чувство, а, наоборот, очень приятно ему: мне удалось в своё время потрудиться над выявлением образа Тёркина, который приобрел, как свидетельствуют письменные и устные отзывы читателей, довольно широкое распространение в народе» [Твардовский 1976, с. 278–279].

Эта «рассредоточенность» образа бойца, «обыкновенного парня», в лицах других таких же, как он, становится сквозным мотивом книги и одной из главных идей, которая будет реализована, кроме всего прочего, в сюжете о втором Тёркине («Еще Тёркин»), в мотивах чудесного явления Тёркина после неминуемой гибели («Переправа») и смертельного ранения («Смерть и воин»), в мотиве наследования Тёркиным гармонии погибшего бойца-гармониста, место которого занимает главный герой («не пропадать добру»). Василий Тёркин, таким образом, становится собирательным образом не только согласно прямой декларации автора и ожиданиям читателя (современника героя), но и согласно главной идее книги: человек в его величии – это всегда народ, к которому он принадлежит. Не только потому, что один в поле не воин, но и потому, что каждый человек реализует свои

лучшие качества именно в совместной жизни со своим народом, система взглядов на мир которого совпадает с мировоззрением и системой ценностей каждого его представителя.

С жанром жития – таким, казалось бы, далеким не то что от советской действительности, но и от литературного героя Нового времени в целом, – книга про Василия Тёркина соотносится напрямую.

Поскольку книга «Василий Тёркин» повествует об одном, конкретном, человеке, агиографический жанр имплицитно присутствует в «Книге про бойца». Как и в житии, в центре повествования оказывается история подвига, причём в самом что ни на есть христианском его понимании («поступок или развёрнутое во времени действие, осознанно совершаемое во исполнение Божественной воли, связанное с преодолением значительных трудностей, самоотверженностью» [Азбука веры]). Несмотря на собирательный характер образа главного героя, он, подобно канонизированному образу святого в житии, не теряет индивидуального облика и истинно человеческих, земных черт.

В отличие от канонического жития, имеющего строгую композицию, охватывающую весь земной путь святого от рождения до представления, «Книга про бойца» – без начала и конца, «как Бог пошлет». Потому что «сроку мало» и потому что «жалко молодца». И «без особого сюжета», ибо сюжетом стала сама жизнь в тяжёлое время.

Когда говорят о традициях агиографического жанра в литературе послепетровского времени, прежде всего упоминают о житийных топосах, что совершенно справедливо. Агиографическая топика очевидна и в образе главного героя «Книги про бойца». Василий Тёркин не житийный герой. Но в том, что он положительный персонаж, нет никаких сомнений. Главное качество в нём, главная его добродетель – это способность на самопожертвование. Тёркин каждый раз жертвует собой в духе известной Евангельской истины: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13); в поэме этот новозаветный девиз выражен созвучными эпохе словами:

Свет пройди, – нигде не сыщешь,
Не случилось видеть мне
Дружбы той святей и чище,
Что бывает на войне [Твардовский 1976, с. 48].

«Наш брат» – лейтмотив книги. Все люди друг другу братья. Особенно в лихую годину. «Тёркин прост, но вовсе не простоват, не беден духовно. От природы ему свойственна тончайшая душевная чуткость и деликатность – ”высшая интеллигентность сердца”, как выразился критик А.В. Македонов», – совершенно справедливо отмечает А.Л. Гришунин [Гришунин 1976а, с. 417].

Тёркин носит христианское имя. Именно к литературной традиции восходит имя «Василий» (и отчество «Иванович»); от более собственного фольклору имени «Иван» Твардовский отказывается, вписывая Тёркина именно в книжную историю русского народа (первый герой фронтовых записок А. Твардовского имел имя Иван Гвоздев [Твардовский 1976, с. 249–252]). Именования главного героя в поэме варьируются: *Василий Тёркин, Василий Иванович, Вася Тёркин, Тёркин, герой, из запаса рядовой, парень обыкновенный, парень хоть куда, не красив, не высок, не мал, боец, вояка, мой герой, мóлодец, парень, балагур, молодёц, брат, добрый малый, друг*. «А нет того, чего и у меня покамест нет или только в намеке, – признавался А. Твардовский, – человека в индивидуальном смысле, ”нашего парня”, – не абстрагированного (в плоскости ”эпохи”, страны и т. п.), а живого, дорогого и трудного» [Твардовский 1976, с. 246–247]. Удивительным образом, подобно герою жития, у Твардовского получился и живой человек (ибо жизнь не абстрактна, а воплощена в каждом живущем), и обобщенный образ «человека вообще», по образу и подобию Бога воплощающий божественный замысел о человеке на земле.

Василий Тёркин аскетичен. Таковы были все святые. Казалось бы, на войне иным и не мог быть быт солдата. Но аскетизм этот, в отличие от житийного повествования, не прославляется, а поэтизируется. У воина одна шинель на всё про всё:

Эх, суконная, казенная,
Военная шинель, –
У костра в лесу прожженная,
Отменная шинель.
Знаменитая, пробитая
В бою огнем врага
Да своей рукой зашитая, –
Кому не дорога! [Твардовский 1976, с. 22–23]

Шинель, как ряса, нужна лишь для выживания. И для того, чтобы на ней, раненого, несли её владельца и ею же потом прикрывали его мертвое тело: «А убьют – так тело мертвое / Твое с другими в ряд / Той шинелкою потертою / Укроют – спи, солдат!» [Твардовский 1976, с. 23].

Аскетизм Тёркина проявляется в его умении жить по-человечески даже в непригодных для жизни условиях, ибо он «принимает всё, как есть». Быт для Тёркина становится частью бытия. В главе «Два солдата» Тёркин, зайдя в дом к старику и старухе, в трёх верстах от линии фронта, налаживает им часы, что стояли еще с «той войны», и словно запускает время жизни, которая продолжает свой отсчёт. Будучи встреченным как дорогой гость, голодный Тёркин принимает угощение как дар, а трапеза становится для него священнодействием, хоть и без молитвы:

Ел он много, но не жадно,
Отдавал закуске честь,
Так-то ладно, так-то складно,
Поглядишь – захочешь есть.
Всю зачистил сковородку,
Встал, как будто вдруг подрос,
И платочек к подбородку,
Ровно сложенный, поднес.
Отряхнул опрятно руки
И, как долг велит в дому,
Поклонился и старухе
И солдату самому [Твардовский 1976, с. 68–69].

Мотив молитвы, впрочем, присутствует в тексте имплицитно: в лейтмотиве прославления павших, в последних думах перед ожидаемой неминуемой гибелью. В главе «Кто стрелял?» герой, вжимаясь в землю во время сплошного обстрела, вспоминает всю свою жизнь: «Смерть есть смерть. / Ее прихода / Все мы ждем по старине <...> И друзей и близких лица, / Дом родной, сучок в стене.../ Нет, боец, ничком молиться / Не годится на войне» [Твардовский 1976, с. 92, 94]. Смерть следует встречать «лицом к лицу», раз с её приходом становится таким важным то обычное, что составляло жизнь.

Тёркин не имеет семьи. Он, словно монах (в исконном значении слова), одинок. Мотив безбрачия ради служения: «Холостому много лучше на войне» [Твардовский 1976, с. 73] даже как будто согласуется с «даром пророчества»: «Но поверь, что я нарочно / Не женился. Я, брат, знал!» [Твардовский 1976, с. 74]. Испытания такого масштаба человек в полной мере может принять только в том случае, когда сердце его не занято страданиями за близких, – и тогда «близкими» становится весь родной народ. Одинок Тёркин в самые драматичные моменты жизни. При всей направленности на других и единстве со своим народом, Тёркин, проходя через испытания, лишившись многих близких и тысяч безвестных собратьев, духовно трансформируется: «Герой погружается в себя. Он воплощает не только роевое, но и одинокое существование человека. В концовке от первоначальной беспроблемности <...> не осталось и следа. Герой пребывает в душевной смуте и духовном поиске. Сознание повзрослело» [Страшнов 2019, с. 11].

Подобно житийному святому, Василий Тёркин как будто лишен уныния, первого смертного греха. Не унывает Тёркин даже при отступлении, его обуревают только «печаль большая, / Как брели мы на восток» [Твардовский 1976, с. 18]. Своеобразная «молитва» об освобождении от греха уныния звучит у Тёркина горько-иронично: «Шли бойцы за нами следом, / Покидая пленный край / Я одну политбеседу / Повторял: / – Не унывай!» [Твардовский 1976, с. 19]. Мотив воздаяния звучит как подкрепление ближнего в беде, усугубленной невыносимым чувством вины: «Не зарвёмся, так прорвёмся, / Будем живы – не помрём. / Срок придет, назад вернемся, / Что отдали – всё вернём» [Твардовский 1976, с. 19]. Это оказалось пророчеством, предвосхищением Победы, но писалось это тогда, когда до неё было невыносимо далеко. «Верой в победу, бодростью и оптимизмом буквально светятся даже те главы, которые были созданы и напечатаны в самый разгар войны, в тягчайший 1942 и в 1943 г. Книга исполнена жизнеутверждающей силы» [Гришунин 1976а, с. 430].

Есть в Тёркине еще одна христианская добродетель – милосердие к терпящим поражение. Тёркин убивает врага, пришедшего на родную герою землю, но делает это по самой крайней необходимости и сам страдает от убийства (глава «Поединок»). Святое остаётся в

тайне: «Не затем на смерть идешь, чтобы кто-нибудь увидел» [Твардовский 1976, с. 81] – и всё же по-человечески хотел бы герой, чтобы увидела его подвиг вся «страна-держава», ибо, по народной поговорке, на миру и смерть красна.

Агиографическая топка подкрепляется вполне сопоставимыми с житийными развернутыми сюжетами и мотивами.

Глава «Переправа» повествует о драматичном эпизоде форсирования очередной реки, обстреливаемой со всех сторон неприятелем. Переправа наших бойцов сорвалась; взрывы топят людей в ноябрьской ледяной воде. Но для рассказывающего об этом очередном эпизоде войны это не просто человеческие потери – это эпичная картина сражения жизни со смертью, в которой выражено сострадание к каждой человеческой душе, расстающейся с жизнью: «И увиделось впервые, / Не забудется оно: / Люди тёплые, живые / Шли на дно, на дно, на дно...» [Твардовский 1976, с. 29]. Эта глава становится повествованием о чудесном спасении Тёркина. Переправившись на другой берег с первым взводом и оставшись в живых, Тёркин возвращается к своим, переплывая реку вплавь, раздевшись догола, чтобы не потонуть в ледяной воде. Сначала дозорные с нашей стороны не верят своим глазам, видя приближающуюся точку на реке. Но Тёркин благополучно добирается до берега, вылезает из воды, «голый, гладкий, как из бани» [Твардовский 1976, с. 33]. И просит поддержать первый взвод огнем, а себе – стопку водки. «Дали стопку – начал жить» [Твардовский 1976, с. 33]. Пройдя нечеловеческие испытания, думает о товарищах. И сам, по Евангельскому слову, «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15:32).

В «Книге про бойца» происходит, в духе христианского учения, декларативное неразделение живых и мёртвых: «От Ивана до Фомы / Мёртвые ль, живые, / Все мы вместе – это мы, / Тот народ, Россия» [Твардовский 1976, с. 36], с той только разницей, что мёртвые, не дожившие до Победы, лишь спят, а потом будут ликовать вместе с народом: «И в одной бессмертной книге будут все навек равны» [Твардовский 1976, с. 127]. «Бессмертной книгой» автор называет память. В древнерусской литературе и в Священном Предании русской церкви (до сих пор) эта память выражалась в одном письменном памятнике – помяннике, где живые и мёртвые записаны рядом, ибо

«жизнь одна и смерть одна» [Твардовский 1976, с. 127]. Будучи отмечённой советской властью, «книга живых», как назывался в Древней Руси синодик (поминальная книга), никогда не исчезала в народном сознании и писалась непрерывно – на уровне общей благодарной памяти умершим.

Описывающая годы человеческих страданий, «Книга про бойца», вопреки советской идеологии, наполнена христианской лексикой: «о любви», «святой и скромной», «иное слово... найдёт тебя на войне живого», «у войны короткий путь, у любви – далёкий», «край по правде», «расстаётся с телом дух» (в главе «Тёркин ранен»).

И уж совсем «не советской» оказывается глава 21 книги – «Смерть и воин». Описывающая очередное умирание героя от тяжелого ранения, после которого он «воскрес», глава изображает встречу героя лицом к лицу со Смертью, персонифицированной в привычном русскому человеку фольклорном образе старухи. Есть в этом образе и аллюзия на знаменитый синодичный сюжет «о прении живота со смертью». Между умирающим Тёркиным и Смертью происходит настоящий торг, в котором Смерть последовательно и аргументированно предлагает Тёркину отказаться от жизни, которая стала олицетворением абсолютного страдания. Мучением могла стать жизнь и после окончания войны, когда герою, останься он инвалидом, Смерть прочила стыд, вину, иждивенчество, участь человека, ставшего обузой для близких. От Тёркина Смерти нужно было только одно – согласие уйти с нею. Умирающий Тёркин сокрушается и даже как будто готов умереть. Лишь одно условие он ставит Смерти: он хочет посмотреть на торжество Победы своего народа, когда таковая (а Тёркин не сомневается в этом) случится. Смерть знает, что *оттуда* никто не возвращается, и отказывает Тёркину в этой возможности. Только в этот момент Василий Тёркин, обозлясь на соблазняющую его «покоем» Смерть, находит в себе силы преодолеть слабость и возвращает желание жить. Его спасают бойцы похоронной бригады, пришедшие за мёртвыми и нашедшие живого.

Глава «Смерть и воин» становится трансформацией сюжета об Анике-воине (или «Прении живота со смертью») в пользу жизни и возрождения. В древнерусском сказании человек встречается со Смертью в момент, когда он меньше всего готов к встрече с Ней, не покаялся и не прощён в своих грехах. Именно поэтому он боится

смерти – и не может её избежать. Человек на войне – такой, как Тёркин, все силы положивший «за други своя», – каждый миг находится в черте от смерти и не боится её. И потому при встрече с Нею он одерживает победу, ибо он, подобно святому, готовому к смерти всякий час, выше неё. «Смертию смерть поправ» – именно это, не сказанное явно, звучит, как слова Пасхального тропаря, в главе «Смерть и воин».

«Книгу про бойца» можно читать с любого места. Как Библию (т.е. буквально – «Книгу»). Она и была задумана как начавшаяся «по пути», вслед за реальной жизнью («Словом, книгу с середины / И начнём. /А там пойдёт» [Твардовский 1976, с. 7]). А. Твардовский сам говорил об этом: «И если я думал о возможной успешной судьбе моей книги, работая над ней, то я часто представлял себе <...>, что она будет у солдата храниться за голенищем, за пазухой, в шапке. А в смысле её построения я мечтал о том, чтобы её можно было читать с любой раскрытой страницы» [Твардовский 1976, с. 261]. Ибо в жизни человека каждое мгновение – это целая жизнь. На войне как нигде в иное время и в ином месте понималось, что жизнь человека мерится по самой высокой мерке – вечности.

Тут не скажешь: я – не я,
Ничего не знаю,
Не докажешь, что твоя
Нынче хата с краю [Твардовский 1976, с. 36].

Война – время аксиом и евангельских «да» и «нет».

Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле [Твардовский 1976, с. 34].

Эти слова становятся своего рода Символом веры, с теми же концептами смерти во имя жизни, святого боя со злом. «Вот “Василий Тёркин” – главная книга поэта, Евангелие мира внутри войны о не-смертном “бойце”, о “бое”, “святом и правом... ради жизни на земле”. И самое сущностное в ней, что влѣкло все помыслы автора, “Чтоб от

выдумки моей / На войне живущим людям / Было, может быть, теплей”. Не борющимся, страдающим, гибнущим, промерзшим и оголодавшим, тонущим, опаленным огнем, а им всем, именно *живущим людям*, потесняющим войну жизнью, попирающим своим жизнебытием самоё смерть» [Лысов 2008, с. 14].

Можно с уверенностью сказать, что «Книга про бойца» Александра Твардовского стала первым памятником Неизвестному солдату, тогда как идея памятника в прямом смысле приходит к пережившему войну русскому народу лишь двадцать лет спустя после Великой Победы. Только отойдя от ужасов войны и воздав честь героям-победителям, Россия вспомнила о тех, кому на Могиле Неизвестного солдата выбила незабываемые строки: «Имя твоё неизвестно, подвиг твой бессмертен».

Василий Тёркин стал – задолго до этого осознания – «живым» образом такого героя, который, в миллионах судеб и без почестей, умер за жизнь других. И вписал своё имя в Книгу живых, ведущуюся с принятием Русью Христианства, отменившего смерть как таковую.

Источники

Азбука веры – Азбука веры [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/podvig> (дата обращения: 01.11.2024).

Твардовский 1976 – Твардовский А.А. Василий Тёркин. Книга про бойца. М., 1976. (Литературные памятники).

Литература

Безносков 2013 – Безносков Э.Л. О жанре поэмы «Василий Тёркин»: «попятное» движение от сказки к мифу // Вопросы литературы. 2013. № 6. С. 229–242.

Бессонова 2006 – Бессонова Л.П. Фольклорные традиции в эпической поэзии А.Т. Твардовского. Автореф. канд. дис. Майкоп, 2006.

Гришунин 1976а – Гришунин А.Л. «Василий Тёркин» А. Твардовского // Твардовский А.А. Василий Тёркин. Книга про бойца. М., 1976. (Литературные памятники). С. 406–488.

Гришунин 1976б – Гришунин А.Л. Источники и движение текста. Принципы издания // Твардовский А.А. Василий Тёркин. Книга про бойца. М., 1976. (Литературные памятники). С. 489–518.

Злобина 2017 – Злобина Н.Ф. Переосмысление народной идиоматики в стиле поэм А.Т. Твардовского // Вопросы русской литературы. 2017. № 1–2. С. 63–71.

Камалова 2009 – Камалова Л.А. Фольклорные мотивы в поэме А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» (методический аспект) // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического института. 2009. № 1(16). С. 46–49.

Курбанова 2018 – Курбанова Н.К. Фольклорный образ в поэмах А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» и «Тёркин на том свете» // Семантика народной культуры в литературе Материалы международной научно-практической конференции. М., 2018. С. 164–167.

Лихачев 1979 – Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

Лысов 2008 – Лысов А.Г. «И идет, как надо, жизнь...»: о философии жизненной жизни Л. Толстого в творчестве А. Твардовского: «Василий Тёркин» // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2008. № 4. С. 13–19.

Матяш 2015 – Матяш С.А. К вопросу о соотношении народно-поэтической и литературной традиций в «Книге про бойца» А. Твардовского «Василий Тёркин» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 3(178). С. 45–51.

Новикова 2017 – Новикова О.А. «Боль моя, моя отрада, / отдых мой и подвиг мой»: к истории создания поэмы А. Твардовского «Василий Тёркин» // Русская филология: учёные записки Смоленского государственного университета. 2017. Т. 17. С. 178–187.

Плимак 2008 – Плимак Е. Как писался и печатался «Василий Тёркин» // Континент. 2008. № 138. С. 394–416.

Страшнов 2019 – Страшнов С.Л. О демократизме «Книги про бойца» А. Твардовского // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. № 4 (19). С. 5–12.

Сухих 2004 – Сухих И.Н. О смерти, войне, судьбе и Родине – русской и советской: (1941–1945. «Василий Тёркин» А. Твардовского) // И.Н. Сухих. Двадцать книг XX века: эссе. СПб., 2004. С. 289–307.

THE OLD RUSSIAN TEXT IN THE "BOOK ABOUT THE FIGHTER" BY ALEXANDER TVARDOVSKY

D.B. Tereshkina

Novgorod Branch

of the Russian Academy of National Economy and Public Administration

The article discusses the traditions of ancient Russian literature in the "Book about the Fighter" by Alexander Tvardovsky. Despite the apparent remoteness of the poetic epic of the Great Patriotic War from Russian medieval literature, the book traditions of ancient Russian literature were introduced to the poem poem as early as at its creation: according to Tvardovsky, the people gave the book a higher status than the folklore. Having absorbed the elements of Russian folk speech, the "Book about the Fighter" harmoniously combined the centuries-old traditions of Christian literature in its leading genres: chronicles, military stories, eloquence, hagiography, household and fictional stories, synodics. The themes of war time trials, national suffering, hardships,

reflections on the fate of the motherland and the place of man in history are realized in the poetics of being characteristic of ancient Russian literature, in which man reveals his greatness as the likeness of God. The motives of self-sacrifice, love, mercy, forgiveness, humility, overcoming despondency and death itself are designed to affirm the main idea of the poem: death is overcome by life, even if death is inevitable. Hagiographic toposes of the main character's asceticism and celibacy, his love for all living things, compassion, heroic deed in the name of his neighbour and his people, active participation in everything around him, humble acceptance of grief and joy, wisdom in realizing what is happening, reverence for vital things and eternal truths that are not in doubt, active opposition to death. In a duel with her, faith in the triumph of truth – all this makes Vasily Terkin not only a positive, but also a kind of idealized hero who has absorbed the best features of the Russian people, glorifying their ascetics and creating eternal memory for them.

Keywords: "Vasily Terkin", "The book about the fighter", ancient Russian literature, chronicle, military history, life, synodic.

УДК 398.8

ПРОПУСКИ (ЭЛЛИПСИС) В ЧАСТУШКЕ

© 2025

К.Е. Коренева

Коренева Клара Евгеньевна, ORCID: 0000-0002-1837-3353, доктор филологических наук, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), korvic@list.ru.

Статья поступила в редакцию: 30.01.2025

Статья принята к публикации: 15.03.2025

Пропуск (эллипсис) в частушке не стал еще предметом специального рассмотрения, хотя изучение его помогает понять поэтику жанра-миниатюры. В статье исследуются пропуски стилистические и сюжетные. Среди стилистических особое внимание уделено лексическим при субстантивации, позволяющим одновременно обозначить предмет, охарактеризовать его и выразить отношение к нему. Сюжетные рассматриваются в зависимости от сюжетно-композиционной структуры текстов. Некоторые из эллипсисов этого типа возникают, когда расширяется типичное для жанра художественное время: из настоящего следует обращение к прошлому. Малая форма не позволяет показать событие в его временном развертывании, и выбирается, кроме настоящего, один фрагмент былого, часть содержания переносится в подтекст. Есть две устоявшиеся модели реализации данной формы: частушки-воспоминания, содержащие формулу «вспомни..., а теперь...», и частушки с формулой «было ..., а теперь ...». Прошлое и настоящее в них даются с диаметрально противоположной оценкой, опускается мотивация перемен. Продуктивнее оказалась модель без жесткой формульности, где, кроме временного противопоставления, появляются еще другие, не столь прямолинейные. В ней разнообразнее сюжеты, пропуски и подтекст. Пропуски используются также в текстах со сквозным развитием темы, где иногда нарушаются логические отношения между действиями персонажа, обстоятельствами и действием, действием и реакцией на него, что нуждается в пояснении, но оно опускается – создаётся возможность различных толкований, т.е. многозначный подтекст. Характер пропусков усложняется в частушках двухчастных, где переносится в подтекст отношения, связывающие между собой разные компоненты обеих частей.

Итак, сюжетные пропуски рожают подтекст, создающий художественную ёмкость, позволяющий передать в жанре-миниатюре сложность переживаний человека, глубину проникновения во внутренний мир. Пропуски заслуживают дальнейшего изучения, установления их типологии, что откроет возможности для введения русской частушки в круг жанра лирической миниатюры в мировой культуре.

Ключевые слова: частушка, лирическая миниатюра, семантическая ёмкость текста, эллипсис, подтекст.

Пропуск (эллипсис) – часто употребляемый прием организации текста в частушке. Особая значимость его в поэтической системе жанра объясняется, во-первых, тем, что частушка пользуется бытовой, разговорной речью, а, как писал в свое время Ф.И. Буслаев, «русская речь отличается опущениями. Как скоро мысль понятна и связь мыслей видна сама по себе, опущение допускается» [Буслаев 1992, с. 285]. Во-вторых, при малой поэтической площади и повествовательности частушки, хотя и неразвернутой, пропуски в ней вынужденны и неизбежны. Изучение их помогает понять поэтику частушки как жанра-миниатюры.

В частушке пропуски разнообразны: грамматические, лексические, синтаксические, фонетические и событийные, сюжетные.

1. Лексические пропуски

Наиболее частыми пропусками в частушках являются лексические, возникающие при метонимических заменах (одного предмета другим) или при субстантивации. Метонимия и особенно ее разновидность синекдоха широко используются в частушках. Они уже привлекали внимание исследователей [Горелов 1965, с. 13–14; Кулагина 2000, с. 218–239]. В одной из последних работ, книге А.В. Кулагиной [Кулагина 2000], дается характеристика особенностей частушечной метонимии и представлена систематизация материала на уровне образов [Кулагина 2000, с. 230–239, 294–296, таб. 8]. Мы дополним круг учтенных метонимических образов примерами, во-первых, выявленными в источниках, не привлекаемых автором книги, во-вторых, возникающими в результате субстантивации, и рассмотрим семантические принципы замен.

А.В. Кулагина справедливо отметила, что замены в частушках связаны преимущественно с мужскими образами. «Обычно в частушечной синекдохе происходит замещение парня (реже девушки) какой-то деталью его внешнего облика», – пишет она [Кулагина 2000,

с. 220]. И далее: «В синекдохе обычно речь идет об одежде парня, реже – девушки...» [Кулагина 2000, с. 229]. В ее таблице образов-замен среди предметов женской одежды называется лишь сарафан, а головные уборы представлены только мужские [Кулагина 2000, с. 295]. Дополним ее перечень встретившимися женскими образами: *Меня били-колотили / Во́ поле под елочкой; / Приходила, отнимала / Юбочка с оборочкой* [Симаков 1913, № 787]. В частушке предмет-замена дан в соответствии со спецификой жанра: не в типовом варианте, а конкретизирован деминутивом (*юбочка*, а не *юбка*) и деталью (*с оборочкой*), что сразу не только называет заменяемое лицо, но и характеризует его с некоторых сторон (мать, например, *юбочкой с оборочкой* не назовешь). Встретился в частушках в качестве замены персонажа и предмет, используемый как женский головной убор: *Не летай, голубь один, / Мы голубушку дадим, / Дадим красненький платок, / Полюби-ка, паренек* [Тимин 2025, № 3097]. И: *Что кудрявые березки, / Разрослись так хорошо? / Что вы, красные платочки, / Разошлись так далеко?* [Тимин 2025, № 3163]. Последний текст, возможно, из самодеятельных куплетов, но создан с учетом традиции.

А.В. Кулагина не рассматривала замены, возникающие в результате субстантивации¹, полной или частичной. Эти замены и пропуски с точки зрения литературных приемов подобны метонимии или синекдохе и, на наш взгляд, могут рассматриваться как ее окказиональные, или ситуативные, проявления. Их в частушках не меньше, чем собственно метонимии – замен предмета предметом. При субстантивации замена лица или предмета позволяет не только обозначить предмет или лицо, назвать его, но еще охарактеризовать со стороны какого-либо качества и напрямую выразить отношение адресата речи, лирического героя, к характеризуемому: *милый(ая), желанный(а), (рас)хороший(ая), ненаглядный(ая), дорогой(ая), заветный(ая), любóй(ая), фатовый(ая)* и т.п., то есть концентрированно реализовать лирический потенциал жанра.

¹ В таблице «Образно-поэтическая система метонимии и синекдохи в частушках» А.В. Кулагиной [Кулагина 2000, с. 294–296] прилагательные учитываются лишь в роли эпитетов и не рассматриваются как субстантиваты, являющиеся образами.

В частушках субстантивация используется при наименовании широкого круга лиц и предметов: персонажей-возлюбленных [Гурская 2009, Климкова 2013 I, II, Судаков 2016, Корепова 2025] (кроме упомянутых выше, *бедовая, чернобровый и чернобровая, черноглазый и черноглазая, развеселый, усатенький, кудрявенький, супротивный, курносая, крутолобая* и т.п.), подруги и товарища (*заветная, задушевная и задушевный: Задушевный мой женился, / Я спросил, какая жизнь. / Задушевный мне ответил:/ «Погоди, не торопись»* [Тимин 2025, № 3622]), объектов, связанных с деятельностью лирического героя, например:

Трогай, трогая, белоногой,
Я поеду той дорогой
[Елеонская 1914, № 5244];

Голубой, не выгорай
На моей головушке,
Дорогой, не забывай
На чужой сторонушке
[Тимин, № 1634].

Часто субстантиватами заменяются лексемы *гармонь (девятиладовая, шестиплашная, сторублевая* и др.) и *песня*:

Сыграй, забава, новеньку;
Развесели бедовеньку
[БРФ, № 1815];

Разведу, я разведу
Двадцатирублевую,
Полюблю я, полюблю
Свою чернобровую.
[Елеонская 1914, № 1810].

Заменам по принципу метонимии, как известно, подвержены достаточно распространенные предметы, легко узнаваемые, кроме того, в тексте обычно содержится какая-либо подсказка для угадывания их нового значения – контекст обеспечивает понимание. Предметами,

подверженными заменам, в частушке оказываются те, что задействованы в сфере любовных отношений. К числу таких принадлежат *кольцо*, символ брачного союза, и *носовой платок*, достаточно частотный образ в текстах, имеющий в молодежной традиционной культуре, а потому и в частушке, вторичное значение: действия с платком символизируют различные стороны любовных отношений (подарок – признание в чувствах, возвращение подарившей или уничтожение – разрыв отношений и т.п.). *Я на речке платье мыла, / Уронила носовой. / Вот те<бе>, миленький, подарок: / Унесло его водой* [Елеонская 1914, № 1767]. И: *Золотое на руки, / Серебряно в кармани, / Мне подруженька сказала: / «Любит, да обманит»* [Зеленин 1905, № 248]. Та же модель замены в частушке: *Поглядела в боковое: / По канavam идут двое, / Первый – миленький-то мой, / Второй – подруги дорогой* [Симаков 1913, № 74]. Что касается замены лексики *окно*, то она вписывается в распространенное в жанре метонимическое гнездо с ключевым понятием *дом*. Как отметила А.В. Кулагина, дом и его составляющие (конек, крыша и др.) служат заменой парня: *дом привлекает, сушит* [Кулагина 2000, с. 236, 237, 296]. В последней частушке *окно* выступает самостоятельным предметом, оно задействовано в ряде сюжетных ситуаций: под окном парень ждет любимую на свидание (*Отвори, мама, окошко, / Голова что-то болит. – / Не обманывай, плутовка: / Тебя миленький манит* [Тимин 2025, № 931]), стуком в окно вызывают на свидание (*Подошла бы я к окошечку – / Туфельки скрипят, / Разбудила бы миленька – / Родители не спят* [Тимин 2025, № 939]), девушка ждет парня, глядя в окно (*...всю я ночь не спала: / Все в окно глядела* [Тимин 2025, № 770]), через него общаются влюбленные (*Дай-ка, Господи, снежку / Занести дорожку, / Чтобы не было следку / К милкину окошку* [Елеонская 1914, № 3331]) и т.д., поэтому закономерно включение его и в метонимический ряд.

Метонимические замены и соответственно лексические пропуски не всегда являются художественными находками в жанре. Некоторые из них сложились вне жанра в разговорном, бытовом языке (*милый, дорогой, (раз)любезный* и т.п.) и пришли в частушку вместе с ним. То же произошло и с другими примерами поэтического языка в жанре, например, с эпитетами, устойчивыми тавтологическими повторами и др., что было уже замечено исследователями. Так, И.В. Зы-

рянов писал о постоянных эпитетах: «...эти прилагательные, слившись в единое целое с определяемыми существительными, характерны и для живого разговорного языка; эти словосочетания стали чем-то вроде устойчивых словосочетаний, они могут одинаково употребляться и в письменной, и в разговорной речи» [Зырянов 1974, с. 60]. Еще раньше об этом же говорил А.А. Горелов: «Песенная образность, символика за несколько столетий вошли в практическое сознание русского человека, стали неотъемлемым элементом повседневного, а не только специально художественного мышления, – не утратив, впрочем, эстетического оттенка. Для поэтического арсенала частушки они оказались совершенно органичны не только благодаря тому, что частушка нередко возникала в лоне песни, а и потому, что это не противоречило эмпирической реалистичности художественного метода нового жанра, где сознание практическое и поэтическое сделались взаимопроницающими» [Горелов 1965, с. 17]. Создатели частушек в этом случае лишь выбирали из разговорного языка поэтические выражения и продолжили традицию новыми образцами по той же модели уже в рамках жанра.

В то же время бесспорно, что в большинстве случаев использование метонимии, в том числе и путем субстантивации, в частушках преднамеренное – ради художественной выразительности при малой поэтической площади. Об этом свидетельствуют тексты с явно сознательной особой концентрацией замен, например: *Выхожу и начинаю / Первую, начальную! / Не могу развеселить / Головушку печальную* [БРФ, № 3666], *Ты веселая, веселая, / Веселая моя, / За тебя, моя веселая / В остроге сидел я* [Елеонская 1914, № 1549] – или употребление лексемы, являющейся в одном тексте заменой наименований нескольких разных предметов и лиц: *Я веселая девчоночка, / Веселого люблю, / Веселый сядет, заиграет – / Я веселую спою* [БРФ № 4168]. В любом случае эллипсисы, возникающие при заменах, придают стиху выразительность, пропуски приводят к семантической емкости текста.

Семантически нагруженной является и метафора, поскольку переносное значение, как правило, бывает эмоционально окрашенным, что оформляется грамматически или создается всем контекстом, как, например, в частушке: *В той деревнюшке малина / Целу зимушку манила; / А теперь – лебеда, / Не манит меня туда* [Елеонская 1914,

№ 3183]. Лексема *ягода* в частушках является метафорой возлюбленного или возлюбленной; возлюбленного – без конкретизации (*Ах ты, ягодка ты мой, / Пришла расстанюшка с тобой...* [БРФ, № 786]), возлюбленной – часто с конкретизацией: *ягода земляничина* или, как в данной, *малина*. Здесь *малина* (= любимая девушка) и *лебедя* (= нелюбимая) – метафоры окказиональные, каждая заменяет наименование лица и его оценочную характеристику. В данной частушке лексема *малина* грамматически нейтральна: не имеет оценочного суффикса и не сопровождается оценочным эпитетом, но содержит положительную оценку благодаря прямому значению «сладкая ягода», а также включена в положительный эмоциональный контекст (*манит* и слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *деревнюшка, зимушка*), кроме того, противопоставлена *лебедю* как горькому растению.

2. Синтаксические пропуски. На синтаксическом уровне пропуски в частушках выражаются в опущении служебных слов – союзов и частиц. В частушечной речи преобладают бессоюзные предложения при противительной, условно-временной, причинно-следственной и др. видах связи между простыми предложениями: *Не видала, как пришел, / Видала – разделся ...* [Елеонская 1914, № 2464]; *...Полюбила <б> я тебя – / Только воля не моя* [Елеонская 1914, № 4764]; *На вечерке дроли нет – / Скоро спать захочется* [Елеонская 1914, № 14]; *...Нет милого моего – / Больно сердцу тошно* [Елеонская 1914, № 2756] и т.п. *Не страданье – одна мука: / Милый дома, а я тут* [Елеонская 1914, № 3961]. При этом иногда в одной частушке бывает несколько синтаксических пропусков, как в последней или в следующих: *Обойду я вокруг саду, / <Если> Нет милого <то> – с другим сяду* [Елеонская 1914, № 3912]. *Гуля бросил – я забыла. / Подошел – сердце заныло* [Елеонская 1914, № 3994]. Отсутствует обычно частица *это* между подлежащим и сказуемым, выраженными существительными. С этих позиций жанр исследовался И.В. Зыряновым [Зырянов 1974, с. 48–52].

Опущение союза экономит поэтическую площадь, что важно в миниатюре, и в то же время придает мысли особую выразительность: как писал Ф.И. Буслаев, «опущение союза дает речи силу» [Буслаев 1992, с. 285].

3. Фонетические пропуски в частушке возникают в целях сохранения ритма стиха и сводятся к опущению в слове отдельного звука в случае, если слово не укладывается в ритм, например: *Что ты, ягодка, не граешь...* [Симаков 1913, № 38], хотя рядом в тексте тот же глагол без пропуска: *Ты играй, играй, тальяночка...* [Симаков 1913, № 37]. Или даже в одном тексте: *На горе я бороную, / Вижу девку молодую, / Кину, брошу борновать, / Пойду милашку целовать* [Елеонская 1914, № 1789]. Опускаются гласные в корне, чаще в начале его, один из звуков при полногласии и в приставках, но так, что пропуск не мешает восприятию смысла: *Пойте, девки, прибаутки, / А я буду пернимать...* [Елеонская 1914, № 4725].

4. Сюжетные пропуски.

Сюжетные пропуски, то есть опущение звена в повествовании, встречаются реже, чем лексические и синтаксические: в малом жанре, особенно в двухстрочном тексте, они потенциально трудноосуществимы. Но они есть, даже разнообразны, что говорит о высоком художественном мастерстве создателей частушек. Пропуски различаются по содержанию, месту и роли в сюжетно-композиционной структуре текста.

Некоторые не влияют на понимание общего смысла: если в тексте «связь мыслей видна сама по себе» [Буслаев 1992, с. 285], то опущение по законам русской речи естественно, оно даже не замечается, например: *Пойду, схожу в огород, / Нарою картошки. / Куплю Грише сапоги, / Себе полсапожки* [Тимин 2025, № 734]. Не составляет труда понять, что картошка будет продана и покупка, о которой далее сообщается, осуществится на полученные в результате продажи деньги. Подобные пропуски-опущения характерны для устной речи, отсюда они приходят в частушку и не всегда в ней несут художественную нагрузку, но выбор их автором позволяет сокращать словесный объем текста и вмещать его в четыре строки. Чаще встречаются пропуски преднамеренные и художественно обоснованные, влияющие на смысл всего текста, – смысловые, а по целевому назначению дополняющие или мотивирующие последующее утверждение.

Такие пропуски неизбежно возникают при изображении в частушке прошлого. Как известно, жанровое художественное время частушки – настоящее, в границах нескольких лет предбрачной жизни создателей – молодежи, иногда захватываются первые годы брака, т.е.

показываются произошедшие перемены. *Настоящее* в большинстве текстов является и сюжетным временем: лирический герой делится с участниками коммуникации тем, что волнует его в данный момент.

Художественному времени соответствуют содержание, объем событий: как правило, изображается в частушке один момент душевного состояния, одна жизненная ситуация, поэтому и содержание даже без событийных пропусков укладывается в малую форму – четыре или даже две строки.

Но иногда создатели частушек расширяют содержание и прибегают к ретроспективному показу чувств и события, в соответствии со спецификой жанра – истории любовных отношений героев. Малая форма не позволяет показать событие в его временном развертывании, через ряд последовательных моментов, и время предстает в этом случае дискретным: из истории выбирается, кроме настоящего, еще лишь один фрагмент былого, а потому используется создателями пропуском в повествовании – эллипсис, появляется подтекст.

Изображение прошлого для жанра не характерно, и частушек такого рода немного. Есть лишь несколько устоявшихся сюжетно-композиционных моделей. Одна из них – это частушки-воспоминания. Модель содержит инициальную формулу, состоящую из обращения к адресату речи, императива и зарисовки прошлого: *вспомни, милый, как...*, (см. БРФ, №№ 3892, 3894, 3895, 3897–3899, 3901–3911, 3913, 3914; Тимин, № 2683–2685, 2692–2695 и др.). Прошлое предстает в этих частушках одним фактом, картиной одного счастливого мгновения, то есть принцип изображения сиюминутности сохраняется: *Вспомни сани с тормозами, / В них мы ехали с тобой, / На ухабе, эх, желанная, / Обнял тебя рукой* [БРФ, № 3914], *Вспомни, дроля, где сидели, / Вспомни, ягода моя, / Вспомни узкую скамеечку – / Сидели ты да я* [БРФ, № 3897]. Прямого противопоставления настоящего и прошлого в этой модели нет, оно присутствует лишь в подтексте, поскольку прошлое подается как мысленное возвращение к нему из настоящего.

Но есть двухчастная разновидность данной модели с сюжетно выраженной антиномией былого и настоящего: *Вспомни, милый, как бывало: / Ноги мерзли – я стояла. / А теперя, милый мой: / Ноги*

теплы – я домой [Тимин, № 2685]. Частушка и в этом случае, сохраняя специфику жанра, дает историю через конкретные, обычно противоположные сценки, только происходящие в разное время: в начале и в завершении истории, опускаются при этом развитие отношений и мотивация перемен.

С двухчастными частушками-воспоминаниями сходна следующая модель, тоже с противопоставлением прошлого и настоящего, выраженным формулой *было (бывало, было время) ..., а теперь ...*, иногда с обозначением только одного из противопоставляемых времен: *... было, а ...* или *..., а теперь ...* [Елеонская 1914, №№ 1565, 1700, 2302, 2350, 2571, 2914; Тимин 2025, №№ 2686–2690]. В ней, как и в частушках-воспоминаниях, прошлое и настоящее всегда даются с противоположной оценкой: прошлое – с положительной, настоящее – с отрицательной. Причинное событие, определяющее перемены, бывает опущено: *Было, было крыльцо мило, / Был знакомый уголок, / А теперь пройду я мимо – / Только дует ветерок* [Тимин 2025, № 2696]; *Я, бывало, ожидала, / То этого, то того, / А теперь, мила товарочка, / Не надо никого* [Тимин 2025, № 3025]. Данная модель типична для фольклорной традиции: она формульна, причина изменений дается в обобщенной форме (*милый разлюбил* или *выдали замуж*). Хотя частушки данной модели представлены значительным числом текстов, но круг сюжетов ограничен, и встречаются они лишь в двух тематических группах: о прошедшей любви и о замужестве. Данная модель оказалась «тесной» для жанра частушки, для которого характерна конкретизация и в котором личное начало развито больше, чем в предшествующих фольклорных жанрах².

² Мотив воспоминаний – скорее литературный, чем фольклорный, и частушки-воспоминания иногда сохраняют следы городского романса, низовой литературной поэзии и городские атрибуты: *Вспомни, милый, час унылый, / Как мы расставались: / Слезы капали на розы, / Розы осыпались* [БРФ, № 3909], *Вспомни, милый, майский вечер, / Майские прогулочки, / Где сидели мы в саду, / Срывали незабудочки* [Тимин 2025, № 2695], *Вспомни, милый, ту аллею, / Где акации цвели...* [Тимин 2025, № 2694] и т.п.

Востребованной и продуктивной эта модель стала в частушках-куплетах с общественно-политическим содержанием. Там появились два цикла, в одном использована традиционная инициальная формула *Раньше был (было), а теперь ...*, в зачине другого время конкретизировано: *При царе при Николашке ...* Например: *Раньше был я жулик, / Лазил по карманам, / А теперь в Совете / Главным комиссаром* [Тимин 2025, №№ 4403, 4401–4410; Ключева 2019, № 76]. В вариантах: *рыболов, нищий, лапотник, смазчик, грузчик, говночист* и т.д. [Лурье 2019, с. 222–224]). Формула с конкретизацией времени: *При царе при Николашке / Ели белы колобашки, / А теперь новый режим: / Мы все с голоду лежим* [Тимин 2025, №№ 4412–4414, Домановский 2013, № 23/553 и др.]. Опущено мотивационное звено – упоминание о революции и установлении Советской власти.

Разнообразнее сюжеты, пропуски и подтекст в частушках **без жесткой формульности**. В них ослабевает временное противопоставление, оно предстает в разной степени и разных формах, кроме того, высвечиваются другие противопоставления – в действиях и состоянии персонажа, при этом они, как правило, не такие прямолинейные, как временное (*было – теперь*). Пример тому – частушка: *Все ходил, так любо было – / Все веселая была. / Ходить не стал – поисхудала / Разжеланная моя* [Елеонская 1914, № 35]. В ней тоже два времени в истории любви, переданные через действие персонажа: когда *ходил* и когда *ходить не стал*. Но есть еще противопоставление реакции возлюбленной на его действия (*веселая – поисхудала*). Изменение реакции сюжетно мотивировано (перестал ходить), но, как в других подобных текстах, нет мотивировки перемен: почему он *не стал ходить*, т.е. прервал отношения. Типичное для формульной модели объяснение – *разлюбил* – здесь не работает, ситуация сложнее: контекст подсказывает, что инициатива в разрыве отношений принадлежит ему, в то же время она остается его любимой (*разжеланной*, т.е. очень желанной). Пропуск придает многомерность содержанию и допускает различное толкование недосказанного, многозначный подтекст.

В бесформульных моделях могут выбираться на шкале времени разные моменты. Так, в одной из частушек показаны крайние моменты в истории отношений и тем противопоставление особо выделено:

Отдавала – хохотала;
Получала – плакала.
Получала – плакала:
Платочек укайдакала³.

[Елеонская 1914, № 210].

Содержание данной частушки – возвращение из настоящего в прошлое, осмысление былых любовных отношений. Из всей истории любви выбраны два момента: начало – признание в чувствах и всеохватывающая радость (*хохотала*), потом финал – разрыв отношений и горе (*плакала*). События переданы через этикетные символические ситуации, в момент создания частушки всем понятные: дарение парню платочка как знак признания в чувствах и возвращение платочка парнем – знак прекращения отношений. Как и предыдущая частушка, данная строится на двойном, последовательно проведенном противопоставлении: действий (там: *ходил – перестал*; здесь: *отдавала – получала обратно*) и реакции на действия (была *веселая – поисхудала*; *хохотала – плакала*). Но в данной во втором двустишии, которое в смысловом отношении бывает всегда особо значимым, содержится еще осмысление происшедшего, до сих пор приносящего боль. Не случайно строка *Получила, плакала* повторена: использована типичная для фольклорного стиха усилительная тавтология. Похоже, лирическая героиня в случившемся видит и свою вину, но пытается прикрыть чувства шутливым тоном, используя просторечное слово: она сама *платочек укайдакала*. Просторечный глагол *ук(х)айдакать* многозначен, но ни одно из значений, приводимых в словарях [Даль, Ефремова 2000, МАС], не подходит полностью к частушечному. Употребленное в частушке ближе всего к значению, приведенному в словаре народных говоров: «2. лишиться чего-либо по небрежности, потерять», здесь: «не суметь сохранить платок у милого как знак любви» [СРНГ, т. 48, с. 242]. В частушке много пропусков, и за ними в подтексте скрыто лирическое содержание. Три первых предложения бес-

³ Чаше произносится *ухайдакала*. Форма *ухайдакать* дана с СРНГ, т. 48, с. 242.

союзные, бессоюзная конструкция создает эмоциональное напряжение, к тому же отсутствует объект действия (*платочек*), появляющийся только в последней строке, и лексический пропуск тоже усиливает напряжение: рождает ожидание. Кроме синтаксического и лексического пропусков, в частушке есть пропуск мотивационный: не говорится, почему героиня *получила* платочек обратно, и пропуск повествовательный: как она его *укайдакала*, каким поступком, поведением. Но именно подтекст, возникающий вследствие пропусков, и придает содержанию объемность. А в словесной передаче история любви, непростая, закончившаяся печально, вмещается в две строки текста и – вместе с подведением ее итогов – в 6 слов. Данный текст обнаруживает, что в жанре частушки возможно не только запечатлеть сиюминутность бытия, но и подвести итоги отрезку жизни, что позволяло сделать повествовательные пропуски.

Кроме частушек с противопоставлением прошлого и настоящего, пропуски используются в текстах **со сквозным развитием темы**, где действия хотя и даны как следующие одно за другим, но акцент с временного противопоставления перенесен на характер действия и реакцию на него. В частушке: *Веселилось и радовалось / Сердце у меня – / Понапрасну дожидалась / Сегодняшнего дня* [Елеонская 1914, № 1732] противопоставлены ожидание и осознание того, что оно было *понапрасным*, оказалось несбывшимся, в ней есть обычный для сюжетов с временной последовательностью действий пропуск – отсутствие мотивационного звена: не сказано, что же произошло и почему ожидания не сбылись. Противопоставлены в частушке и чувства, сопровождавшие ожидание, но названы они лишь в одном случае: *радость* ожидания, а реакция на отрицательный результат перенесена в подтекст (разочарование, печаль?). Кроме того, не назван и предмет ожидания. Что должен был принести ожидаемый день? Встречу с милым, объяснение в любви, подарок его? Подтекст расширяет содержание, недоговоренность дает простор для сотворчества.

В частушке с последовательным развитием темы, когда чувства или настроение персонажа передаются через ряд действий, могут оказаться **нарушенными логические отношения** между ними, что нуждается в пояснении, но мотивировка поступков бывает опущена. Пример тому – частушка: *На широкой полосе / Перепела песни все, / Песенок напелась, / Села наревелась* [Тимин 2025, № 1826]. В частушке

после трех строк о пении ждешь в последней, в смысловом отношении самой важной, подобное – оптимистическую концовку, но называется действие, противоположное ожидаемому, – *наревелася*. Поскольку между двумя ситуациями нет противительного союза, оформляющего противопоставление, становится возможным двоякое понимание первой: может быть, героиня пела не от радости и песни были грустные, т.е. выпевала горе? Жанровый контекст подсказывает и даже делает предпочтительным другое толкование: пение здесь есть проявление веселья. Именно с весельем ассоциируется пение в других текстах и противопоставляется плачу, ср.: *Я из сада выходила – / Канарейка пела. / А я, глядя на нее, / Девчонка редела* [Тимин 2025, № 1822]. Если в поведении героини веселье сменяется печалью, чувством горя, то за рамками текста в этом случае оказывается причина резкой перемены настроения. И при любом прочтении остается в частушке мотивационный пропуск: чем вызваны слезы? Пропуски и вынесение части содержания в подтекст дают возможность передать сложность и неоднозначность чувств.

Сходная модель в частушке: *Кто-то с горочки идет – / Идет мое желание, / Не на радость он идет – / Идет на расставание* [Тимин 2025, № 2457]. Частушка таит недосказанность, в ней явная логическая нестыковка между двустихиями: девушка ждет милого (смотрит на дорогу, называет *желанным*), но вдруг говорит о расставании, вероятно, о нем она собирается сообщить любимому. Расставание, похоже, вынужденное, не от нее зависящее. Причина его, а следовательно, и ее поступка – за рамками текста.

В ряде частушек противоречивой оказывается реакция лирического героя на обстановку, ситуацию, описанную в первом двустихии – зачине. Например: *У миленка в домике / Самовар на столике, / Чашки чисты, чай душистый... / Прощай, миленький форсистый* [Тимин 2025, № 2543]. Частушка о прощании с любимым, по-видимому, о разрыве отношений, но предшествующие строчки не мотивируют его и, более того, свидетельствуют, казалось бы, о благополучии (деминутивная лексика: *домик, столик*; семантически положительная ситуация – *чаепитие* – и эмоционально положительное наименование возлюбленного – *миленький*, хотя и с некоторой оговоркой – *форсистый*).

Характер пропусков еще больше усложняется в **частушках двухчастных**. Здесь могут оказаться в подтексте отношения, связывающие между собой разные компоненты в сюжетно-композиционной структуре. *С горы на гору ходила, / И теперь ноги болят. / Чернобрового любила, / И теперь все им корят* [Тимин 2025, № 2481] – в этой частушке рядом поставлены две жизненные истории, одна о физической боли, другая о душевной, о теперешнем внутреннем состоянии героини (все корят прошлой любовью). Каждое двуступище в этой композиционной конструкции содержит сопоставление прошлого и настоящего (... *и теперь*...), но в параллельном сопоставлении картин пропущено одно звено: в первой прошлое изображается как трудное, во второй нет его характеристики. Здесь прошлое – это *любовь*, сопоставительный контекст заставляет думать, что она тоже была нелегкой, в чем-то, вероятно, необычной и потому вызвала осуждение. Часть содержания (характеристика, имеющая мотивационный характер), таким образом, вынесена в подтекст, а сопоставление помогает понять недосказанное.

По тому же принципу строится двухчастная частушка: *У ворот стоит скамейка, / Черным лаком крытая, / Я, миленочек, тобой / Симпатией забытая* [Тимин 2025, № 2418], но она уже с другими смысловыми связями между частями и другой ролью подтекста. Формально между частями в ней нет никакой связи, но, зная роль скамейки в культуре отношений молодежи, понимаешь, что скамейка у ворот, да еще памятная, – это место встреч, предмет из прошлого, притом счастливого, поскольку оно противопоставлено настоящему, когда героиня оказалась «симпатией забытая». Словесно данные смысловые связи не оформлены, снова часть содержания опущена, вынесена за текст. Но если в предшествующей частушке подтекст восстанавливал часть содержания и тем давал мотивировку сказанному, то здесь он способствует углублению изображаемого чувства и придает ему образность – у него другая роль.

Еще пример двухчастной частушки со сложными отношениями между частями и пропусками разных типов: *Перелесочек густой, / Скоро будет полюшко. / А у нас с тобой, товарищ, / Всё како-то горюшко* [Тимин 2025, № 3523]. Две части в частушке противопоставлены, что выражено грамматически – противительным союзом *а*. Пафос первой части (природной зарисовки) – предстоящие перемены, о

чем говорит выражение «*скоро будет*». Пафос второй – отсутствие желаемых перемен в жизни, печальное постоянство, выраженное наречием *всё*, имеющим значение *беспрерывно, постоянно* [Ефремова 2000, знач. II.1]. Противопоставление прямо не сформулировано, оно в подтексте, хотя следы его прослеживаются в лексике (*скоро будет – всё*). И еще сюжетная загадка, невысказанная, отраженная в подтексте: природные картинки (*перелесочек густой и полюшко*) противопоставлены и смена их желательна. В чем противопоставлены? Чем для лирического героя предпочтительнее *полюшко*, почему его ждут? И еще: *перелесочек*, потом *полюшко* – природные картины даны с позиции идущего человека, их пересекающего, а следовательно, размышление о непроходящем *горюшке* – это мысли в пути. Обстановка, в которой произносится монолог, – тоже в подтексте, как и общение с адресатом речи – с товарищем (он рядом идущий или диалог мысленный?).

В данной частушке, как и в некоторых рассмотренных выше, связи между компонентами содержания грамматически оформлены, но существуют частушки, в которых связи не выражены словами, они опущены, перенесены в подтекст. Тогда повествование кажется бессвязным, речь – прерывистой. В *самоварчике водища гретая ... / У милого голова отпечтая... / Уж как байкова рубашечка не нем, / Я сегодня два раз плакала об ём* [Елеонская 1914, № 189]. Первая фраза – бытовая зарисовка, ничем далее не поддержанная. Это внешняя жизнь героини, всем видимая, то, чем она занята в момент внутренних размышлений, а далее частушка повествует о скрытом, сокровенном – об одолевающих ее в этот момент думах о милом, любимом, но доставляющем тревоги, о думах невысказанных, сбивчивых: *У милого голова отпечтая* – в этом любовь, тревога и печаль, затем без логического перехода: *Уж как байкова рубашечка не нем...* – любование им, он будто перед глазами, и вдруг: *Я сегодня два раз плакала об ём* – признание без объяснения причин. Чувство неоднозначное, и рассказ соответствует ему. С учетом подтекста частушка при сбивчивости изложения оказывается картиной художественно целой, передающей сложность и неоднозначность чувств и настроения.

Еще подобная частушка: *Я на мельнице была, / Лицо запыхлила, / А где ж его взять, / Кого я любила?* [Тимин 2025, № 2480]. Снова бытовая картинка и фрагмент раздумий, ответ на пропущенное звено,

с которым высказанный ответ-возражение соединен противительным союзом *а*, то есть от подтекста в тексте остался грамматический след.

Прерывистость, непоследовательность в изложении как одну из особенностей композиции ряда частушек отметил А.А. Горелов: «В одних случаях мы наблюдаем скользящую плавность переходов от впечатлений, картин, зарисовок окружающего к лирической исповеди героев. В других же фиксируется моментальное, мгновенное, и тогда налицо сочетание «несочетаемого», единение «несоединимого» — <...> две равноправные стихии, два контрастных потока сознания: внешний (произносимое) и внутренний (мыслимое, сокровенное, подспудное)» [Горелов 1965, с. 20]. Приведенные выше частушки — пример такой связи компонентов содержания, определяющих подтекст.

Итак, сюжетные пропуски рождают подтекст, обогащающий содержание частушки, создающий художественную ёмкость, позволяющий передать в этом жанре-миниатюре сложность переживаний человека, многообразие настроений, глубину проникновения во внутренний мир. Лирический подтекст — художественное новаторство, привнесённое в коллективное творчество жанром частушки [Горелов 1965, с. 18–20], сближающее частушку с классической литературой.

В частушках есть **пропуски, обусловленные не художественными задачами**, а другими свойствами жанра. Так, встречается содержательный пропуск, отражающий природу жанра как коммуникативного акта, в живом бытовании представленного не только текстом, но и мелодией и сопровождающими движениями (проходом, пляской, жестами и т.д.). Ее словесный текст лишь один из компонентов «текста» реального, поэтому в ней может быть отсылка с сопроводительному действию, которое в словесном тексте обозначается лишь местоименными наречиями, например, *Мы вот эдак-ту походим/ И вот эдак-то пойдём, / На копейку семян купим — / По карманам раскладем* [Тимин 2025, № 1007]. Указательные местоимения здесь предполагают исполнительский жест.

Некоторые частушки содержат реалии, которые в наши дни непонятны или не совсем понятны, и может показаться, что в тексте присутствует мотивирующий пропуск. Между тем при возникновении частушки пояснения не требовались, непонимание возникло при изменении быта, отраженного в ней. Таковы, например, частушки с упоминанием каких-либо ситуаций этикета молодежной культуры,

имеющих знаковый характер: роли носового платочка, пояса, поведения на беседке (усаживания парня рядом с девушкой или на колени к ней) и т. п.

Пропуски в частушках заслуживают дальнейшего изучения: накопление наблюдений позволит выявить новые их типы и установить типологию, что откроет возможности для введения русской частушки в круг жанра лирической миниатюры в мировой литературе.

Источники

БРФ – Частушки. Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. (Библиотека русского фольклора, т. 9). М., 1990.

Даль – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1955.

Домановский 2013 – Комелина Н. Частушки из коллекции Л.В. Домановского (подборка № 17); Песня и частушки из коллекции Л.В. Домановского (подборка № 23); Записи Л.В. Домановского от О.Н. Минаевой (подборка № 26) // Русский политический фольклор. Исследования и публикации. М., 2013. URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-panchenko/russkiy-politicheskiy-folklor-issledovaniya-i-publikac-9362208> (дата обращения: 08.10.2023).

Елеонская 1914 – Сборник великорусских частушек. Под ред. Е.Н. Елеонской. М., 1914. URL: <https://www.litres.ru/book/raznoe/sbornik-velikorusskih-chastushek-520265/?ysclid=m2io88jwwq101990040> (дата обращения: 24.10.2024).

Ефремова 2000 – Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000. URL: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/?ysclid=m2ipj65wea348475629> (дата обращения: 20.10.2024).

Зеленин 1905 – Зеленин Д.К. Сборник частушек Новгородской области (По материалам из бумаг В. А. Воскресенского) // Этнографическое обозрение. 1905. № 2–3. С. 164–320. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/voskresen/index.htm?ysclid=m2ipq82lx1214970886> (дата обращения: 20.10.2024).

Клюева 2019 – Русские частушки. Записаны в Казанской губернии, в гор. Казани <В.Н. Клюевой>. Публ. М.Л. Лурье при участии И.В. Каневой // Фольклор без фольклористов. Рукописные альбомы и любительские собрания частушек первой трети XX века. Сост.: М.Л. Лурье, Н.Н. Рычкова; под ред. М.Л. Лурье. М., 2019. С. 229–270.

МАС – Словарь русского языка: В 4-х т. РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М., 1999. URL: <https://lexicography.online/explanatory/mas/y/> (дата обращения: 20.10.2024).

Симаков 1913 – Симаков В.И. Сборник деревенских частушек Архангельской, Вологодской, Вятской, Олонецкой, Пермской, Костромской, Ярославской, Тверской, Псковской, Новгородской, Петербургской губерний. С приложением нот и подробного библиографического указателя литературы. Ярославль, 1913.

URL:<https://www.booksite.ru/fulltext/simak/index.html?ysclid=m2ixwqgns8055629>
22 (дата обращения: 19.10.2024).

СРНГ – Словарь русских народных говоров. Вып. 48. Сост. Ф.П. Филин. Ред. Ф.П. Сорокалетов, С.А. Мызников. Л., 1965.

Тимин 2025 – Частушки 1920–1930-х годов. Собрание И.И. Тимина. Сост., вступ. ст., коммент. и указатели К.Е. Кореповой. Н. Новгород, 2025.

Литература

Буслаев 1992 – Буслаев Ф.И. Преподавание отечественного языка. М., 1992.

Горелов 1965 – Горелов А.А. Русская частушка в записях советского времени // Частушка в записях советского времени. Изд. подгот З.И. Власова и А.А. Горелов. М.-Л., 1965. С. 5–27.

Гурская 2009 – Гурская С.Л. Имена существительные общего рода, называющие любимого человека в ярославских говорах // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 1. С. 171–175.

Зырянов 1974 – Зырянов И.В. Поэтика русской частушки (Учебное пособие). Пермь, 1974.

Климкова 2013 (I) – Климкова Л.А. Нижегородская частушка: лексический аспект // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6 (2). С. 94–97.

Климкова 2013 (II) – Климкова Л.А. Нижегородские частушки: сильные текстовые позиции // Приволжский научный вестник. 2013. № 8 (24). Т. 2. С. 28–36.

Кулагина 2000 – Кулагина А.В. Поэтический мир частушки. М., 2000.

Судаков 2016 – Судаков В.Г. Название любимого человека в вологодских частушках // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2016. № 6. С. 111–120.

Лурье 2019 – Лурье М.Л. Коллекция частушек из архива В.Н. Ключевой // Фольклор без фольклористов. Рукописные альбомы и любительские собрания частушек первой трети XX века. Сост.: М.Л. Лурье, Н.Н. Рычкова; под ред. М.Л. Лурье. М., 2019. С. 219–228.

OMISSION (ELLIPSIS) IN A HUMOROUS RHYME (CHASTUSHKI)

K.E. Korepova

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The omission (ellipsis) in a humorous rhyme has not yet become the subject of special consideration, although its studying helps to understand the poetics of the genre of miniature. The article explores stylistic and plot omissions. Among the stylistic ones, special attention is paid to the lexical ones in substantiation, which simultaneously identify the subject, characterize and express an attitude towards it. The plot omissions are analysed depending on the plot-compositional structure of the texts. Some of them arise when the

typical for the genre artistic time expands: there is an appeal from the present to the past. The small form does not allow showing the unfolding of the event in time and, in addition to the present, one fragment of the past is selected and part of the content is transferred to the subtext. There are two well-established models for the implementation of this form: humorous rhyme-memories containing the formula "remember ..., and now ..." and humorous rhymes with the formula "... it was ..., and now ...". The past and present are presented in them with a diametrically opposite evaluation, the motivation for change is omitted. A more productive model turned out to be the one without rigid formulas, where, in addition to temporary opposition, other ones, not so straightforward, appear. It has a variety of plots, omissions and subtext. Omissions are also used in texts with a cross-cutting development of the topic, where sometimes the logical relationship between the actions of a character, circumstances and action, action and reaction to it are violated. That needs explanation, which is omitted, creating the possibility of different interpretations, i.e. ambiguous subtext. The nature of omissions becomes more complicated in two-part humorous rhymes, where the relationships linking the different components of the parts are transferred into the subtext. So, plot omissions give rise to a subtext that creates an artistic capacity that allows to convey in the miniature genre the complexity of a person's inner experiences, the depth of penetration into the inner world. The omissions deserve further study, establishing their typology, which will open up opportunities for introducing humorous rhymes into the circle of the lyrical miniature genre in the world literature.

Keywords: humorous rhyme, lyrical miniature, semantic capacity of the text, ellipsis, subtext.

**PAINT IT BLACK...
(О ПРОИСХОЖДЕНИИ ОДНОЙ ЖАНРОВОЙ
РАЗНОВИДНОСТИ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА)**

© 2025

А.В. Коровашко

Коровашко Алексей Валерьевич, SPIN-код: 9423-5439, ORCID: 0000-0001-7623-3888, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), journalpalimpsest@gmail.com.

Статья поступила в редакцию: 11.12.2024

Статья принята к публикации: 29.01.2025

Статья посвящена проблеме происхождения такой разновидности детского фольклора, как «пугалка». Под названием «пугалка» или, по другой терминологии, «кричащая страшилка» объединяют, как правило, тексты, построенные на нагнетании удвоенного анафорического эпитета «черный-черный», которое прерывается неожиданным возгласом рассказчика, призванным вывести слушателей из состояния психологического равновесия. Опровергается представление о том, что функциональной доминантой данного поджанра является достижение комического эффекта. Уточняется характер соотношений между «пугалками», «страшилками» и «антистрашилками». Подвергается критике мнение, что композиционная структура «пугалок» восходит к заговорам. Вместо этого выдвигается гипотеза, согласно которой своим происхождением «пугалки» («кричащие страшилки») обязаны тому суггестивному потенциалу и риторической комбинаторике, которые заложены в эпитете как в особой категории художественного мышления. Приводятся примеры из художественной литературы, доказывающие правомерность предложенной гипотезы.

Ключевые слова: пугалки, страшилки, антистрашилки, детский фольклор, Б.А. Пильняк.

Как отмечала М.П. Чередникова, «в современном репертуаре детского фольклора есть тип "пугалок", которые отличаются особой композиционной структурой, восходящей к заговорам» [Чередникова 2002, с. 194]. В текстах этого типа «перед глазами слушателей словно разворачивается мифологическая картина мира с особой иерархией элементов мироздания: "Есть на белом свете черный-черный лес. В

этом черном-черном лесу есть черное-черное дерево. Под этим черным-черным деревом стоит черный-черный дом. В этом черном-черном доме стоит черный-черный стол. На этом черном-черном столе стоит черный-черный гроб. В этом черном-черном гробу лежит черный-черный... покойник» [Чередникова 2002, с. 194].

Аналогичную композиционную структуру имеют рассказы о Черном Гробе и Черной Простыне, «летающих по городу и ищущих дом, где живет "одна девочка"» [Чередникова 2002, с. 194]. Однако, в отличие от этих рассказов, помещающих героя-ребенка в центр мифологического пространства, «пугалки» о «черных-черных» устрашающих объектах и локусах характеризуются восприятием картины мира извне. Движение от общей перспективы («черный-черный лес») к частным деталям («черный-черный стол», «черный-черный гроб») «создает эффект "укрупнения плана"» [Чередникова 2002, с. 194], резко выделяющий конечный элемент всего описания.

По мнению М.П. Чередниковой, с которым нельзя не согласиться, эмоциональное воздействие указанных «пугалок» обеспечивается, прежде всего, удвоенным анафорическим эпитетом «черный». Без удвоения цветовой анафорической эпитеты встречаются и в заговорах, два из которых М.П. Чередникова приводит в качестве иллюстративного материала к своим утверждениям. В первом случае это грузинский заговор «от сглазу» («Вышла из черной пропасти черная вода, за ней черная змея, вышла черная лошадь, за ней виден черный человек» [Чередникова 2002, 195]), во втором – заговор, приведенный Александром Блоком в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» («Есть славное синее море, есть на славном синем море синий остров, есть на синем острове синий камень, на том синем камне сидит синий человек...» [Чередникова 2002, с. 195]).

Завершая характеристику выделенного ею типа «пугалок», М.П. Чередникова подчеркивает, что их конструктивный принцип определяется не столько повествовательным, сколько игровым началом. Они, констатирует исследовательница, призваны «возбудить у слушателя эмоциональное напряжение и вызвать мгновенный шок внезапным выкриком, приводящим к столь же мгновенной разрядке» [Чередникова 2002, с. 195]. Роль «ударного эмоционального раздражителя» [Чередникова 2002, с. 195] играет при этом клише, встречающееся и в других детских «страшных историях»: «Черный-черный покойник поднимается: "Отдай мое сердце!"». М.П. Чередникова полагает, что комический эффект создается здесь «не внутри текста, а

104

вне его: смех вызывает реакция слушателей, испугавшихся понапрасну» [Чередникова 2002, с. 195].

Наблюдения М.П. Чередниковой, касающиеся «пугалок», построенных на нагнетании эпитета «черный-черный», во многом сохраняют свое значение, но, безусловно, нуждаются в уточнениях и дополнениях. Так, нельзя согласиться с тем, что подобного рода «пугалки» имеют своей целью комический эффект. Само жанровое обозначение – «пугалка» – довольно красноречиво говорит о перлокутивной установке соответствующих текстов, далеких от желания рассмешить доверчивую детскую аудиторию. Концовочная фраза: «Отдай мое сердце!» – призвана добиться испуганного вздрагивания от неожиданно прерванного размеренного повествования, подчиненного ярко выраженному остигатному ритму, который, в свою очередь, достигается за счет монотонного повторения идентичных анафорических эпитетов. Разумеется, когда «пугалка» отзвучала и вызванная ею кратковременная психологическая встряска сменилась возвращением в исходное спокойное состояние, слушатели могут разразиться безудержным смехом, являющимся, как учил Кант, аффектом, спровоцированным внезапным превращением напряженного ожидания в ничто. Но, настраивая себя на слушание «пугалок», ребенок ждет все-таки не радости и веселья, а встречи с чем-то страшным, необычным, манящим и пугающим одновременно (точно так же и взрослый, отправившийся в кинотеатр, чтобы посмотреть фильм ужасов, идет туда не для того, чтобы облегченно рассмеяться после завершения сеанса, а для того, чтобы получить свою порцию саспенса).

Чрезвычайно, на наш взгляд, любопытно, что «пугалки» интересующего нас типа позволяют подвергнуть переосмыслению толкование триады «страх – боязнь – испуг», предложенное Фрейдом. Как известно, Фрейд рассматривал «страх» (Angst) как нечто, относящееся «к состоянию и не выражающее внимания к объекту», «боязнь» (Furcht) – как то, что «указывает <...> на объект», а «испуг» (Schreck) – как воплощение «действия опасности», не подразумевающей «готовности к страху» [Фрейд 2020, с. 290]. С его точки зрения, страх – это средство защиты от испуга. В «пугалках», столь подробно описанных М.П. Чередниковой, уже сам испуг парадоксальным образом берет на себя апотропеическую функцию: благодаря ему, состояние страха перед «черным-черным» миром не влечет за собой появления реального источника опасности ожидаемой «окраски», а оборачивается аффективной разрядкой, спровоцированной как бы со стороны

(испуг инициируется не названием покойника, лежащего в «черном-черном гробе», а неожиданностью самого финального возгласа, его особой интонацией, сопровождающейся экспрессивными жестами). Иными словами, если страх – это средство защиты от испуга, то испуг – это средство остановки и преодоления страха, блокирующее связанную с ним боязнь¹.

Вернемся теперь к наблюдениям М.П. Чередниковой. Давая характеристику удвоенному анафорическому эпитету «черный», она почему-то ограничивается воспроизведением тех оценок заговорных эпитетов, которые дает Ю.М. Соколов в учебнике «Русский фольклор». Сначала М.П. Чередникова цитирует Ю.М. Соколова, утверждавшего, что заговорный эпитет «сам является как бы симпатическим средством и влечет за собой создание новых, характерных <...> для данного фольклорного жанра поэтических образов» [Соколов 1941, с. 195]. Но поскольку она, предваряя цитирование, не уточняет, что речь идет именно о заговорном эпитете, а также изымает из цитаты слово «только» (именно его место занимают угловые скобки с троеточием), возникает ощущение, что Ю.М. Соколов описывает то ли особенности любого фольклорного эпитета, ведущего себя одинаково даже при смене жанровой «обстановки», то ли специфику функционирования эпитетов непосредственно в детских «пугалках». Затем М.П. Чередникова уже не цитирует, а пересказывает положения Ю.М. Соколова, относящиеся, повторим, исключительно к заговорным эпитетам, и говорит о том, что удвоенный анафорический эпитет «черный» является «сквозным, то есть присоединяется ко всем предметам, упоминаемым в тексте» [Чередникова 2002, с. 195]. У Ю.М. Соколова определения «симпатический» и «сквозной» применительно к заговорным эпитетам также даются не одновременно, а последовательно, фигурируя в двух соседних, но все-таки разных предложениях. Однако оба эти определения представляют собой расщепление формулы «сквозной симпатический эпитет», использованной Н.Ф. Познанским при описании морфологии заговоров [Познан-

¹ Нам представляется, что и само разграничение «страшилок» и «пугалок» является не просто случайно сложившейся терминологической ситуацией, а подспудным отражением тех разных психотерапевтических функций, которыми обладают жанры и поджанры современного детского фольклора.

ский 1995, с. 89–90]. Таким образом, характеризуя удвоенный анафорический эпитет «черный» в детских «пугалках», было бы уместнее и правильнее говорить о нем как о «сквозном симпатическом эпитете», не занимаясь растаскиванием этой формулы на отдельные элементы. Но по каким-то причинам, не очень, признаемся, ясным, М.П. Чередникова не обращается к труду Н.Ф. Познанского напрямую, а предпочитает пользоваться изложением его фрагментов, сделанным Ю.М. Соколовым в пропедевтических целях (уточним также, что в учебнике Ю.М. Соколова Н.Ф. Познанский упоминается не в контексте рассуждений о заговорных эпитетах, а в экскурсе о происхождении так называемой «закрепки» [Соколов 1941, с. 196]²). Если бы М.П. Чередникова передавала терминологические нововведения Н.Ф. Познанского, не пользуясь книгами-посредниками, то яркий образец заговора, построенного на сквозном симпатическом эпитете «черный», она бы нашла уже в первоисточнике, так как Н.Ф. Познанский указывает, что данный эпитет «проведен чрез латышский заговор от родимца» [Познанский 1995, с. 90]³.

Некоторые сомнения вызывает и правомерность выделения особого типа «пугалок» на основе сочетания таких композиционно-структурных критериев, как «укрупнение плана», цветовой анафорический эпитет и внезапный финальный возглас: «Отдай мое сердце!». Дело в том, что два первых признака могут подготавливать совсем

² Познанский также заслужил похвалу Ю.М. Соколова за «хорошие записи» сказок в Тамбовской губернии [Соколов 1941, с. 299].

³ Сам этот латышский заговор он не цитирует, но в сноске сообщает [Познанский 1995, 90], что его можно найти в книге Ф.Я. Трейланда, под которой подразумеваются «Материалы по этнографии Латышского племени» (вместо «племени» у Познанского в «Перечне цитированных в книге работ и журналов» ошибочно стоит «края» [Познанский 1995, с. IX]). В русском переводе он выглядит так: «Черный человек едет по дороге на черном коне с черною уздою, с черным седлом, с черными сапогами, с черными чулками, с черною шапкою, с черною рубахою. Это не был черный человек, это был сам милостивый Бог. Иисус, помоги мне! Во имя...» [Трейланд 1881, с. 121]. Нетрудно заметить в этом заговоре от родимца соединение двух стандартных морфологических элементов, подробно рассмотренных все в той же книге Н.Ф. Познанского: перечня, имеющего своим «каркасом» сквозной симпатический эпитет, и формулы «не я помогаю».

другую концовку. Так происходит, например, в следующей «антистрашилке»: «В одном черном-пречерном лесу стоит черный-пречерный дом. В этом черном-пречерном доме есть черный-пречерный коридор. В этом черном-пречерном коридоре находится черная-пречерная дверь. Эта черная-пречерная дверь ведет в черную-пречерную комнату. В этой черной-пречерной комнате стоит черный-пречерный стол. На этом черном-пречерном столе стоит черный-пречерный сундук. В этом черном-пречерном сундуке стоит черный-пречерный сверток. Из этого черного-пречерного свертка раздается резкий визг. И вскакивает розовый-прерозовый поросенок!» [РШФ, с. 114] (в отличие от «пугалок», заканчивающихся возгласом: «Отдай мое сердце!» – здесь действительно присутствует изначальная нацеленность на смеховой эффект).

Показательно, что в указателе типов и сюжетов-мотивов детских страшных историй, составленном С.М. Лойтер, отдельная рубрика отведена не «пугалкам» с концовочным возгласом: «Отдай мое сердце!» – а их пародийным вариациям. По классификации С.М. Лойтер, последние входят в подтип «Черный-черный» сюжетно-мотивной группы ДС XXX Антистрашилки. Они отличаются от остальных антистрашилок тем, что в них «комический финал венчает мотивы, связанные с нагнетанием ужаса прилагательным "черный": "плавает золотая рыбка", "лежит розовая сосиска", "бегает розовый поросенок", "сидит счастливый заяц", "маленький желтый цыпленок"; "сидит белая-белая кошечка", "шел ежик"; "Отдай мои тапочки!" – кричит леший; "Зря мы с тобой резинку жгли", – говорит один черный-черный человек другому» [Лойтер 2001, с. 132]⁴.

Выходом из всех этих классификационных затруднений и типологической путаницы стала жанровая систематизация детских страшилок, предложенная Т.А. Мирводой. С одной стороны, она справедливо разграничивает «страшилки» и «пугалки» как отдельные образования, а с другой – внутри «пугалок», обозначаемых ей также тер-

⁴ Эта версия указателя С.М. Лойтер отличается от более ранних, составленных соответственно в 1993 и в 1995 гг., однако выделение данной группы и подтипа внутри нее оставлено исследовательницей во всех случаях без изменений (столь же неизменным в этих трех указателях является отказ пугалкам с эпитетом «черный-черный» в классификационной самостоятельности).

минами «паранарративы», «страшилки эффекта // кричащие страшилки», выделяет «пугалки» в узком смысле слова. Под ними она понимает «кумулятивные монотонные повествования, обыкновенно начинающиеся со слов "В черном-черном..." и резко обрывающиеся оглушительным и неожиданным возгласом рассказчика типа "Отдай мое сердце (палец / и т.п.)!", а также попыткой схватить / ущипнуть / защекотать ближайшего слушателя: *Ты заходишь в черный, черный лес. Идешь по черной, черной дороге, подходишь к черной, черной избушке, открываешь черную, черную дверь. Заходишь в черную, черную комнату, в комнате стоит черный, черный стол. На столе стоит черный, черный гроб. Из этого гроба встает черный, черный человек... Он протягивает к тебе руки – "Отдай мое сердце!"...*» [Мирвода 2018, с. 42].

В другой своей работе Т.А. Мирвода отмечает, что постоянный (цветовой) эпитет не способен быть основанием для сюжетных и жанровых классификаций, поскольку «одними и теми же эпитетами <в детских страшилках> могут сопровождаться разные антагонисты» [Мирвода 2018а, с. 70].

Настала пора выяснить, действительно ли, как утверждает М.П. Чередникова, композиционная структура «пугалок» («кричащих страшилок», по терминологии Т.А. Мирводы) восходит к заговорам. Приступая к решению этой задачи, необходимо акцентировать внимание на том, что типологическое сходство отнюдь не означает генетического родства. Если мы будем подыскивать к интересующим нас «пугалкам» схожие по структуре и образности заговорные тексты (или фрагменты таковых), то без труда найдем искомое. Однако результаты наших поисков будут отличаться не точностью совпадений, а довольно расплывчатой «приблизительностью». Например, множество заговоров моделирует иерархизированное пространство вокруг сакрального центра мифологического мира, как, допустим, в этой присушке из Симбирской губернии: «На море на Окияне, на острове на Буяне стоит бел горяч камень, на том камне лежат три камня, на тех камнях стоят три гроба, в тех гробах три доски, на каждой доски три тоски...» [ВЗ, 15]. Но говорить о том, что анализируемые «пугалки» возникли как результат подражания такого рода текстам, естественно, нет никаких оснований. Больше того, если существует возможность подыскать заговорные параллели к отдельно взятым морфологическим элементам пресловутых «пугалок» (сквозной эпитет,

иерархизированное пространство, предполагающее движение от периферии к центру, пугающий финальный возглас⁵), то в качестве композиционного единства последние выступают абсолютно изолированно, не имея никаких прямых «родственников» в народной магической поэзии.

Правомерным поэтому будет утверждение, что «пугалки» («кричащие страшилки») своим происхождением обязаны не заговорам и заклинаниям, а тому суггестивному потенциалу и риторической комбинаторике, которые заложены в эпитете как в особой категории художественного мышления. Доказательством этого является то, что в литературных текстах конструкции, выступающие едва ли не «близнецами» рассматриваемых «пугалок», появляются задолго до возникновения соответствующей фольклористической проблематики. Ярким образцом такого предвосхищения является следующий фрагмент повести Бориса Пильняка «Иван-да-Марья» (1922), рисующий повседневный быт рабочего поселка и озаглавленный самим автором «Отрывок из поэмы Черта»⁶: «Черною ночью, в черном углу своей каморы, на кровати с черным мешком соломенного матраса, просаленного сажей, потом, человеко-клопиной кровью, рабочий-шахтер (в черной саже и пыли, ввевшейся в каждую пору) спал с тремя ребятами, из которых старший заборник, и с своей женой, которая казалась подлинно – славянкой рядом с негром интернациональной тяжелой индустрии (и ведьмою в лохмотьях, в косматых волосах, с лицом отекившим!), – спал так, как в этой же избе (много худшей, чем баня на курьих ножках!), в других каморах спали также и такие же рабочие-

⁵ С пугающим – и к тому же неожиданным – финальным возгласом, впрочем, дело обстоит сложнее всего, так как заговорные параллели к нему, наподобие всех императивных высказываний, могут носить только весьма отдаленный характер.

⁶ Такое название обусловлено тем, что после захода солнца жизнь указанного рабочего поселка воспринимается впечатлительным человеком как находящаяся под прямым управлением нечистой силы: «А ночью (черной как сажа, и лишь в морозы, лоснящуюся антрацитом), – там в лощине – кажет-ся – садится черт, ворочает колесо (беззвучное) лощинных дел, дышит домной и, как заборники заборы в тоску торчащие, решетит ночь лоскутьями турбинных электричеств, газовыми фонарями, – а пред рассветом воет воем заводского гудка, – черт с чертом и Богом» [Пильняк 2003, с. 220].

шахтеры. И черным воем в черной мути завыл гудок...» [Пильняк 2003, с. 220–221]⁷.

Появись этот фрагмент в какой-нибудь книге позднесоветского или постсоветского времени, его бы, скорее всего, восприняли как очевидную отсылку к детским страшилкам, имеющую к тому же ощутимый пародийный модус. Но вне фольклорного контекста он выглядит как достояние обличительной реалистической литературы, не отказывающей себе в удовольствии сгустить краски ради дополнительного художественного эффекта.

Следовательно, корни того типа «пугалок», которому мы посвятили эти заметки, нужно искать не в заговоре как особом жанре, а в эпитете как универсальном текстообразующем принципе. Повторяющийся эпитет при разных определяемых словах является надежным композиционным каркасом, позволяющим выдержать любую функциональную нагрузку: и развлекательную, как в детской английской песенке «There Was a Crooked Man», переведенной Корнеем Чуковским, и, условно говоря, катарсическую⁸, присущую разбираемым нами «пугалкам».

Источники

ВЗ – Великорусские заклинания. <Сборник> Л.Н. Майкова. СПб., 1869.

Пильняк 2003 – Пильняк Б. Иван-да-Марья // Пильняк Б. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Голый год: Роман; Повести; Рассказы. М., 2003. С. 208–265.

РШФ – Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998.

Трейланд 1881 – Трейланд Ф.Я. Материалы по этнографии Латышского племени // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Московском университете. Том XL. Труды этнографического отдела. Книга VI. М., 1881.

⁷ Пильняк не был бы Пильняком, если бы отказал себе в удовольствии воспроизвести процитированный фрагмент еще раз, насыщая прозаический текст таким признаками стихотворной речи, как рифма и повтор (первичное воспроизведение мы наблюдаем в первой главе повести, второе – в четвертой, последней [Пильняк 2003, с. 264]).

⁸ И «пугалки», и «страшилки» близки трагедии тем, что предоставляют аудитории возможность катарсиса, «совершающего путем <...> страха очищение подобных аффектов» [Аристотель 1957, 56].

Литература

- Аристотель 1957** – Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
- Лойтер 2001** – Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследование и тексты. Петрозаводск, 2001.
- Мирвода 2018** – Мирвода Т.А. Детский страшный повествовательный фольклор: к вопросу о жанровом многообразии традиции // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 436. С. 38–48.
- Мирвода 2018а** – Мирвода Т.А. Детский «страшный» повествовательный фольклор: к проблеме разработки указателей. Модель указателя // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 9(42). С. 61–78.
- Познанский 1995** – Познанский Н. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М., 1995.
- Соколов 1941** – Соколов Ю.М. Русский фольклор. М., 1941.
- Фрейд 2020** – Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 2020.
- Чередникова 2002** – Чередникова М.П. «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре). М., 2002.

PAINT IT BLACK... (ABOUT THE ORIGIN OF A GENRE VARIETY OF CHILDREN'S FOLKLORE)

A.V. Korovashko

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article is devoted to the problem of the origin of such a variety of children's folklore as a "scarecrow". Under the name "scarecrows" or, in other terminology, "screaming horror stories" are combined, as a rule, texts based on the escalation of the doubled anaphoric epithet "black-black", which is interrupted by an unexpected exclamation from the narrator, designed to bring listeners out of a state of psychological balance. The article refutes the idea that the functional dominant of this subgenre is to achieve a comic effect clarifies the the nature of the relationship between "scarecrows", "horror stories" and "anti-horror stories". The author criticises the opinion that the compositional structure of "scarecrows" dates back to conspiracies. Instead, a hypothesis is put forward, according to which the origin of "scarecrows" ("screaming horror stories") can be found in the suggestive potential and rhetorical combinatorics that are embedded in the epithet as a special category of artistic thinking. Examples from fiction are given.

Keywords: scarecrows, horror stories, anti-horror stories, children's folklore, B.A. Pilnyak.

УДК 398.86

ФОЛЬКЛОР В ЗАПИСЯХ А.А. БОГОДУРОВА

© 2025

Ю.А. Изумрудов, Н.Б. Храмова

Изумрудов Юрий Александрович (2025), ORCID: 0000-0001-8945-4786, SPIN-код: 2178-5120, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), izumrud.nnov@mail.ru;

Храмова Наталия Борисовна (2025), SPIN-код: 6019-1697, ORCID: 0009-0009-4114-467X преподаватель, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), natashakhr@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 20.02.2025

Статья принята к публикации: 28.02.2025

В статье подробно прослеживается жизненный и творческий путь Александра Алавердиевича Богодурова, представителя нижегородской интеллигенции конца XIX – первой половины XX вв., общественного деятеля, родственными узами связанного с семьей известного в Нижнем Новгороде архивиста-историка А.Я. Садовского. Показано многообразие творческих интересов Богодурова. Впервые приводится текст его неотправленного письма Л.Н. Толстому. И также впервые дается анализ его критической статьи «О Бальмонте». Подчеркнута значимость краеведческих изысканий Богодурова применительно к творчеству поэта Л.Г. Граве.

Центральное место в статье уделяется интерпретации фольклорных материалов, собранных Богодуровым в 1890-е г. в Арзамасском уезде Нижегородской губернии. Даются описание и анализ его фольклорного сборника: характеристика самой рукописи, проблема ее датировки, состав записей. Впервые публикуются и вводятся в научный оборот тексты песен и частушек, записанных А.А. Богодуровым. Особую ценность представляют частушки, т.к. они являются одними из самых ранних записей данного жанра в русской вообще и в частности нижегородской традиции. Публикация текстов сопровождается текстологическими комментариями.

Ключевые слова: А.А. Богодуров, Л.Н. Толстой, М. Горький, К.Д. Бальмонт, Л.Г. Граве, краеведение, фольклор, русская частушка, русская народная лирика, любительская фольклористика.

История российской фольклористики довольно хорошо изучена. Тем не менее исследователи постоянно продолжают находить ранее неизвестные материалы, иногда в семейных архивах, хранящихся у потомков собирателя, и вместе с ними открывают новые имена, как правило, фольклористов-любителей [Фольклор без фольклористов 2019, Николаев 2010]. В таких материалах нередко оказываются ценные тексты и всегда – дополнительные сведения о местной фольклорной традиции. Важной вехой в истории нижегородской фольклористики можно теперь считать заново открытое имя А.А. Богодурова (1873–1952).

О Богодурове как собирателе и интерпретаторе народных песен, частушек были только отрывочные сведения, весьма неконкретные, просто на уровне упоминания. Да и о его биографии (а она насыщена, поучительна), интересных интеллектуальных свершениях знают, к сожалению, немногие и немного, а потому вначале мы проследим, с достаточной полнотой, жизненный и творческий путь Богодурова, чтоб представлять, в какой контекст оказалась вписана его фольклористическая деятельность.

I

Александр Алавердиевич Богодуров родился в 1873 г. в Нижнем Новгороде в дворянской семье. Его отец, Алаверди Ассирбекович, получив военное образование, начал свою карьеру в армии, а с 1862 г. перешёл на гражданскую службу в Нижегородской губернии, где занимал ряд важных должностей. Он активно участвовал в общественной жизни города, был действительным членом Нижегородского губернского статистического комитета [Журналы 1877, с. 244], в «Нижегородском сборнике», издаваемом комитетом, опубликовал работу о ходе крестьянских реформ в губернии [Богодуров 1867], которая потом получила высокую оценку местных историков [Каптерев 1939].

Мать, Софья Васильевна, была правнучкой знаменитого русского архитектора В.И. Баженова. Дядя по линии матери, Александр Васильевич Баженов, с которым семья Богодуровых поддерживала тесные связи, также был известным общественным деятелем в Нижегородской губернии. Культурная и просветительская атмосфера в семье и ближайшем окружении оказала значительное влияние на юного

Александра, который с раннего возраста увлекся литературой, театром и музыкой, а также проявил интерес к общественным проблемам.

Александр Богодуров получил хорошее образование: сначала учился в Нижегородском дворянском институте императора Александра II, а в 1894 г. поступил на отделение естественных наук физико-математического факультета¹ Императорского Московского университета, так обосновывая это свое решение в дневнике от 18 сентября 1894 года: «Я летом читал у Толстого, что мудрость не в том состоит, чтобы знать и изучать как можно большее количество наук, а – избирать те, которые нужны человеку для жизни и для духа; следовательно, я в этом отношении поступил справедливо, и никакие нарекания не собьют меня с толку; выберу специальностью применение этих наук к сельскому хозяйству и выполню свою задачу, Бог даст» [Богодуров 2006а, с. 132].

После университета А. Богодуров вернулся в Нижний Новгород, а через несколько лет переехал в Арзамасский уезд, где построил свой хутор² недалеко от села Корино Хиринской волости (ныне Шатковский район). Выбор места не был случайным: там находились земли, принадлежавшие его родителям и ближайшим родственникам³, где он в детстве и юности проводил все летние месяцы, о чем всегда вспоминал с теплотой.

В 1904-ом Богодуров женился. Его избранницей стала Наталья Садовская, дочь известного в Нижнем историка-краеведа, председателя губернской ученой архивной комиссии А.Я. Садовского и сестра

¹ В работе В.М. Панкратова, излагающей основные этапы биографии Богодурова, указан «естествоведческий факультет» [Панкратов 2016, с. 7], в других источниках, включая свидетельства самого Богодурова, упоминается «естественный факультет» [Селезнев 2001, с. 203; Богодуров 1930, л. 74]. Однако до революции в Московском университете не существовало «естественного факультета», а было лишь отделение естественных наук физико-математического факультета.

² Хутор – здесь: небольшой земельный участок с домом.

³ Его родители владели хутором, расположенным недалеко от Шатков (в сторону сел Хирино и Корино); хутор дяди, А.В. Баженова, был близ села Кардавилль, а хутор тётки, О.В. Баженовой, располагался также недалеко от Корино. Все эти хутора находились на территории бывших «баженовских» земель, дарованных Павлом I архитектору В.И. Баженову.

поэта Бориса Садовского. Родились дочери Софья, Анастасия, Ольга. Коринский хутор стал обетованной землей Богодурова, райским уголком, где он познал семейное счастье, откуда черпал вдохновение для творческих трудов, активной общественной деятельности, включавшей в себя и устройство аптеки и народной библиотеки в Корине, и арзамасское уездное депутатство, и обязанности выборщика в Государственную думу... Но вмешались внешние силы, омрачившие – навсегда – его бытие...

Александр Богодуров придерживался демократических взглядов, обличал деспотизм, жаждал революционных перемен. Об основах его мировоззрения красноречиво говорит его письмо Л.Н. Толстому (1908 года), не отправленное из-за нежелания беспокоить писателя и сохранившееся в дневнике. Оно не публиковалось и потому представляем его вниманию наших читателей как важный документ времени: «Лев Николаевич, дорогой и великий писатель! Я прочел в “Русских ведомостях” отрывки из Вашего письма о смертной казни “Не могу молчать”. Всего письма мы, благодаря попечительному оку начальства и опасению грабительских штрафов и сидения в крепости для издателей, наверное, долго не увидим; но и то, что известно нам, так же велико, и прекрасно, и полно любви к людям, как и все, что выходит из-под Вашего пера. Только знаете что, дорогой писатель, вот в чем ужас: тех, для кого оно написано, к кому Вы обращаетесь, оно не проймет; Вы напрасно их, по благосердию своему, за людей считаете, которым ничто человеческое не чуждо. Это не так! В течение по крайней мере 400 лет образовался такой великолепный отбор особей породы российской правящей бюрократии, что подходить к ней с человеческим мерилom совершенно невозможно. Я знаю, Вам за людей больно слышать это, но, поверьте, это не так. Не мне напоминать Вам русскую историю, и особенно за последние годы. Вся глубина Вашего таланта, все обаяние силы Вашей личности, все величие провозглашаемых Вами нравственных начал – любви людей друг к другу, – не в состоянии воздействовать на них; иначе – разве могло бы совершаться то, что мы видим даже и до сегодня?! И разве Вы не писали безрезультатно самому Александру III, думая спасти царевубийц от смертной казни?! Великое слово любви, столько раз провозглашавшееся в веках, всегда имело облагораживающее и ободряющее влияние на угнетенных, но, чтобы по слову учителя любви волки-гонители перерождались в кротких агнцев, – этого никогда и нигде не было, в противном случае уж очень легко было бы осуществление

братства и мира меж людьми, установление царства божия на земле. Так что, взывая к отсутствующей совести правителей, Вы думали о них много лучше, чем они есть на самом деле; в то же время я понимаю это – Вы не могли молчать, не могли не откликнуться на наболевший вопрос времени, Ваша чуткая совесть требовала того. Практические же результаты (прекращение казней, насилий, угнетения) могут последовать, согласно Вашему же учению, только тогда, когда сначала единицы, а за ними и массы человечества досамоусовершенствуются настолько, что, ставши морально сильнее тех отбросов человечества, которые их давят, сами возьмут в свои руки устройство жизни. К этому им, насколько статья Ваша проникнет в массы народа, она даст могущественный толчок. Только все сделано для того, чтоб она туда не проникла» [Богодунов 1896–1908, с. 44–48].

За убеждения свои Богодунов арестовывался (еще со студенческих времен), подвергался различным репрессиям. Но – вот горький парадокс! – и после 1917 года он, поборник революционных перемен, оказался в тяжелой опале у власти. У Богодунова, как «дворянина», «помещика», отняли дом, хозпостройки, живность, избирательные права, возможность какого-либо заработка, едва и пенсию не отобрали, и это при том, что в течение трех лет он прослужил в Красной армии, отдал свой долг государству. Многочисленные хождения по инстанциям неизменной *правящей бюрократии*, уже советской, ходатайства друзей, близких ни к чему не привели.

Свою долю Богодунов считал обобщением судеб многих и многих в тогдашней советской России. И, «доведенный до полного отчаяния незаслуженными преследованиями административного характера», обращается с пространном, исповедальным посланием к известному в прошлом народнику, будущему почетному академику Н.А. Морозову, и теперь уже «не с целью чего-либо просить, но просто проинформировать», потому как «не лишне иметь в руках и ввести в сознание еще один документ современности к имеющимся, несомненно <у него> в изобилии из окружающей действительности» [Богодунов 1930, л. 1]. И *документ* так подытоживается: «Это ли не полное благополучие советского жития, вопреки не только здравому смыслу, но и точной букве закона и духу соответствующих “узаконений” <...>. Итак, уже по слову Некрасова,

день-деньской таскался в люди я,
ночью не жалел чернил;

не добился правосудия,
только сапоги избил.

А теперь и таскаться больше уже некуда, да и научной работой заниматься нет ни сил, ни спокойствия, и средств никаких к содержанию семьи.

Вот это называется “использование научных сил, которых у нас так мало”, и еще многие хорошие названия даются уничтожению последнего здоровья (57 лет), лишению всякого питания и крова всех нас, а детей в особенности» [Богодуrow 1930, л. 2об. – 3].

...Очень жаль, что так сложилась судьба Александра Богодуrowа. А ведь он был незаурядный человек, наделенный несомненными творческими способностями. И общество только бы выиграло, если б они в должной мере были востребованы. Богодуrow писал стихи и публиковал их в журнале «Мир Божий» и нижегородских газетах; виртуозно играл на рояле и сам сочинял мелодии, выступал в прессе с музыкальными рецензиями. Превосходно знал и понимал литературу, умел интерпретировать художественное произведение, чему пример хотя бы его статья «О Бальмонте», увидевшая свет в нижегородской газете «Волгарь» в 1900 году (в номере от 13 декабря). В ней он, в частности, оспаривает мнение Максима Горького (высказанное последним в статье «Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова», опубликованной в «Нижегородском листке» 14 ноября 1900 года), «что о таком знаменитом поэте, как г. Бальмонт, никто не решился поговорить серьезно». И вполне обоснованно развивает на этот счет свою аргументацию, давая попутно в целом меткую характеристику поэтического стиля представителя *старших символистов*: «...в лучшей части нашей журнальной критики г. Бальмонт оценен по достоинству и вполне правдиво; как поэт-декадент и символист, он отличается звучными, красивыми, замысловатыми – в техническом отношении – построенными строфами, лишенными, однако, большею частью, смысла, бьющими скорее на звуковой эффект; порою вычурность и “оригинальничанье” становятся прямо несносными и самые темы – невозможными. Как переводчик, г. Бальмонт иногда очень хорош (напр. <имер> “Ченчи” – Шелли), но и тут, как это мы видим в переводах стихотворений Шелли, к чистым, лирически-возвышенным строфам оригинала в переводе нет-нет да и примешивается мутная струя современной “декадентщины”, как будто г. Бальмонт во что бы то ни

стало хочет друга и современника Байрона присоединить к своему лагерю» [Богодунов 1900, с. 1]. Далее, цитируя Горького: «...берут из его неудачных стихотворений <...> неудачную фразу и глумятся <...> грубо, иногда скверно, *всегда*⁴ несправедливо. А нужно уважать человека...» [Горький 1900, с. 2], Богодунов с твердостью заявляет: «Позвольте, г. Горький, но нужно же уважать и поэзию, именно “охранять заветы истинной поэзии, традиции Пушкина”⁵ или, по крайней мере, оберегать литературу от вторжения в нее, под именем поэзии, чего-то такого, что общего с нею имеет весьма и весьма мало...». И в этом был несомненный резон!

Потом Богодунов показывает содержательно-стилевые несообразности стихотворения «Воспоминания о вечере в Амстердаме». И в противность восторженной оценке Горького: «Хорошо это – как молитва, мудрый лепет чистой души...» [Горький 1900, с. 2] – замечает: «Ну, когда это хорошо, так что же тогда плохо-то? Что это “лепет” – не спорю, только лепет далеко не мудрый» [Богодунов 1900, с. 1].

Горького Богодунов всегда ставил исключительно высоко как писателя. И тем значимее его статья о Бальмонте, из которой ясно, что в отстаивании дорогой ему истины он независим от авторитета знаменитого *Буревестника*.

Богодунов был близко знаком с Горьким, переписывался с ним. Уважал его гражданскую позицию и, невзирая на запрет властей, навесил его, ссыльного, в Арзамасе. В 1937 году напечатал интересные воспоминания об Алексее Максимовиче в сборнике «М. Горький на родине» [Богодунов 1937].

Важным направлением творческих увлечений Богодунова было краеведение, в частности, литературное. Так, наш литератор-земляк, лауреат премии Нижнего Новгорода Ю.А. Адрианов считал его одним из знатоков наследия поэта Л.Г. Граве, живущего в народной памяти автором стихов популярного романа «Ночь тиха, над рекой тихо светит луна...» [Адрианов 2002, с. 6]. В отношении к Граве Богодунов оказался горячим сторонником Горького. Да, собственно, именно последний и стимулировал в немалой степени исследовательские поиски Александра Алавердиевича. Известный ученый, профессор Д.А. Балика писал в газете «Горьковская правда» в 1968 году: «В

⁴ Курсив Богодунова.

⁵ Здесь, во внутренних кавычках, «лапках», Богодунов приводит слова Горького из статьи «Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова».

1893 году М. Горький, уже печатавшийся, возвратившись в Нижний Новгород, вторично поступил на службу к присяжному поверенному А.Н. Ланину. В беседах с сыном Ланина – Н.А. Ланиным и его приятелем А.А. Богодуrowым он часто упоминал имя поэта Леонида Граве. По свидетельству А.А. Богодуrowа, сборник стихов Л. Граве, изданный в Москве в 1892 году, через год после смерти поэта, всегда был на его столе» [Балика 1968, с. 4]. Богодуrow стал соавтором Балики в работах о Граве: составлен, на правах рукописи, с их предисловием, масштабный сборник стихов поэта, как известных, так и новых (хранится в Нижегородской областной библиотеке им. В.И. Ленина); написана и опубликована в журнале «Горьковская область» содержательная, во многом установочная для своего времени, насыщенная архивным материалом статья «Л.Г. Граве» [Балика, Богодуrow 1941а]. Также в соавторстве с Баликой Богодуrow напечатал статью о Граве в газете «Горьковская коммуна» в 1941 году [Балика, Богодуrow 1941б].

Богодуrow стал заниматься творчеством Граве еще с дореволюционных времен. В 1916-м на заседании Нижегородской губернской ученой архивной комиссии он совместно с В.Е. Чешихиным сделал сообщение о важности систематизации и издания стихотворений поэта [Собрание архивной комиссии 1916, с. 2]. И в этом же году выступил в газете «Волгарь» со статьей «К биографии Л.Г. Граве» [Богодуrow 1916, с. 4].

Все сколь-нибудь значимые события своей жизни Богодуrow отражал в дневнике. Велся он в течение нескольких десятилетий. Обстоятельный, кропотливый, очень ценный в историко-культурном плане труд. Написан притягательным, образным языком, со стремлением соотнести частное бытие автора с общероссийским контекстом. Отрывки из дневника были опубликованы в наше время в нижегородской печати, вызвали интерес и побудили задуматься о более полном издании, с научными комментариями [Богодуrow 2006а; Богодуrow 2006б].

II

Среди многочисленных интересов А.А. Богодуrowа был и фольклор. Александр Алавердиевич хорошо знал местные народные песни, так как сам пел их вместе с крестьянами – работниками отца и родственников, и в 1894 году, живя в Москве и будучи студентом пер-

вого курса, в возрасте 21 года он составил рукописный, как сам говорил, *сборник* песен, бережно сохраненный до наших дней в семейном архиве внучкой его – Е.А. Новиковой.

Рукопись сборника представляет собой нелинованный блокнот размером 22 см в ширину и 17 см в высоту. Обложка отсутствует, блокнот состоит из 20 листов, заполненных записями. Скрепление листов самодельное, они сшиты ниткой двумя крупными стежками. Состояние рукописи удовлетворительное, однако первый и последний листы отделены от блока из-за потертости на сгибе, при этом первый лист чуть короче: внутреннее поле листа оборвано примерно на 1 см, что привело к отсутствию начальных или конечных элементов букв в отдельных словах. Тем не менее это не затрудняет восприятие текста: все слова читаемы.

Записи в блокноте, вероятно, были сделаны не одновременно: предисловие и ранняя – синими чернилами (12 первых листов), затем – фиолетовыми (последние 7).

Рукопись Богодурова изобилует пометами, сделанными другими, чем запись текста, чернилами или карандашом. Надписи отражают обращение автора к рукописи в разное время: часть их имеет точную датировку (май 1937 г.), о времени появления других мы можем говорить только приблизительно (до или после 1918 г.), основываясь на характеристике орфографии (наличии или отсутствии «ъ», «і», «ѣ» и др. признаков дореформенного правописания). Предназначение этих помет тоже разнообразное. Какие-то пометы делают записи более точными с научной точки зрения, соответствующими нормам фольклорных записей: в рукописи проставлены даты записи (№ 1–8, 28), отмечено ударение (№ 2, 3, 4), вставлены или зачеркнуты отдельные слова или целые строки текстов (№ 2, 3, 4 и пр. – см. сноски в публикации), вписаны варианты строк или куплетов (№ 29, 39). Кроме того, часть помет связана с работой по анализу и отбору материала для архива Краевого Дома народного творчества, выполненной, вероятно, самим Богодуровым в мае 1937 г., о чем говорят сопровождающие пометы: «Списана для Дома нар<одного> творч<ества>. 1937 г., май» (№ 6, 29, 33), «Есть музыкальная запись» (№ 4), «Вариант есть в записях А.С. Пушкина (вероятно, из Болдина)» (№ 9), «бессвязно» (№ 29), «автор?» (помета к № 31 – песне литературного происхождения).

На первой странице в левом верхнем углу крупным почерком сделана запись синим карандашом: «КДН 94 окт», вероятно указывающая на дату составления части сборника (см. предисловие к нему), а аббревиатуру можно расшифровать как «Краевой Дом народного творчества». Кем был проставлен данный «шифр» и в каких целях, неизвестно.

Сборник имеет заглавие «Песни хутора», содержит небольшое (чуть менее страницы) предисловие, снабженное эпиграфом, и 40 текстов: 23 песни и 17 частушек с данными о месте, времени записи, с указанием на лицо, от которого текст записывался, и с некоторыми замечаниями разного характера.

Заглавие «Песни хутора», с одной стороны, говорит о предназначенности для «своих», о чем будет сказано ниже в предисловии. Заглавие выполняет утилитарную и мемориальную функцию: указывает на место, где были записаны песни, и одновременно отсылает к воспоминаниям о проведенном там времени. Как отмечает сам Богодуров в предисловии ниже, эти песни «стали дороги <...> как воспоминание о светлых и счастливых днях жизни на хуторе».

С другой стороны, название явно литературно маркировано, особенно в сочетании с эпиграфом из Н.В. Гоголя. Находящиеся в непосредственной близости название «Песни *хутора*» (курсив наш. – Н.Х., Ю.И.) и фамилия Гоголя отсылают нас к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», к идеализированному и лубочно-праздничному взгляду на народную культуру, который мы встречаем там. Такой взгляд, судя по предисловию, был характерен и для молодого Богодурова. Сам текст эпиграфа⁶ представляет собой емкое лиро-эпическое описание значимости песни в жизни русского народа. Цитате из Гоголя в эпиграфе соответствует далее в предисловии беллетризованный рассказ Богодурова о жизни песен на хуторе, демонстрирующий романтизированное восприятие им фольклора: совместное пение бар и их рабочих, пение в лунную ночь, в ночном, при конных поездках по окрестностям и т.п.

Более ценные сведения о песенной традиции содержатся в попутных замечаниях к текстам. В них приводятся данные о том, что песни

⁶ Эпиграф взят из «Петербургских записок 1836 года», но Богодуров ошибочно ссылается на «Мертвые души». Ошибка, конечно, случайна: писал он, скорее всего, по памяти, опираясь на сохранившиеся гимназические знания.

пелись на русском языке не только русскими, но и мордвой, тут проживающей (см. № 4, 6). Сообщается о распространенности песен: «...распеваются <...> вообще в уезде» (№ 10–26), «Общераспространенная» (№ 38), «...редко поется по нашим деревням» (№ 3). Отмечается, что народные песни знала и пела местная интеллигенция, но репертуар ее, вероятно, частично отличался от крестьянского, так, о песне «Что затуманилась, зоренька ясная...» на стихи А.Ф. Вельтмана (№ 31) сказано, что ее поет «сельская интеллигенция (духовного звания, учительницы и пр.)». Фиксируются сведения о региональных заимствованиях. Например, об исторической песне о смерти царя Александра I (№ 3) написано, что она, скорее всего, принесена крестьянами с отхожих промыслов, с низовьев Волги, а о песне литературного происхождения «Чудный месяц плывет над рекою...» (№ 40): «Из Московской губ<ернии> занесена».

В предисловии указано предназначение сборника: он составлен для практического пользования, основная цель его утилитарная (он должен был содержать тексты для пения в городе, быть репертуарной записью). Вторая цель – мемуарная: песни должны были служить воспоминанием о хуторской жизни.

С практическим назначением сборника связано то, что большое внимание Богодуров уделяет в нем вопросам исполнения – музыкальной стороне песен: указывает на то, какая часть песни поется только запевалой, а когда вступает хор или второй запевала, отмечает повторное пение строк песни и пр. (см. №№ 1, 2, 4, 5, 8, 9, 27, 28).

Собирателем фольклора Богодуров не был, и утверждение некоторых биографов, что он искал песни [Панкратов 2016, с. 26], фактами не подтверждается. Но хотя сборник Богодунова принадлежит к любительской фольклористике, его составитель – человек образованный и явно знакомый с правилами научной записи – требованиями точности и документированности, поэтому на эту сторону он обращает внимание. Так, к примеру, в постраничных сносках он фиксирует вариативность текстов: приводит варианты лексем, словосочетаний, строк («Вар.: солдатик», «Вар.: из Саратова купец», «... или Я солдатака любила, // И мне его жаль, жаль...»), дает объяснение малопонятных или диалектных особенностей произношения («По местн<ому> выговору», «Так называется вышивка на рубашках») или исторический комментарий («... очевидно, что в этой песне исторического содержания упоминается Александр I»),

указывает на неясность отдельных фрагментов в тексте («Отказываюсь объяснить смысл этого слова здесь», «Может быть, “без приливу”?»).

Однако точность воспроизведения А.А. Богодуrowым текста, слышанного от респондента, и точность сопровождающих паспортных сведений относительна. Утверждать это позволяет история сборника, изложенная в предисловии. Сборник «Песни хутора» не первая попытка Богодуrowа зафиксировать местные песни. Он сообщил в предисловии: «Несколько лет назад я уже записал все певшиеся на хуторе песни; далее я подобрал на рояле все мотивы их в аранжировке для хора с аккомпанементом. Эти средства дали возможность не забыть песни (не мне, я всегда их помнил) моим братьям (а также Махину и Леньке) и петь их в городе». И далее: «Скажу еще, что 1-й сборник был затерян товарищами, и этот написан наизусть, по памяти, что, однако, не препятствует его строгой точности». Таким образом, рукопись сборника является записью по памяти *своего* репертуара, поэтому ссылки на то, от кого песня записана и тем более в каком году, явно условны. Об этом говорят и следующие факты. Одна песня – № 36 – датирована 1884 годом, тогда Богодуrowу было 10–11 лет! Пять – 1887–1888 годами, он в это время был четырнадцати – пятнадцатилетним (№№ 1, 33, 35, 38, 39). Кроме того, даты в первой части сборника (к текстам №№ 1–8 и 28), судя по чернилам, были внесены позднее. Все тексты в этой части рукописи, включая Предисловие, датированное 1894 годом, записаны синими чернилами. В то же время даты к песням написаны фиолетовыми чернилами, такими же, как и записи во второй части рукописи, сделанные в 1897 г. или позже (последняя запись, № 40, датирована 1897 годом). Но бесспорно, что это песни, которые пелись в Хиринской волости Арзамасского уезда, месте нахождения хутора Богодуrowых, в самом конце XIX века – в 1880–1890-е гг. Что касается информантов, то Богодуrow указал трех мужчин персонально: Листрат, он же Аристарх или Каллистрат, Горожанцев (песни №№ 1, 2, 7), Степан Кольгаев (№№ 29, 30) и Алексей (Ленька) Евстифеев (№ 32). Скорей всего, это те люди, с кем конкретные песни связывались в его воспоминаниях, может быть, запевалы. В остальных случаях указан коллектив: «... со слов коржемокских рабочих» (№№ 4, 9, 28, 33), «... записано со слов коринских девушек» (№ 6).

Богодуров, конечно, записал не весь репертуар, известный местным жителям, он записывал то, что было ему интересно с музыкальной стороны или что пелось «всеми», всем было знакомо, – живой репертуар тех лет, поэтому в составе песен мы видим как старые (например, «Уж ты, маменька моя родима...» (№ 5), «Круг я печки хожу...» (№ 33)), так и новые, литературного склада и авторские (например, «Мамашенька бранится...» (№ 38), «Что затуманилась, зоренька ясная...» (№ 31)), а также только появившиеся частушки. Этим сборник Богодурова интересен: он дает не выборочный срез песенной традиции, например, архаику, а живую традицию.

В сборнике 23 песни, из которых только 4 были записаны в Арзамасском уезде до Богодурова [Карпов 2010, №№ 56 (с. 310–311), 59 (с. 274), 170 (с. 162–164), 165 (с. 152–153)], другие будут фиксироваться в Нижегородской губернии, но в основном уже позднее [Усов 1940, № 7 (с. 70), № 4 (с. 185), № 4 (с. 216), № 11 (с. 240); НПГО 1960, №№ 59–61; Исторические песни 2006, №№ 30.1.86–30.8.93, 32.1.95–32.1.96].

Особый интерес представляют записи частушек: они ценны для изучения истории жанра, формирования частушечной традиции, т.к. принадлежат к числу ранних⁷, а в Нижегородском Поволжье являются одними из самых первых⁸: до А.А. Богодурова несколько частушек записал М.А. Александров в Лыскове и Н. Новгороде в 1886–1890-х гг.⁹ Известно, что частушки при возникновении не имели в народной традиции единого жанрового наименования. Нет его и у Богодурова, хотя, как говорит он, они в эти годы пелись в уезде уже по-

⁷ «Научное открытие частушки» состоялось в 1880-е г., когда на коротенькие народные песни в одной из своих публикаций обратил внимание Г.И. Успенский [Иванова 1999, с. 24]. В академическом библиографическом указателе «Русский фольклор» насчитывается лишь 11 публикаций и исследований о частушке, вышедших до 1894 г. [РФ 1990, №№ 35, 47, 62, 1129, 1233–1234, 2602, 2635, 2680, 2682, 2685].

⁸ Самая ранняя публикация текстов нижегородских частушек датируется 1898 годом, когда в ежедневной газете «Волгарь» была напечатана заметка «Несколько слов о жизни и нравах крестьян Сормовского района» [Корепова 1971, №№ 542–554, 600–615].

⁹ Тексты не опубликованы, хранятся в архиве Русского географического общества: РГО, ф. 23, оп. 1, № 148.

всюду (№ X). А.А. Богодуров называет их «четверостишия и двустистишия». Двухстрочные будут называться затем в народной традиции и в науке *страданиями* [Елеонская 1914, с. VII]. Лексема эта есть в частушках сборника Богодурова (№ 11, 12), но как жанровым термином он ею не пользуется. Не использует он и слово *матаня*, хотя так именуется возлюбленная во многих текстах (№ 16–18, 20–22, 25)¹⁰. Среди 17 текстов 10 – двухстрочные, 4 – четырехстрочные, 1 – пятистрочная (возможно, пропущен повтор строки) и 2 – шестистрочные. Позднее в данной местности основной формой станет четырехстрочная и соотношение структурных разновидностей будет другое [Тимин 2025, т. 1, с. 12; т. 2, с. 430–431]. Большинство частушек в богодуровской рукописи (16 из 17) мужские.

Частушки разнообразны по содержанию: большинство о любви, есть рекрутская (№ 17), о гармошке (№ 19), одна частушка о смерти (№ 25). В частушках есть уже сложившиеся инициальные формулы: «Через...» (№№ 13–15), «Прощай...» (№№ 10–11). Варианты некоторых будут записаны спустя три десятилетия в 1920–1930-х гг. И.И. Тиминым [Тимин 2025, №№ 649–650, 754, 766, 2706, 3246].

Вероятно, после составления сборника Богодуров больше фольклор не записывал¹¹.

В 1929 г. на заседании Нижегородской археолого-этнологической комиссии (НАЭК), членом которой Богодуров являлся, он представил доклад о своем собрании песен. Реферат доклада был опубли-

¹⁰ В своем сборнике 1914 г. Е.Н. Елеонская, перечисляя народные названия частушек, встречающиеся в различных местностях, отметила именно наименование *матаня*, как характерное для нижегородской традиции [Елеонская 1914, с. VII].

¹¹ Делаем это предположение, так же как и весь наш анализ собирательской деятельности А.А. Богодурова, основываясь на изучении публикуемой рукописи. В отчете Нижегородской археолого-этнологической комиссии за 1929 г. (см. об этом далее) имеются сведения, которые противоречат высказанному предположению: в отчете указано другое количество песен, собранных Богодуровым, – 55 [НАЭК 1929, с. 17], что расходится с количеством текстов сборника 1894 г. Но нам иные фольклорные записи, сделанные А.А. Богодуровым, пока не известны. Надеемся, дальнейшие публикации материалов из архива Александра Алавердиевича (в первую очередь, его дневников) помогут прояснить этот вопрос.

кован в отчете комиссии, в нем содержались основные сведения о песнях: их общее количество, годы записи, тематический состав, информация о социальной принадлежности исполнителей, а также данные о попытках Богодурова «привести музыкальный вид песни к ее естественному состоянию» и о том, что тексты народной лирики подверглись литературной обработке при записи. При этом ни фрагменты текстов песен, ни их названия в реферате не были приведены [НАЭК 1929, с. 17], т. е. реферат содержал настолько скудную и общую информацию, что, вероятно, был сочтен позднее научным сообществом малоинтересным в плане изучения нижегородских народных традиций. В результате на протяжении более чем полувека мы не встречаем в исследованиях местных ученых никаких упоминаний о фольклористической деятельности А.А. Богодурова¹².

Возвращение имени А.А. Богодурова в ряд имён нижегородских краеведов, интересовавшихся фольклором и этнографией, произошло лишь в начале XXI в. В 2002 году историк Н. Н. Тамбовцева защитила кандидатскую диссертацию «Историческое краеведение в Нижегородской губернии 20-х годов XX века», в которой, в разделе, посвященном этнографическим исследованиям 1920-х гг., упомянула о собрании песен Богодурова, основываясь на отчете НАЭК [Тамбовцева 2002, с. 179]. В 2000-х – 2010-х гг. были опубликованы краткие очерки жизни А.А. Богодурова, его беллетризованная биография (документальная повесть), воспоминания и дневники его родственников (современников и потомков), кроме того, изданы фрагменты его личных дневников [Богодуров 2006а; Богодуров 2006б; Новикова 2006; Инжутов 2014¹³; Садовский 2014–2015; Панкратов 2016;]. В большин-

¹² В 1960–1970 е гг. местными фольклористами были написаны обзорные статьи об истории нижегородской фольклористики XIX в. и составлен указатель нижегородских фольклорных материалов, опубликованных и хранящихся в архивах [Потявин 1960; Корепова 1971]; в 2010-е гг. вышел пятитомный академический биобиблиографический словарь «Русские фольклористы» [РФБС]. Ни в одной из этих работ имя А.А. Богодурова не было упомянуто.

¹³ Данная статья представляет собой расширенную версию очерка из сборника 2006 года «Шатки и шатковцы» [Богодуров 2006б], дополненного в основном новыми фрагментами из дневников Богодурова.

стве публикаций интерес Богодурова к фольклору был отмечен [Богодуров 2006б, с. 49¹⁴; Новикова 2006, с. 126; Панкратов 2016, с. 26]. Вместе с тем, представленные сведения оставались довольно общими: повторялась информация из отчета НАЭК, а также добавлялись некоторые новые детали о фольклорной деятельности Богодурова, полученные от его родственников или из его дневников. При этом в публикациях по-прежнему не приводились тексты и даже не упоминались названия их. Таким образом, в данной публикации записи А.А. Богодурова вводятся в научный и читательский оборот впервые.

Публикуется полный текст рукописи А.А. Богодурова. Все тексты печатаются в соответствии с нормами современной орфографии и пунктуации. Исключения сделаны в случаях, где это необходимо для сохранения ритма и отражения диалектных особенностей. Сокращения слов, раскрытые публикаторами, а также вставленные для лучшего понимания текста слова заключены в квадратные скобки.

Строки и слова, добавленные в рукопись А.А. Богодуrowым после первоначальной записи, в публикации выделены курсивом. Постраничные сноски, сделанные им к текстам песен, приводятся в Примечаниях (сопровождаются указанием: «Помета авт.»). Текстологические замечания публикаторов, отражающие характер рукописи (зачеркивания, вставки и т.п.), отражены в постраничных сносках. В Примечания также включены ссылки на нижегородские варианты текстов (приводятся только синхронные записи, изданные в разные годы) и указания авторов к песням литературного происхождения.

Сохранена богодуровская нумерация текстов (римскими цифрами), но, поскольку она непоследовательна (все частушки даны им под одним номером), введена дополнительно сплошная – арабскими цифрами, она заключена в угловые скобки.

¹⁴ Сведения полностью повторяются в другой публикации [Инжутов 2014, с. 295].

Песни хутора

Сколько на Руси песен! Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи и, как грибы, вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Дорожные летят под песни ямщиков. У Черного моря смуглый казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню.

«Мертвые души» Н.В. Гоголя.

Каждое лето, живя на хуторе, я слышу наши русские песни; я люблю их слушать, а еще более – петь хором. Хор наш, составившийся в прежние года летом из рабочих, живших на хуторе, нас самих и не представлявший чего-либо правильно организованного, пел, естественно, местные песни и очень редко – иные. В деловую летнюю пору случалось нам петь по вечерам после ужина рабочих. В теплые ночи мы садились на крыльцо людской и наши песни далеко разносились в тихом ночном воздухе. Луна освещала нас своим матовым светом. На душе бывало тогда отрадно и покойно. Иной раз, обыкновенно уже к концу лета, когда рабочие выгоняли табун на скошенный луг в ночное, мы садились все к стогу, и, укрывшись от холодка ясной звездной ночи, также пели песни: то веселые и быстрые, то грустные и протяжные... Когда мы, нагрузив снопами скрипучие телеги, шли поодаль за ними по мягкой пыльной дороге, мы не могли удержаться от песни, и, переходя от воза к возу, она захватывала всех... Часто езда вдвоем и втроем на беговых дрожках то по селам, то в лес, будь то днем, ночью ли, мы всегда пели наши хуторские песни. Потому-то они стали дороги мне как воспоминание о светлых и счастливых днях жизни на хуторе. Несколько лет назад я уже записал все певшиеся на хуторе песни; далее я подобрал на рояле все мотивы их в аранжировке для хора с аккомпанементом. Эти средства дали возможность не забыть песни (не мне, я всегда их помнил) моим братьям (а также Махину и

Леньке¹⁵) и петь их в городе. При песнях помечено, с чьих слов они записаны; в них я не изменил ни слова и указал вариации, если они есть. Не думаю, чтобы этот сборник был полезен в научном отношении, так как, вероятно, все эти песни уже записаны раньше. Скажу еще, что 1-й сборник был затерян товарищами, и этот написан наизусть, по памяти, что, однако, не препятствует его строгой точности.

Москва, 9 окт<ября> 1894 г.

<1> – I

Нижепомещаемая песня записана со слов и напева коржемоксских рабочих (с. Коржемок Арзамасского уезда, <в> 6 в. от с. Шатков), живших в разное время на хуторе *Баженовой О.В.*¹⁶, главным образом «Листрата» (Аристарха или Каллистрата) Горожанцева.

Запевало: Как во поле, поле, поле
 Стояла ракита,
Хор: Трай, рай, ри-га-тай,
 Стояла ракита.
Запевало: Как под этой под раkitой –
 Гусарик* убитый,
Хор: Трай, рай ... и т.д.
Запевало: Он убит, принакрыт
 Черною китайкой,
Хор: Трай, рай ... и т.д.
 Приходила к нему пава –
 Жена молодая,
 Трай, рай ... и т.д.
 Китаечку открывала,
 В лицо признавала,
 Трай, рай ... и т.д.
 В лицо, лицо признавала,
 В уста целовала,
 Трай, рай ... и т.д.

¹⁵ Махин и Ленька (Алексей Евстифеев, от него записан № 32) – друзья А.А. Богодурова, вероятно, местные жители из Хиринской волости.

¹⁶ Вписано простым карандашом.

«Ты восстань, восстань, мой милый,
 Гусарик* убитый,
 Трай, рай ... и т.д.
 Твой конь вороной
 Во лужках гуляет,
 Трай, рай ... и т.д.
 Меня, младу, молоденьку
 Домой дожидают,
 Трай, рай ... и т.д.
 Чем я мужу не жена,
 В доме не хозяйка?
 Трай, рай ... и т.д.
 Три дни** хату не топила,
 А на печке***¹⁷ жар, жар,
 Трай, рай ... и т.д.
 Я гусара не любила,
 А мне его жаль, жаль...****
 1888 г.

<2> – II

Записана со слов того же Листрата. Каждый стих начинается с запева «Эх» или «Эй».

Запевало: Эх, в Таганроге...
 Хор: Эх, в Таганроге*,
 В Таганроге случилась беда: (2)
 Запевало: Эх, там убили...
 Хор: Эх, там убили,
 Там убили молодого казака; (2)
 *Схоронили у ракитова куста*¹⁸.
 Запевало: Эх, там летели...
 Хор: Эх, там летели**,
 Там летели два ясные сокола, (2)
 Запевало: Эх, вот они летели...
 Хор: Они летели,

¹⁷ Зачеркнуто карандашом «на печке».

¹⁸ Строка вписана фиолетовыми чернилами.

Они летели, сели к вдовушке на двор. (2)
 Запевало: Они крылами...
 Хор: Они крылами,
 Они крылами широк дворик размели, (2)
 Запевало: Эх, голосьями...
 Хор: Эх, голосьями,
 Голосьями вдовушку будили: (2)
 Запевало: «Эх, встань, проснися...
 Хор: Эх, встань, проснися, молодая вдовушка! (2)
 Запевало: Эх, ты послушай...
 Хор: Эх, ты послушай,
 Ты послушай, что соседи говорят: (2)
 Запевало: Эх, тебя вдовыньку...
 Хор: (Эх) *** тебя вдовыньку
 Тебя вдовыньку ругают и бранят. (2)
 Запевало: Эх, все солдаты...
 Хор: (Эх) *** все солдаты,
 Все солдаты во побыв домой идут, (2)
 Запевало: Эх, твоего мужа...
 Хор: (Эх) *** твоего мужа,
 Твоего мужа во крове **** всего несут, (2)
 Запевало: Эх, а одежду...
 Хор: Эх, а одежду,
 А одежду во колясочке везут, (2)
 Запевало: Эх, его коня...
 Хор: Эх, его коня,
 Его коня за шелков повод ведут. (2)
 1890 г.

<3> – III

Следующая песня редко поется по нашим деревням; вернее всего, что она, будучи распространена в Симбирской губернии, занесена в нашу местность крестьянами, ходившими на работы «на низ» Матушки-Волги.

Выезжает Александр* наш свою армию смотреть.
 Обещался Александр наш к Рождеству домою быть.
 Все празднички на проходе – Александры-царя дома нет!
 Пойду выйду на ту башню, которая выше всех,

Погляжу я в ту сторонку, в коей Александр наш был¹⁹;
 По питерской по дорожке пыль – столбом она стоит,
 Пыль столбом она стоит – молодой курьер бежит²⁰.
 Я пойду спрошу курьера: «Ты куда, курьер, бежишь?
 Ты скажи-ка нам, курьер, про Алéксандру-царя!»²¹
 «Вы скидайте алы шали, надевайте черный траур;
 Всю правдушку вам скажу²² про Алéксандру-царя:
 Наш Алéксандр-император в Таганроге жизнь скончал!
 Что двенадцать генералов на главах царя несут,
 Вот не двое ли армейских ворона коня ведут,
 Не четыре ли гвардейских со знаменами идут».
 1890 г.

<4> – IV

Записана со слов коржемотских²³ рабочих; поется и по мордовским окрестным селам; замечательна по моему тем, что начало ее похоже на известную песню Офелии. Каждый стих запеваается и повторяется потом хором.

*Есть музыкальная запись*²⁴.

Не сказать ли вам, подружки, про несчастье про свое:
 Вы знавали (ль) мово друга? Какой бравый молодец!
 Какой бравый, бел-кудрявый, первый гвардии боец*.
 Черный ворон, храбрый воин отмечался на войне;
 На нем шапочка пухова – полковником разъезжал.
Со врагами крепко дрался, востру шапку изломал;
Изломивши востру шапку, мил головку положил,

¹⁹ Зачеркнута часть строки («... в коей Александр наш был»), над ней: «со которой должен быть».

²⁰ Карандашом зачеркнуто «бежит», внесено «спешит».

²¹ Карандашом переправлено «ты» на «раз», получилось слово «расскажи»; после слова «курьер» сверху вставлено «ты».

²² Карандашом вставлено «я».

²³ Богодуров при упоминании рабочих из с. Коржемок использует прилагательные «коржемоксские» (№№ 1, 33) и «коржемотские» (№№ 4, 9, 28).

²⁴ Предложение написано карандашом.

Положил милой головку во турецкой земле²⁵.
 Он теперь за морями мил на кладбищах лежит.
 Там и девица гуляла круг** двенадцати часов;
 Ей на встречу попадался в белом саване мертвец.
 «Что ты, дева, кака смела, не боишься ничего?»
 «Да чего же мне бояться? здесь мой милый схоронен?»
 «По чему ж его признаешь? где твой милый схоронен?»
 «А могилка-то его – большая, вся усыпана песком,
 На ней памятник тяжелый – девяносто семь пудов,
 На нем крестик был отличный, весь унизан жемчугом²⁶.
 Как на этом памятнике²⁷ нарисованы слова,
 Нарисованы слова – золотые литеры»²⁸.
 1890 г.

<5> – V

Запевало начинает 1-й стих, хор подхватывает на полуслове и до-
 канчивает второй стих; затем запевало повторяет этот второй стих,
 вставляя слова «меня», «верно» и др. (подставленные в скобках), под-
 хватываемый также на полуслове.

Запевало: Уж ты, мамень- ^{Хор} -ка моя родима,
 Зачем на горе родила?
 Зап.: Зачем на горе ^{Хор} меня родила,
 Зачем глупого женила?
 Зап. Зачем глупого ^{Хор} меня женила?
 Не женила – погубила.
 Не женила ^{Хор} – верно погубила:

²⁵ Выделенное курсивом – поздняя ставка карандашом и фиолетовыми чернилами в дореволюционной орфографии.

²⁶ Карандашом переправлено «был» на «пре», получилось слово «преотличный».

²⁷ Слово подчеркнуто фиолетовыми чернилами и указано, что его нужно переместить: «Как на памятнике этом...».

²⁸ После трехстрочной вставки карандашом отчеркнута линия нижнего поля и написано двустиишие (орфография послереволюционная):

Светит месяц, светят звезды,

Светит день белой заря.

Возможно, предполагалась запись еще одной песни.

Жена мужа не любила (и т.под.).
Жена мужа верно не любила,
Постелюшку (ему) не стелила,
В заголовье (ему) мало клала,
Одеваться (ему) нечем стало.
Уж ты, день ли, (верно) мой денечек,
День прекрасный, (верно) вечерочек!
Проходи, день, (верно) поскорее,
Приди, ночь, (верно) потемнее!
Мне сегодняшний день (верно) скука:
Со милым дружкой разлука.
Разлучает (верно) нас неволя,
Чужедальняя (верно) сторонка, (2 раза)
Петербургская (верно) дорожка!
Сколько раз по ней езжала,
Сколько писем посылала!
Мои письма не доходят,
Слуги верны не доносят.
Слуги верные (верно)²⁹ злодеи –
Разлучить с милым (меня) хотели.
Нас тогда с тобой разлучат,
Когда в гроб меня положат,
Гробовой доской захлопнут,
Во сыру землю заруют,
*С гор желтым песком засыплют*³⁰,
Правой ноженькой притопнут.
1889 г.

<6> – VI

Поется в Корине у мордвы; записано со слов коринских девушек.

От какой, милой, хорошенькой отстал,
Он какую негодяйку любить стал!
Негодяйка парня высушила,
Без морозу сердце вызнобила,
Без морозу, без осеннего дождя.

²⁹ Карандашом надписано «они».

³⁰ Строка вписана другими чернилами.

Разливалось сине море широко,
Заиграла щука-рыба глубоко.
Как над* рыбинкой** сбиралися ловцы,
Все ловцы, ловцы – удалы молодцы.
Выезжали в инодальни города,
Закупали шелковые невода.
Стали рыбинку*** вытягивати,****
Стали рыбинку*** выпрашивати:
«Хорошо ли те, щука-рыба, без воды?
Хорошо ли холостому без жены?
Без жены, жены постелька холодна,
Одеяльце все заиндевело,
Подушечка потонула во слезах».
1891 г.

<7> – VII

Записано со слов Листрата.

С переходом* в чистом поле
Зацвели волочки**.
Чем, чем полюбила?
– Что черновы строчки***.
Перестани, козачина,
До меня ходити,
Меня, *меня*³¹, молодую,
С разума сводити!
Брала ключи у матери –
Мати не почула;
А я свово милого
До сея скликнула.
Уж ты, милый, миленочек,
Потешь мою душу!
1892 г.

³¹ Вписано карандашом.

<8> – VIII

Со слов одной из коринских девушек.

- Запевало: Как на реченьке Дунае
Перевоз Дуня держала.
- Хор: В роще калина – темно, не видно,
Соловейки не поют.
- Зап. Пришел к Дуне батюшка:
– Перевезь меня, Дунюшка.
– А я тебя не ждала,
Перевозчика не нашла.
- Хор: В роще калина – темно, не видно,
Соловейки не поют.
- Зап. Пришла к Дуне матушка:
– Перевезь меня, Дунюшка.
– А я тебя не ждала,
Перевозчика не нашла.
- Хор: В роще калина – темно, не видно,
Соловейки не поют.
- Зап. Пришел к Дуне милый друг.
– Перевезь меня, Дунюшка.
– А я тебя все ждала,
Перевозчика уж нашла.
- Хор: В роще калина – и светло, и видно,
Соловейки все поют.
- 1890 г.

<9> – IX

Со слов коржемотских рабочих. 1-й стих запеваётся и начало 2-го; потом пристает 2-й запевал, и так два раза; после чего хор продолжает, повторяя 2-й стих 2 раза. Далее 1-й запекает начало 3-го стиха и т.д.

- Зап. Йй. Уж ты, Дуня Фомина, Фомина!
По бе... Зап. II и I по бережку, (2)
- Хор: По бережку ходила-гуляла. (2)
- Зап. Йй. Ногой... Зап. II и I ногой Дуня, (2)
- Хор: Ногой Дуня топнула, хлопнула, (2) (и т.д.)

Сторонушку вспомнила-вздумала.
«А свет моя родимая сторона!»
Во той стране нова кузенка стоит,
Во кузнице молодые кузнецы.
Они куют, принаваривают,
К себе Дуню приговаривают:
«Пойдем, Дуня, в огород, в огород,
Сорвем, Дуня, лопушок, лопушок
*Под саменький корешок, корешок*³².
Сошьем Дуне сарафан, сарафан.
А пуговики репеек, репеек,
А ленточки – щавелек, щавелек,
А гарусы, (а гарусы) – столбунец, столбунец.
Носи, (носи), Дуня, поблюдай, поблюдай,
*В коробочку запирай, запирай*³³,
По праздничкам надевай, надевай,
За лавочку не кидай, не бросай.
За лавочкой таракан, таракан –
Проел Дуне сарафан, сарафан... *и далее*³⁴

Х

Разнообразные эти четверостишия и двустистишия распеваются как в Корине, Шатках, Хирине, так и в Коржемке и вообще в уезде.

<10>

Прощай, милка, я уеду –
Не увидишь мово следу.

<11>

Прощай, милка, до свиданья,
Не забудь мово страданья!

<12>

Страданье, страданище:
Кому милка достанется?!

³² Строка вписана фиолетовыми чернилами.

³³ Строка вписана фиолетовыми чернилами.

³⁴ «И далее» вписано карандашом.

<13>

Через темненький лесочек
Подай, милка, голосочек.

<14>

Через каменну ограду
Подай, милка, винограду.

<15>

Через быстру реченьку
Подай, милка, рученьку.

<16>

– Матаница, дай напиться!
Вода мутна – не годится.
– Постой, вода устоится –
Тогда дам тебе напиться.

<17>

Все наши матаницы
Гуляют при радости,
А я, мальчик, при печали –
Во солдаты записали:
Двадцать пятого числа
Жеребьевочка была...

<18>

За хорошую матаню
Все товарищи бранят,
За хорошую матаню
Все побить меня хотят.

<19>

Что, горбушка* не играешь?
Али тебе** тону нет?
Девятиладовая,
Десятирублевая?

<20>

У горбушки тонкий бас,
У матани – один глаз.

<21>

Матаничка-любочка –
С оборочкой юбочка.

<22>

Ты, матаня, вольный свет,
Скажи, любишь али нет?

<23>

Что ты, милка, лицемеришь?
Я люблю, а ты не веришь*.

<24>

Одно облако высоко,
А другое – низко.
Одна милая далеко,
А другая – близко.

<25>

Все матани идут с нами,
А моей матани нет –
Улетела на тот свет.
На том свете проведу* –
Я матаню разыщу...

<26>

Саничка, Саничка,
Я тебе не парочка:
Ты богат, а я бедна –
Разольемся, как вода.
Разливался лед с водою,
Да не я, милой, с тобою.

<27> – XI

Зап. Миша по улице ходит да плачет,

Хор: Плачет.

Увидала Настя

Дорогого гостя:

– О чем, Миша, плачешь?

Чего Миша хочешь?

– Плачу я, плачу:

На широкий двор хочу.

Настя Мишу утешает,

На широкий двор пускает:

– Подь, Мишечка-раздушечка,

Подь сюды, подь...

Подь!

Зап. Миша по дворику ходит да плачет,

Хор: Плачет.

Увидала Настя

Дорогого гостя:

– О чем, Миша, плачешь?

Чего, Миша, хочешь?

– Плачу я, плачу:

В новы сенички хочу.

Настя Мишу утешает,

В новы сенички пускает:

– Подь, Мишечка-раздушечка,

Подь сюды, подь...

Подь!

Зап. Миша по сеничкам* ходит да плачет,

Хор: Плачет...³⁵

Зап. Миша по³⁶ сеничкам ходит да плачет,

Хор: Плачет...^{**37}

³⁵ Примеч. Богодурова: «Далее то же самое, что и выше, только последовательно изменяются две строчки: “плачу я, плачу: к тебе (или: в нову) горенку хочу”» и “в нову горенку пускает”».

³⁶ Подписано сверху карандашом.

³⁷ После этой строки карандашом записаны 2 стиха:

<28> – XII

Записано со слов коржемотских рабочих. Запеваётся первый стих; хор поёт остальные 3; 3-й ст<их> опять запеваётся и т.д.

Черно море без проливу*,
Море ходит брадежом**;
Два часа одна минута
Оборот судно даёт***.
Три я года был в разлуке,
Я милую не видал –
Отправлялся в Черно море,
Паруса я приподнял.
Еду, еду, не доеду
До знакомых бережков.
Чуть завидел с моря пристань,
Якорь бросить приказал.
Сам скорее-скорее в лодку –
Я на берег поспешал.
Тут мне встретилась милая,
Ненаглядная моя:
«Ты отдай кольцо венчально **** –
Разлучают нас с тобой!
Крест, Евангелъе готово,
И священник в храме ждёт,
А я, горькая, несчастна,
Заливаюся слезой...»
1889 г.

<29> – XIII

Со слов Степана Кольгаева из Корина.

Сон мой милый, сон счастливый,
Воротись-ка, сон, назад!
Сделай Любушку* счастливой,

К тебе в горницу хочу.

Вопрошала Настя дорогого гостя.

Запись сделана в соответствии с нормами послереволюционной орфографии.

Приспокой в последний раз!
Две разгорькие кукушки
Во зеленый сад летят.
Две прекрасные девчонки
Под окошечком сидят.
Под окошечком сидят,
Про милого говорят,
Про милого, дорогого,
Любезного своего.
«Без милого жить не можно,
Без радости не усну³⁸.
Хоть усну, усну младенька –
Дружка видится во сне.
Померла наша надежда³⁹,
И скончалася любовь.
Ручки к сердцу приложила,
Грудь накрыла полотном,
Полотном, белым холстом –
Побежали за попом.
Поп и певчие пропели,
На кладбище понесли.
Становили гроб на землю –
Простоналася земля.
Все селения** сказали,
Что пропала та душа...»
1895

<30> – XIV

Со слов Степана Кольгаева из Корина.

Разаленький цветочек
Зачем рано появля?
Любил парень девчонку,
Любить он перестал.
Он с этою с любовью

³⁸ Карандашом вариант: «Не с кем скуку разгулять», а ниже: «и см. далее».

³⁹ Карандашом написано: «Бессвязно».

В темницу жить попал.
Мне в той тюрьме несносно:
Разбойнички сидят.
Сидел он дожидался
Двух грозных палачей.
Секите вы, рубите,
Не плачьте обо мне:
Того я был достоин,
Того я заслужил.
И я был в поле воин
На вороном коне,
Ни конному, ни пешему
Проходу не давал,
Развольну малу птишку
С налету убивал,
Красавицу девчонку
С набегу целовал.
Я спрашивал девчонку:
Ты любишь ли меня?
И если ты полюбишь,
Возьму я за себя.
А если ты не любишь,
Убью я сам себя,
Убьюся, застрелюся
Каленою стрелой.
1893 г.

<31> – XV

Поэт деревенская интеллигенция (духовного звания, учительницы и пр.).

Что затуманилась, зоренька ясная,
Пала на землю росой?
Что пригорюнилась, девица красная,
Очи блеснули слезой?
Жаль мне покинуть тебя, одинокую,
Певень ударил крылом;
Скоро уж полночь. Дай чару глубокую,
Вспень поскорее вином...

Время! Веди ты коня мне любимого,
Крепче держи под уздцы.
Едут с товарами в путь из Касимова
Муromским лесом купцы.
Есть для тебя у них кофточка шитая,
Шубка на лисьем меху,
Будешь ходить ты вся в золоте литая,
Спать на лебяжьем пуху.
Много за душу твою одинокую,
Много я душ погублю.
Я ль виноват, что тебя, чернооую,
Больше, чем душу, люблю!⁴⁰
1890

<32> – XVI

Пел Ленька (Алексей Евстифеев).

У дедушки Носа
Посеяно просо.
Как на том просе
Велись перепелки.
Они поживали,
Гнезда завивали,
Детей выводили.
Дети оперились –
Люди удивились.
Дети полетели –
Люди поглядели;
Дети на дуб сели,
А мы песню спели.
1893

<33> – XVII

Со слов Коржемоксских рабочих⁴¹.

Круг я печки хожу,

⁴⁰ Карандашом запись: «автор?».

⁴¹ Написано карандашом.

Круг муровленную,
Я на печку гляжу,
На муровленную.
Открывайся, заслон,
Вынимайся, пирог,
Наедайся, душа,
Душа зятюшкина.
Он наелся, как бык,
Сам не знает, как быть,
Он за печкой лежит,
За муровленную.

Круг я бочки хожу,
Круг дубовенькою,
Я на бочку гляжу,
На дубовенькую.
Оттыкайся, гвоздок,
Выливайся, медок,
Напивайся, душа,
Душа зятюшкина.
Он напился, как бык,
Сам не знает, как быть,
Он за бочкой лежит,
За дубовенькою.

Круг постельки хожу,
Круг пуховенькою,
На постельку гляжу,
На пуховенькую.
На постельку хочу,
На пуховенькую.
Высыпайся, душа,
Душа зятюшкина.
Он проспался, как бык,
Сам не знает, как быть,
За постелькой лежит,
За пуховенькою.
1888 г.

<34> – XVIII

Солдатская. Пели в Арзамасе, а также наши работники.

Поле чистое, поле турецкое,
Мы когда тебя, поле, пройдем⁴²,
Когда, чистое, прокатимся?
На том поле, на том чистоём⁴³
Мы сойдемся с неприятелем,
Как со той ордой неверною,
Со турецким славным корпусом.
На турецкий славный праздничек⁴⁴
Турки пьяны напивались,
Во хмелю, вишь, похвалялися:
«Мы Рассеюшку насквозь пройдем,
Граф-Паскевича в полон возьмем».
Граф-Паскевич разговаривал⁴⁵:
«Уж вы, братцы, бейте, не робейте,
И за морями знают нас!..»⁴⁶
1895 г.

<35> – XIX

Пели в с. Хирине Арз<амасского> уезда.

Вдоль по улице метелица метет,
За метелицей мой миленький идет:
Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне, радость, насмотреться на тебя!
На твою ли на прекрасну красоту,
На твое ли да на белое лицо!
Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне, радость, насмотреться на тебя!
Красота твоя с ума меня свела,
Сокрушила добра молодца меня.

⁴² Карандашом вписан стих: «Все пути славны дороженьки?»

⁴³ Буква «ё» вписана карандашом.

⁴⁴ Карандашом вписан стих: «В разнесчастный день во среду».

⁴⁵ Карандашом вписан стих: «Славным русским он наказывал».

⁴⁶ Карандашом вписан стих: «Знали дедов и отцов».

Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне, радость, насмотреться на тебя!..
1888 г.

<36> – XX

Пели в с. Ростяпине.

Среди лесов дремучих
Разбойнички идут
И на руках могучих
Товарища несут.
Носилки не простые
Из ружей сложены,
А поперек стальные
Мечи положены.
На них лежит сраженный,
Лежит лесов боец,
Во время жаркой битвы
Сразил его свинец.
Сечется кровь из раны
По лбу и по вискам,
Багровою струею
Течет по волосам.
Ремни и эполеты
Изрублены висят,
Два длинных пистолета
За поясом блестят.
Товарищи вступили
Все дружно вчетвером,
В могилу опустили
Товарища свою.
Порой на этом месте
Соловушка свистал,
Порой на той могиле
И ландыш расцветал.
Порой на той могиле
Красавица сидит,
С унылой головою
Печально вдаль глядит:

И в той стране далекой
Ее милой убит.
1884 г.

<37> – XXI

Я посею лебеду на берегу,
Мою крупную рассадушку,
Мою крупную, зелененькую.
Погорела лебеда без дождя,
Моя крупная рассадушка,
Моя крупная, зелененькая.
Пошлю казака по воду,
Пошлю молода по воду.
Ни воды нет, ни казаченьки,
Ни воды нет, ни молоденького.
Эх, кабы мне, младой, ворона коня,
Я бы вольная казачка была.
Я бы вольная, молоденькая,
Скакала, плясала по лужкам,
По зелёным дубровушкам
С донским, с молодым казаком,
Со удалым добрым молодцем...
1889 г.

<38> – XXII

Общераспространенная.

Мамашенька бранится,
О чем дочка грустна.
Сама про то не знает,
Что дочка влюблена.
Люблю дружка смертельно,
Люблю я всей душой,
А он, какой коварный,
Смеется надо мной.
Не смейся, злодей-варвар,
Не смейся надо мной:
Тебя Господь накажет
Несчастною судьбой,

Несчастною судьбою –
Коварною женой...
Не в поле ветер свищет –
Военный гром гремит.
Никто ж так не сражался,
Как милый на войне,
Он пули не боялся,
Все думал обо мне.
Две пули пролетели –
Мой миленький убит!
Убит, убит мой милый,
Под кустиком лежит.
Его шинель, фуражка
На кустике висят.
Его тело исгнило –
Нельзя его собрать.
Пришло письмо печально:
Мой миленький убит.
1888 г.

<39> – XXIII

Солдатская.

– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши матки?
– Наши матки – белые палатки,
Вот где наши матки!
– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши жены?
– Наши жены – ружья заряжены,
Вот где наши жены.
– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши сестры?
– Наши сестры – штыки-сабли востры,
Вот где наши сестры.
– Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши братцы?
– Наши братцы – за спинами ранцы,
Вот кто наши братцы!

– Солдатушки, бравы ребятушки,
 Где же ваши детки?
 – Наши детки – пули⁴⁷, пули метки,
 Вот где наши детки!
 – Солдатушки, бравы ребятушки,
 Где же ваши тетки?
 – Наши тетки – три косушки водки,
 Вот где наши тетки!⁴⁸
 – Солдатушки, бравы ребятушки,
 Где же ваши тещи?
 – Наши тещи – Марьиновы рощи,
 Вот где наши тещи!
 – Солдатушки, бравы ребятушки,
 Где же ваши деды?
 – Наши деды – славные победы,
 Вот где наши деды!
 – Солдатушки, бравы ребятушки,
 Где же ваш отец?
 – Наш отец – Царь-молодец,
 Вот где наш отец.
 1887 г.

<40> – XXIV

Из Московской губ<ернии> занесена.

Чудный месяц плывет над рекою,
 Все в объятых ночной тишины.
 Я сижу и люблюсь тобою,
 Все тобой, дорогая моя...
 – Ничего мне на свете не надо,
 Только видеть тебя, милый мой,
 Только видеть тебя бесконечно,

⁴⁷ Карандашом зачеркнуто «пули», вписано «ядра».

⁴⁸ Сбоку карандашом вписан куплет:

...

Где же ваши дяди?

– Наши дяди – городские ... (дан вариант «Канавински ...»)

Вот где наши дяди!

Любоваться твоей красотой!
 Но, увы, коротки наши встречи:
 Ты спешишь на свиданье с другой.
 Ну иди, пусть одна я страдаю,
 Пусть напрасно волнуется грудь!
 Для кого ж я жила и страдала
 И кому я всю жизнь отдала?
 Как цветок ароматный весною,
 Для тебя одного расцвела.
 Ты поклялся любить меня вечно,
 Как голубку лаская всегда;
 А теперь – насмеялся беспечно,
 Насмеялся и бросил меня!
 Только яркое солнце высоко
 Над крестом моим бедным взойдет,
 Белый камень лежит одиноко,
 Точно сторож могилки моей.
 – Ах, зачем не воскреснешь ты снова,
 Как цветок ароматный полей?..
 1897 г.

Примечания

<1> Помета авт.: * солдатик; ** по местн<ому> выговору; *** А в горнушке...; **** Я солдата не любила... или Я солдатика любила, // И мне его жаль, жаль...

Вар.: Карпов 2010, № 165 (с. 152–153).

<2> Помета авт.: * Этот второй запев могут петь двое запевал (тенор и бас), а дальше – уже хор; ** В нек<оторых> стихах, где того требует размер, «эх» опускается, в иных же местах поется «эх, вот», и даже «они»; *** иногда «эх» выпускается; **** по народн<ому> выговору.

<3> Помета авт.: * царь наш Александра; очевидно, что в этой песне исторического содержания упоминается Александр I.

<4> Помета авт.: * из Саратова купец; ** около.

<6> Помета авт.: * под; ** на рыбинку; *** рыбушку, рыбицу; **** подтягивати.

<7> Помета авт.: * отказываюсь объяснить смысл этого слова здесь; ** цветки полевые; *** так называется вышивка на рубахах.

<9> Вар.: Усов 1940, № 4 (с. 185).

<10> Вар.: Александров (неопубл., зап. 1886–1890-е гг.).

<11> Вар.: Александров (неопубл., зап. 1886–1890-е гг.).

<13> Вар.: Тимин 2025, № 649 (как вторая часть четырехстрочной частушки-диалога, женский вариант), 650 (четырёхстрочная), 766 (женский вариант).

<14> Тимин 2025, № 754 (четырёхстрочная, женский вариант).

<15> Тимин 2025, № 649 (как первая часть четырехстрочной частушки-диалога), 2706 (четырёхстрочная, женский вариант).

<19> Помета авт.: * гармошка, т.е. гармоника; ** собств. «в тебе».

Вар.: Тимин 2025, № 3246 (сходны первые две строки).

<23> Помета авт.: * Тебя любят – ты не веришь.

<25> Помета авт.: * Я записку напишу.

Вар.: Александров (неопубл., зап. 1886–1890-е гг.), тоже пятистрочная.

<27> Помета авт.: * по горенке; и далее опять: в новы сенички и т.д. (Текст, начиная с «и далее», зачеркнут карандашом. – Н.Х.); ** Повторяется то же самое в обратном порядке. (Зачеркнуто карандашом. – Н.Х.)

Вар.: Карпов 2010, № 56 (с. 310–311).

<28> Помета авт.: * может быть, «без приливу»? ** смысл понятен, но слово? *** непонятно (Сноска вписана фиолетовыми чернилами. – Н.Х.); **** сохранно.

<29> Помета авт.: * или: Машеньку; ** «Вся вселенная сказала...»

<31> Песня литературного происхождения, автор стихов – А.Ф. Вельтман. Вар.: Усов 1940, № 11 (с. 240).

<35> Песня литературного происхождения, автор стихов – Д.П. Глебов. Вар: Усов 1940, № 4 (с. 216).

<36> Песня литературного происхождения, автор стихов – В.Ф. Миллер. Вар.: Усов 1940, № 7 (с. 70).

<37> Вар.: Карпов 2010, № 59 (с. 274).

<39> Вар.: Карпов 2010, № 170 (с. 162–164).

<40> Песня литературного происхождения, в основе – стихотворение В.И. Немировича-Данченко «Ты любила его всей душою».

Источники

Александров – Александров А.А. Песни и суеврия. Получены в 1897 г. // Архив РГО. Ф. XXIII. Оп. 1. Рук. № 148.

Богодунов 1867 – Богодунов А.А. Обзор хода крестьянского дела в Нижегородской губернии // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским статистическим комитетом. Нижний Новгород, 1867. Т. 1. Часть 1. С. 1–84.

Богодунов 1930 – Богодунов А.А. Письмо Н.А. Морозову // РАН. Архив почетного академика Н.А. Морозова. Ф. 543. Оп. 4. Дело № 182. 3 л. URL: https://www.ras.ru/namorozovarchive/5_actview.aspx?id=1911 (дата обращения 20.01.2025).

Богодунов 1937 – Богодунов А.А. Из воспоминаний о Максиме Горьком // М. Горький на родине. Горький, 1937. С. 322–327.

Богодунов 2006а – Из дневников Александра Алавердиевича Богодунова // Нижегородский музей. 2006. № 7–8. С. 130–133.

Богодуров 2006б – Богодуров Александр Алавердиевич (1873–1954) // Шатки и шатковцы. Арзамас. 2006. С. 42–52.

Богодуров 1896–1908 – Богодуров А.А. Дневник; фрагмент (копия с рукописи). 1896–1908 // Архив Ю.А. Изумрудова. 48 с.

Горький 1900 – Горький М. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова // Нижегородский листок. 1900. 14 ноября. С. 2.

Елеонская 1914 – Сборник великорусских частушек. Под ред. Е.Н. Елеонской. М., 1914.

Журналы 1877 – Журналы Нижегородского губернского статистического комитета // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским статистическим комитетом. Т. 6. Нижний Новгород, 1877. С. 241–480 (II пагинация).

Инжутов 2014 – Инжутов А.А. Дневники А.А. Богодурова – свидетельства истории края конца XIX – начала XX в. // Карповские чтения: сб. ст. Арзамас, 2014. Вып. 5: К 80-летию Владимира Николаевича Мартыанова. С. 288–303.

Исторические песни 2006 – Исторические песни. Народная поэзия Арзамасского края. Арзамас, 2006.

Карпов 2010 – Народные песни, записанные в Арзамасском уезде Нижегородской губернии А.В. Карповым летом 1875 года. Арзамас, 2010.

Новикова 2006 – Новикова И.В. Любимая моя тетя Настя (Эпизоды из жизни Анастасии Александровны Новиковой) // Нижегородский музей. 2006. № 7–8. С. 126–129.

НПГО 1960 – Народная поэзия Горьковской области. Вып. 1. [Сказки, песни, частушки]. Горький, 1960.

РФ 1990 – Русский фольклор: библиографический указатель. 1881–1900. Л., 1990.

РФБС – Русские фольклористы. Биобиблиографический словарь. XVIII – XIX вв. В 5 т. СПб., 2016–2020.

Садовский 2014–2015 – Садовский А.Я. Из дневника // Нижегородский музей. 2014. № 27. С. 10–21; 2015. № 29. С. 8–23.

Собрание архивной комиссии 1916 – Собрание архивной комиссии // Волгарь. 1916. 31 января. С. 2.

Тимин 2025 – Частушки 1920–1930-х годов. Собрание И.И. Тимина. В 2 т. Сост., вступит. ст., коммент. и указатели К.Е. Кореповой. Нижний Новгород, 2025.

Усов 1940 – Русские песни. Фольклор Горьковской области. Сост. и коммент. Н.А. Усова. Горький, 1940.

Фольклор без фольклористов 2019 – Фольклор без фольклористов. Рукописные альбомы и любительские собрания частушек первой трети XX века. М., 2019.

Литература

Адрианов 2002 – Адрианов Ю.А. Автор знаменитого романа // Граве Л.Г. Ночь светла. Стихи. Нижний Новгород, 2002. С. 5–11.

Балика 1968 – Балика Д.А. Поэт-нижегородец // Горьковская правда. 1968. 22 ноября. С. 4.

Балика, Богодунов 1941а – Балика Д.А., Богодунов А.А. Л.Г. Граве // Горьковская область. 1941. № 3. С. 45–52.

Балика, Богодунов 1941б – Балика Д.А., Богодунов А.А. Творческое наследие поэта Л.Г. Граве // Горьковская коммуна. 1941. 26 января. С. 3.

Богодунов 1916 – Богодунов А.А. К биографии Л.Г. Граве // Волгарь. 1916. 5 февраля. С. 4.

Иванова 1990 – Иванова Т.Г. Литература по русскому фольклору за 1881–1900 гг. // Русский фольклор: библиографический указатель. 1881–1900. Л., 1990. С. 9–24.

Каптерев 1939 – Каптерев Л. М. Страницы из нижегородской историографии // Горьковская область. 1939. № 11/12. С. 136–144. URL: <https://opentextnn.ru/old/history/historiografy/index.html?id=2641> (дата обращения: 08.01.2025).

Корепова 1971 – Фольклор Нижегородского края: библиографический указатель. Сост. М.Н. Андреева, А.Н. Донин, К.Е. Корепова; общ.ред. К.Е. Кореповой. Горький, 1971.

НАЭК 1930 – Нижегородская археолого-этнологическая комиссия в 1929 г. Нижний Новгород, 1930. URL: <https://opentextnn.ru/history/archeology/library-archeology/nizhnynovgorod-library-archeology/naek-1929/> (дата обращения: 23.11.2024).

Николаев 2010 – Николаев О.Р. Наивная фольклористика: типы, формы, функции // Живая старина. 2010. № 1. С. 2–5.

Панкратов 2016 – Панкратов В.М. Исповедь интеллигента. Саров, 2016.

Потявин 1960 – Потявин В.М. Собираание и изучение фольклора Нижегородского Поволжья в XIX веке // Народная поэзия Горьковской области. Вып. 1. [Сказки, песни, частушки]. Горький, 1960. С. 371–432.

Селезнев 2001 – Селезнев Ф.А. Выборы и выбор провинции: партия кадетов в Нижегородском крае (1905–1917 гг.). Нижний Новгород, 2001.

Тамбовцева 2002 – Тамбовцева Н.Н. Историческое краеведение в Нижегородской губернии 20-х годов XX века: дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Нижний Новгород, 2002.

FOLKLORE IN A. A. BOGODUROV'S NOTES

Yu.A. Izumrudov, N.B. Khramova

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article traces in detail the life and creative path of Alexander Alaverdievich Bogodurov, a representative of the Nizhny Novgorod intelligentsia of the late nineteenth and first half of the twentieth centuries, a public figure related to the family of the famous local archivist and historian A.Ya. Sadovsky. The variety of Bogodurov's creative interests is shown. The text of his unsent letter to Leo Tolstoy is published for the first time. Also, the article contains the first analysis of his critical article "On Balmont". The

importance of Bogodurov's local history research in relation to the work of the poet L.G. Grave is emphasized.

The article focuses on the interpretation of folklore materials collected by Bogodurov in the 1890s in Arzamas district of Nizhny Novgorod province. It presents a description and analysis of his folklore collection: the characteristics of the manuscript itself, the problem of its dating, and the composition of the records. For the first time, the texts of songs and ditties recorded by A.A. Bogodurov are published and introduced into scientific circulation. The ditties represent a particular scientific value as these records are among the earliest for Russian, as well as Nizhny Novgorod tradition. The published texts are accompanied by textual commentaries.

Keywords: A.A. Bogodurov, L.N. Tolstoy, M. Gorky, K.D. Balmont, L.G. Grave, local history, folklore, Russian chastushka, Russian folk lyrics, amateur folklore.

УДК 398

БОЛЬШАЯ КНИГА О МАЛОМ ФОЛЬКЛОРНОМ ЖАНРЕ

(Частушки 1920–1930-х годов. Собрание И.И. Тимина. В 2 т. Том 1. Девичьи частушки. – 605 с. Т. 2. Мужские и прочие частушки. Другие материалы. – 447 с. / Сост., вступит. ст., коммент. и указатели К.Е. Кореповой. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2025)

© 2025

Ю.М. Шеваренкова

Шеваренкова Юлия Михайловна, SPIN-код: 5831-6956, ORCID: 0009-0000-7491-7143, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), shevarenkova@flf.unn.ru.

Статья поступила в редакцию: 25.02.2025

Статья принята к публикации: 24.03.2025

В рецензии рассматривается двухтомный сборник нижегородских частушек «Частушки 1920–1930-х годов. Сборник И.И. Тимина», подготовленный к изданию Кларой Евгеньевной Кореповой и изданный в 2025 году. Выделены основные структурные блоки данного издания: вступительные статьи к разделам, собрание текстов (том 1 – девичьи частушки, том 2 – мужские), комментарии к текстам, указатели. Отмечено, что сборник является первым масштабным изданием частушек первой трети XX века. Особое внимание уделено значению, которое имеет издание рецензируемой книги в контексте современного подхода к анализу жанра частушки.

Ключевые слова: К.Е. Корепова, частушка, нижегородский фольклор, фольклорная традиция.

В научном плане начало 2025 г. в Нижегородском госуниверситете им. Н.И. Лобачевского ознаменовалось выходом нового издания – «Частушки 1920–1930-х годов. Собрание И.И. Тимина» в двух томах. Подготовлено оно известным профессором университета, доктором филологических наук, фольклористом Кларой Евгеньевной Кореповой.

Филологический подход к анализу жанра частушки можно назвать редкостью для современной российской фольклористики, во многом ушедшей от исследования «классических» жанров традиционного фольклора в ранее не исследованные его области и новейшие, в том числе маргинальные, явления устной, письменной и визуальной городской культуры.

История науки знает несколько волн интереса к частушке. Начало XX в. и первые годы советской власти стали временем знакомства читающей городской публики с этим жанром. В это время выходят первые подборки частушек, сделанные как непрофессиональными собирателями фольклора в различных регионах страны (преимущественно, в Центральной России): священниками [Флоренский 1909], местными краеведами [Князев 1913], газетными журналистами, – так и уже известными исследователями – Д.К. Зелениным [Зеленин 1903], Е.Н. Елеонской [Елеонская 1914]. Всплеск научного интереса к жанру пришелся на послевоенное время и преимущественно на 1960-ые гг., когда один за другим вышли собрания частушек советского времени [Частушка 1966; Частушки 1965], а также исследования специфики и генезиса самого жанра [Лазутин 1960; Колпакова 1966]. Можно сказать, что советская наука пестовала жанр частушки как преимущественно идеологически верное и жизнеутверждающее творчество советской деревни, а сама частушка в результате быстрого затухания традиционных, в том числе песенных форм устного народного творчества в колхозной деревне, перекраивания и регулирования репертуара сельских праздников, а также благодаря советской эстраде стала восприниматься как едва ли не главный жанр русского фольклора. Начиная с 1990-ых гг. на волне повышенного интереса к забытым и запретным ранее темам народной культуры исследователи заново открывают этот жанр. В это время увидели свет неподцензурные политические частушки из следственных дел и закрытых архивов [Панченко 2013], ранее неизвестные региональные рукописные коллекции частушек разного объема и качества, собранные энтузиастами-любителями в разных уголках страны и в разные десятилетия советской власти, преимущественно в довоенное и послевоенное время [Лурье 2019], продолжилось на новом уровне и исследование жанровой и прагматической природы частушки [Адоньева 2004; Кулагина 2000].

На этом фоне издание, подготовленное проф. К.Е. Кореповой, служит своего рода продолжением тренда последних десятилетий и

вводит в научный оборот ранее не публиковавшийся массив текстов – коллекцию частушек школьного учителя Ивана Ивановича Тимина (1903–1987), по поручению которого в 1920–1930-ые гг. ученики разных классов записывали в сельской глубинке произведения данного жанра. И несмотря на то что публикацией коллекций непрофессиональных собирателей фольклора нынешних исследователей, пожалуй, уже не удивишь, собраний, подобных тиминскому, в масштабах огромной страны единицы: многие коллекции утрачены в сложные годы общественных катаклизмов, многие еще хранятся в домашних или государственных архивах и потому не обнаружены и не обнародованы исследователями.

Рецензируемое издание ценно и как *свод текстов* определенной эпохи, и как *исследование* природы частушки раннего советского времени.

Прежде всего перед нами первая объемная публикация нижегородских частушек. В коллекции И.И. Тимина около 7,5 тыс. текстов, из них размещены в сборнике без купюр и какой бы то ни было цензуры (стилистической, лингвистической, идеологической) чуть более 5 тыс. текстов (неопубликованные тексты представляют собой дубликаты или варианты и учтены в комментариях). Таким образом, собрание частушек И.И. Тимина репрезентативно и объективно показывает народную частушечную традицию северо- и среднерусского типа. Составитель книги представляет местный частушечный репертуар в синхроническом срезе и в его сопоставлении со всеми разрозненными публикациями частушек первой трети XX в., как нижегородскими (они малочисленны и известны лишь по публикациям в нижегородской прессе), так и из других регионов. Учет такого материала позволяет выявить общую тематическую специфику частушки этой эпохи, вычленив в ней наиболее частотные группы, проследить ее реакцию на актуальные общественно-политические события (революцию, гражданскую войну, коллективизацию и т.п.) и популярных «героев своего времени», таких как В.И. Ленин, Л. Троцкий, Н. Бухарин и др. Кроме того, публикация текстов раннего советского периода позволила автору увидеть материал и в диахроническом ракурсе, сопоставив нижегородские тексты с частушками более позднего советского времени, показав при этом, как в дальнейшем сохранялся или менялся частушечный репертуар в тематическом отношении.

Издание разбито на два тома. Составитель отказывается от географического принципа публикации материала или его презентации

по собирателям (как это сделано в собрании самого И.И. Тимина) и распределяет материал по гендерному принципу. В первом томе собраны так называемые «девичьи» частушки, второй том объединил частушки мужские и частушки, исполнение которых не имело четкой гендерной выраженности (о смерти, политические, о современных исторических событиях и др.); сюда же включен материал, который сами собиратели далекой эпохи (напомним, это были школьники) не всегда могли идентифицировать в жанровом отношении и отделить его от собственно частушки – это стихи из девичьих и школьных альбомов, детский фольклор (небылицы, прибаутки). Конечно, в руки читателю книга попадет уже в готовом виде, и можно лишь представить масштаб кропотливой и многолетней подготовительной работы составителя по классификации и систематизации текстов, если учесть, что всего в коллекции И.И. Тимина было 193 рукописи, многие из которых выцвели, написаны карандашом и уже плохо прочитывались. Скрупулезность работы с корпусом текстов заметна уже в оглавлении каждого тома. Так как все девичьи частушки объединены темой любви, их классификация осуществлена по микротемам, отражающим весь спектр любовных переживаний девушки (тоска по любви, тайная любовь, свиданье, отношения с родителями, любовные страдания, измена, расставание с возлюбленным). Среди мужских частушек выделены любовные, хулиганские, рекрутские, о смерти, об исторических и политических событиях и персонах. Ранее не предпринимавшийся гендерный подход к систематизации частушек позволяет посмотреть на частушку, прежде всего, как на творчество деревенской молодежи, отражающее ценности и стремления, настроения и эмоции, чаяния и проблемы ее представителей в определенный исторический период.

Практически каждый публикуемый текст проф. К.Е. Корепова снабжает комментарием. Комментирование текста при публикации фольклорных произведений разных жанров нередко выполняет исключительно презентационную функцию, сводясь к сведениям о месте записи текста и к данным об информанте, и вынесено за корпус самих текстов. Составитель данного издания поступает иначе и прикрепляет свой комментарий непосредственно к тексту: такой подход позволяет показать ценность *каждого* произведения внутри внушительного массива частушек и раскрыть его художественный мир читателю. Само комментирование включает в себя обзор вариантов текста и их разночтений по уже известным публикациям, а также анализ

160

отдельных компонентов частушки – значимых слов, образов, мотивов, сюжетных ситуаций, тропов, местных реалий и различного фонового материала, предметных деталей – и выявление их художественной функции.

Но перед нами не только ценная своим количеством и разнообразием коллекция частушек, мы имеем еще и первое масштабное *исследование* нижегородской частушки на широком общерусском фоне, выполненное в лучших традициях филологического подхода к анализу поэтического фольклорного произведения.

Первый том предвяряет солидная вступительная статья, в которой автор и намечает будущим исследователям аспекты и пути изучения жанра частушки, и сам раскрывает важные проблемы внутренней природы, структуры и поэтики жанра, формулируя современный подход к его пониманию. Так, сопоставляя синхронные записи частушек из разных регионов и диахронные записи материалов одного региона, автор вступает в научную полемику с советскими исследователями, которые видели в частушке исключительно импровизацию, отказывая ей в устойчивости текста. В то же время жанровая природа частушки исследуется К.Е. Кореповой в контексте разрушения классической жанровой системы традиционного русского фольклора, что когда-то и привело к появлению этого жанра, с его краткостью, бессюжетностью, ярко выраженным личностным началом, экспромтностью, эмоциональностью и даже реалистичностью. Сопоставление материала столетней давности с более поздним и более ранним дало возможность автору сделать и частные наблюдения-открытия о формировании отдельных внутрижанровых разновидностей частушки (так, им отмечено, что знаменитые частушечные «страдания», которые массово будут фиксироваться собирателями со второй половины XX в., в предвоенное время еще не созрели, но, с другой стороны, в 1920–1930-ые гг. уже появились частушки «цыганского» цикла, не зафиксированные на рубеже XIX–XX вв.).

Однако главное внимание исследователь уделяет вопросу бинарной структуры частушки и принципу параллелизма как фундаментальному поэтическому закону построения частушки-миниатюры. Так, К.Е. Корепова предлагает самостоятельную теорию и классификацию логического параллелизма. Филологический подход автора к жанру затрагивает также вопросы формульности, лексической и структурной вариативности, сюжетно-мотивного состава частушки,

социологический подход позволяет ставить проблему отражения действительности в текстах частушки, а сравнительно-исторический метод – искать специфику нижегородской частушки и в то же время говорить об определенном сходстве нижегородского частушечного репертуара первой трети XX в. с материалами Рязанской, Костромской, Владимирской губерний.

Вступительные статьи предваряют и отдельные тематические разделы двухтомника (рекрутские, хулиганские частушки и др.), что в масштабах всего свода позволяет понять образные, сюжетные и стилистические особенности каждой внутрижанровой разновидности частушки.

Следует отметить серьезный вспомогательный аппарат издания – наличие разнообразных указателей (географического, именного, предметного, сюжетно-тематического, указателя мест записей и типов частушек), помогающих как обычному читателю, так и специалисту ориентироваться в сложно организованном мире опубликованных текстов. Отдельно можно выделить богатый предметный указатель как своеобразную энциклопедию понятийного мира жанра частушки, в него входят бытовые и социальные реалии деревенского мира, элементы женского и мужского гардероба, животный, растительный и хозяйственный мир деревни, различные наименования парня и девушки в частушках и многое другое.

Серьезная научная оснащенность издания тем не менее не перегружает его сугубо научной терминологией и теоретизированием и не препятствует его доступности для любого читателя, интересующегося русской народной культурой, даже научно неподготовленного.

Источники

Елеонская 1914 – Сборник великорусских частушек. Под ред. Е.Н. Елеонской. М., 1914.

Зеленин 1903 – Зеленин Д.К. Песни деревенской молодежи (Записаны в Вятской губернии). Вятка, 1903.

Князев 1913 – Князев В. Жизнь молодой деревни: частушки-коротушки. СПб., 1913.

Флоренский 1909 – Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. Кострома, 1909.

Частушка 1966 – Частушка. Предисл. В.Ф. Бокова; вступ. статья, подготовка текстов и примечания В.С. Бахтина. М.; Л., 1966.

Частушки 1965 – Частушки в записях советского времени. Изд. подготовили З.И. Власова и А.А. Горелов. М.; Л., 1965.

Литература

Адоньева 2004 – Адоньева С.Б. Прагматика частушек // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 156–179.

Колпакова 1966 – Колпакова Н.П. Типы народной частушки // Русский фольклор. М.; Л.: Наука. Т. 10. С. 264–288.

Кулагина 2000 – Кулагина А.В. Поэтический мир частушки. М., 2000.

Лазутин 1960 – Лазутин С.Г. Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.

Лурье 2019 – Фольклор без фольклористов. Рукописные альбомы и любительские собрания частушек первой трети XX века. Сост. М.Л. Лурье, Н.Н. Рычкова; под ред. М.Л. Лурье. М., 2019.

Панченко 2013 – Русский политический фольклор. Исследования и публикации. Сост. А.А. Панченко. М., 2013.

A BIG BOOK ABOUT SMALL FOLKLORE GENRE

(Ditties of the 1920s and 1930s. I.I. Timin's collection. In 2 volumes. Volume 1. Girls' ditties. – 605 p. Vol. 2. Men's and other ditties. Other materials. – 447 p. / Comp., introd. art., comment. and the indexes of K.E. Korepova. Nizhny Novgorod: N.I. Lobachevsky National Research University, 2025)

U.M. Shevarenkova

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The review examines a two-volume collection of Nizhny Novgorod ditties, "Ditties of the 1920s–1930s. Collection of I.I. Timin", prepared for publication by Klara Evgenievna Korepova and published in 2025. The main structural blocks of the edition are highlighted: introductory articles to sections, a collection of texts (volume 1 – girls' ditties, volume 2 – men's) comments on the texts, indexes. It is noted that the collection is the first large-scale publication of ditties of the first third of the 20th century. Particular attention is paid to the significance that the publication of the book under review has in the context of the modern approach to the analysis of the ditty genre.

Keywords: K.E. Korepova, ditty, Nizhny Novgorod folklore, folk tradition.

«ПОСЛЕСЛОВИЕ» К ПУШКИНСКОМУ ЮБИЛЕЮ

(Юхнова И.С. Творчество А.С. Пушкина: опыты чтения.
Н. Новгород: Нижегородский государственный университет,
2024. – 167 с. – Серия «Монографии участников
“Болдинских чтений”»)

© 2025

К.И. Яшина

Яшина Ксения Ивановна, SPIN-код: 6733-7975, ORCID: 0000-0002-3412-9262, кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), kseniya.yashina@unn.ru.

Статья поступила в редакцию: 20.12.2024

Статья принята к публикации: 26.02.2025

В рецензии рассматривается монография Ирины Сергеевны Юхновой «Творчество А.С. Пушкина: опыты чтения», вышедшая в 2024 году. Выделяются основные смысловые блоки данного исследования. Отмечается, что его доминантой является медленное вдумчивое чтение и перечитывание произведений А.С. Пушкина. Особенное внимание уделяется тому значению, которое выход рецензируемой книги имеет в контексте пушкинского юбилея.

Ключевые слова: И.С. Юхнова, А.С. Пушкин, пушкинистика, пушкинский юбилей, Болдинские чтения.

В конце 2024 года вышла книга Ирины Сергеевны Юхновой «Творчество А.С. Пушкина: опыты чтения». И.С. Юхнова – известный пушкинист и лермонтовед, доктор филологических наук, профессор ННГУ им. Н.И. Лобачевского, руководитель Центра по изучению наследия А.С. Пушкина, научный руководитель конференции «Болдинские чтения».

Данная монография – результат сотрудничества между Национальным исследовательским Нижегородским государственным университетом им. Н.И. Лобачевского и Государственным литературно-мемориальным и природным музеем-заповедником А.С. Пушкина «Болдино». Издание стало продолжением серии «Монографии участ-

ников “Болдинских чтений”», которая существует с 2000 года. Рецензенты – Наталья Михайловна Ильченко и Галина Львовна Гумённая, редактор – Сергей Николаевич Пяткин.

Примечательно, что книга, которая объединяет труды многих лет, вышла именно в год 225-летия А.С. Пушкина, когда личности и творчеству поэта уделялось так много внимания. Однако, по нашему мнению, данная работа не вписывается в основные «тренды» пушкинского юбилея по нескольким причинам.

Во-первых, все выводы, представленные в книге, – это результат многолетней работы. В конце издания перечисляются статьи И.С. Юхновой, опубликованные по данной теме.

Во-вторых, внимание автора сосредоточено на творчестве поэта, на его произведениях. Биографический контекст привлекается для анализа, но не становится самоцелью. В книге последовательно разворачивается идея медленного вдумчивого чтения и перечитывания пушкинских произведений.

Автор не предлагает читателю сенсационных фактов. Все выводы как бы вырастают из наблюдений над текстом, а также опираются на предшествующий опыт пушкинистов, а не отрицают или оспаривают его.

Монография состоит из 17-ти глав, которые формально не образуют единства, то есть не представляют собой последовательно развивающийся сюжет. Они выглядят как отдельные рассуждения, рождающиеся в процессе чтения пушкинских текстов. Эта стратегия, оказавшаяся, на наш взгляд, чрезвычайно плодотворной, формулируется самим автором в предисловии: «Данная книга представляет собой опыты медленного чтения и перечитывания пушкинских произведений, в процессе которых постепенно обозначаются важные для понимания художественного мира поэта мотивы и образы, переключки и созвучия в произведениях, создающихся в разные периоды его творчества. Происходит приближение к пушкинскому пониманию человека, его представлений о добре, свободе, справедливости, чести, выборе верного жизненного пути» [Юхнова 2024, с. 4].

Однако, помимо этой объединяющей мысли, в книге есть ещё некоторые смысловые и композиционные «скрепы». Так, часть глав по-

священа наблюдениям над пушкинским стилем, например, «“Летописный стиль” Пушкина». Автор разделяет два понятия – черты летописного стиля и пародирование летописного стиля. Важнейшей приметой летописного стиля в произведениях А.С. Пушкина признаётся внимание к факту, событию, а «не риторике о событии» [Юхнова 2024, с. 7]. Кроме того, автор, вслед за В.В. Виноградовым [Виноградов 1941], отмечает, что для поэта характерна фиксация фактов, а не поиск причинно-следственных связей и глобальных закономерностей. Поэтому «значительное и обыденное, заурядное идут в одном ряду, событие большой истории соседствует с мелочами повседневной жизни» [Юхнова 2024, с. 8], что позволяет по-новому посмотреть на мелкие бытовые детали. Именно это свойство пушкинского стиля позволяет автору воссоздать биографию Самсона Вырина.

Этот пример, по нашему мнению, ярко иллюстрирует тезис о том, что в рецензируемой монографии факты появляются не вдруг, а последовательно, из рассуждений, опираясь на существующие работы, продолжая и дополняя их.

Ряд глав монографии посвящен исследованию сквозных образов и мотивов в творчестве А.С. Пушкина, например: «Мотив охоты в творчестве А.С. Пушкина», «Локус леса в творчестве А.С. Пушкина». Обращение к совокупности произведений позволяет исследователю просматривать эволюцию явлений и тем. Например, мотив охоты, который, как правило, мыслится в творчестве А.С. Пушкина исключительно в рамках описания дворянского быта, значительно дополняется и переосмысливается при обращении к «Сказке о медведихе». И.С. Юхнова делает вывод о том, что «намечается новое понимание сути охоты как явления, так как она показана не как дворянская забава, заполняющая деревенский досуг, а как часть народного быта, уклада крестьянской жизни, когда лес является естественной средой обитания, в котором человек и животное существуют в единстве и противостоянии» [Юхнова 2024, с. 72].

Также исследователь даёт важные комментарии относительно литературного быта пушкинского времени. Наиболее ярким примером является глава, в которой эта тема заявлена в названии, – «“Чёрная шаль” А.С. Пушкина и “Чёрная шаль” С.А. Неелова: иллюстрация

к литературному быту 1820-х годов». Здесь пушкинское стихотворение погружается в круг фактов, которые позволяют наиболее полно понять ситуацию его создания и существования, а также вводится произведение, которое можно назвать реакцией на него.

Важнейшая часть монографии – главы о рецепции пушкинского творчества и о литературной традиции, им порождаемой, например, главы, посвященные образу «заячьего тулупчика». Исследователь прослеживает соответствующую пушкинскую аллюзию в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» и рассматривает образ как мифологему, реализуемую в стихотворениях Д. Самойлова и А. Кушнера.

Отдельно хотелось бы отметить, что книга будет интересна не только специалистам – преподавателям, исследователям творчества А.С. Пушкина или литературоведам. Простой, понятный стиль изложения материала, обилие примеров из произведений, а также комментарии к особенно тонким моментам делают её доступной для широкого круга читателей. Особенную ценность для неспециалиста монография имеет и потому, что знакомит с пушкинскими текстами, которые не являются хрестоматийными. Также книга позволяет взглянуть на творчество поэта в контексте традиции русской литературы, а не изолированно.

Особенного внимания заслуживает послесловие к сборнику, в котором подводятся итоги и монографии, и юбилейного пушкинского года. И.С. Юхнова формулирует актуальные мысли об отношении к личности и творческому наследию поэта. Кроме того, она эксплицирует механизмы функционирования околпушкинских мифов, которые широко транслируются в СМИ. Также И.С. Юхнова выдвигает положение об «экологии» имени А.С. Пушкина.

Подытоживая, подчеркнем, что рецензируемая монография не имеет отношения к формальному юбилейному «подношению», фиксирующему, как правило, сложившееся положение дел и ориентированному на подведение итогов, а представляет собой мощный стимул для дальнейших пушкиноведческих изысканий.

Литература

Виноградов 1941 – Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Юхнова 2024 – Юхнова И.С. Творчество А.С. Пушкина: опыты чтения. Нижний Новгород, 2024.

PUSHKIN'S ANNIVERSARY "AFTERWORD"

(Yukhnova I.S. A.S. Pushkin's creativity: reading experiences.
Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 2024. – 167 p. –
Series "Monographs of participants of the Boldinsky readings")

K.I. Yashina

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The review examines Irina Sergeevna Yukhnova's monograph "The Work of A.S. Pushkin: Reading Experiences", published in 2024. The main semantic blocks of this research are highlighted. It is noted that his dominant feature is slow thoughtful reading and re-reading of the works of Alexander Pushkin. Special attention is paid to the importance that the publication of the reviewed book has in the context of the Pushkin jubilee.

Keywords: I.S. Yukhnova, A.S. Pushkin, Pushkin studies, Pushkin anniversary, "Boldin readings".

СЕРИЯ «РУССКАЯ РЕКОНКИСТА» РЕДАКЦИИ КПД

(Троицкая В. Донецкое море. История одной семьи: повесть.

М.: Издательство АСТ; Редакция КПД, 2024. – 320 с.;

Долгарева А. Я здесь не женщина, я фотоаппарат. Фронтовые дневники. М.: Издательство АСТ; Редакция КПД, 2024. – 352 с.;

Филиппов Д.С. Собиратели тишины: Роман в рассказах.

М.: Издательство АСТ; Издательский дом «Ленинград»;

Редакция КПД, 2024. – 352 с.)

© 2025

Е.В. Болнова

Болнова Екатерина Владимировна, SPIN-код: 7779-0276, ORCID: 0000-0003-4956-642X, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), eka332@yandex.ru.

Статья поступила в редакцию: 15.01.2025

Статья принята к публикации: 14.03.2025

Рецензируются книги В. Троицкой «Донецкое море», А. Долгаревой «Я здесь не женщина, я фотоаппарат», Д. Филиппова «Собиратели тишины», вышедшие в 2024 г. в редакции КПД в серии «Русская реконкиста». Рассматриваются формальные и содержательные аспекты названных произведений. Уделяется внимание жанровой специфике, образному строю, композиции, особенностям индивидуально-авторского стиля.

Ключевые слова: А. Долгарева, В. Троицкая, Д. Филиппов, современная литература о войне, новая проза.

В 2024 году в редакции КПД (аббревиатура расшифровывается по начальным буквам имен трех организаторов: А. Колобродов, З. Прилепин, О. Демидов) вышла серия «Русская реконкиста», в которой были опубликованы три книги: В. Троицкой «Донецкое море», А. Долгаревой «Я здесь не женщина, я фотоаппарат», Д. Филиппова «Собиратели тишины». Еще в сентябре того же года основателями редакции было заявлено, что в серии «Русская реконкиста» будут публиковаться произведения о конфликте на Украине глазами военных,

волонтеров и мирных жителей. Собственно, вышедшие на данный момент книги и представляют заявленные срезы общества.

Первой была опубликована повесть В. Троицкой «Донецкое море» с подзаголовком «История одной семьи». З. Прилепин, оценивая книгу, ставит ее в один ряд с произведениями А. Гайдара, В. Каверина и военными повестями В. Катаева. Обозначенными параллелями интертекстуальные переключки данного произведения не исчерпываются, что обусловлено в первую очередь особым значением образа книги в ее структуре. Она становится символом связи времен и поколений. Уже на первых страницах в дневнике Кати Ковалевой, главной героини повести, перечисляются художественные произведения, повлиявшие на становление ее характера, а также характера ее отца и тети (протагонистов повести В. Троицкой): «Так мне было передано, вернее, передано папино и тетин детство: "Два капитана" Каверина, "Белый Бим Черное ухо" Троепольского, "Кортик" и "Бронзовая птица" Рыбакова, "Дикая собака Динго" Фраермана, "Чук и Гек" Гайдара и его удивительная "Голубая чашка" с самыми волшебными, солнечными рисунками Гальдяева, мои любимые "Три толстяка" Юрия Олеши, весь Жюль Верн, Майн Рид, Фенимор Купер, Марк Твен и Джек Лондон» [Троицкая 2024, с. 8]. Все эти книги хранятся в родовом доме отца героини, Олега Ковалева, построенном еще его дедом после войны. Таким образом, книги и дом являются символами того, за что борются ополченцы, – памяти о прошлом, права жить на своей земле, связи поколений. Отношение и к книгам, и к родовому дому становится одной из границ, разделивших членов семьи Ковалевых. Если по одну сторону находятся Олег Ковалев с дочерью Катей, то по другую сторону оказываются мать героини Лариса, для которой книги лишь атрибут интерьера (в городской квартире она оставила в новом стеллаже «только книги в красивых обложках, и расставлены они были строго по цветам» [Троицкая 2024, с. 8]), а дом – источник раздражения, и младший брат Ромка, который книг совсем не читает в отличие от старшей сестры.

Разница в мировосприятии героев оказывается настолько существенной, что в 2014 году семья распадается. Отец с Катей остаются в обстреливаемом Донецке, а Ромку мать увозит в Полтаву. Во время одного из обстрелов пострадал, но не был разрушен родовый дом Ковалевых. Закономерно, что оттуда отец привозит в городскую квартиру большую коробку с сохранившимися книгами.

Ближе к финалу символическая функция книг становится еще более очевидной. Катя, работающая медсестрой в больнице Донецка, успела окончить филологический факультет, фактически став хранителем литературного наследия. Уже после начала полномасштабных боевых действий Ромка попадает в плен, будучи мобилизованным в украинскую армию. В ходе его первой встречи с сестрой он отказывается что-либо у нее просить. В ходе второй и последней встречи с отцом и сестрой в больнице, куда Ромка попадает после того, как его избили сокамерники, молодой человек неожиданно просит принести ему «детскую книгу», роман «Дети капитана Гранта», что символизирует его стремление вернуться в тот период, когда он не был разделен с семьей. В этом же разговоре он рассказывает отцу, что Лариса, неожиданно появившаяся в Донецке после пленения сына, выполняет задание украинской разведки. Таким образом, Ромка признает моральное превосходство отца и Кати, он готов попробовать понять ту правду, которой руководствуются они. Несмотря на то что Ромке не суждено будет перейти на сторону защитников Донецка, как и прочесть хоть одну «детскую книгу», он фактически вновь становится частью семьи Ковалевых, погибнув вместе с отцом от снаряда, попавшего в больницу.

Перед смертью Ромка впервые поступает согласно этическим нормам, прописанным в тех книгах, которые сам он в детстве не читал, но которые ему читала Катя и воплощением положительных героев которых является его отец. Он раскрывает подлость матери, тем самым не позволив ей погубить людей. Столкновение с реальностью украинской армии, плен и избиение становятся этапами инициации, после которых Ромка должен был бы войти во взрослый патриархальный мир отца. Художественное пространство повести оставляет простор для читательских интерпретаций, в ряду которых возможна и версия о том, что именно Лариса направила снаряды в больницу, где работала Катя и где, по случайному совпадению, оказался Ромка: «Катя, изучая карты прилетов, не могла отогнать от себя мысль, что били в тот раз как-то более осмысленно, целенаправленно. Позже Катя узнала, что в тот же день при попытке вырваться из города была расстреляна машина с украинской ДРГ. Женщин внутри не было. Но Катя интуитивно все эти события почему-то связывала с приездом мамы. Впрочем, правду она не знала и понимала, что вряд ли узнает. И еще она постоянно думала: могла ли мама знать, что Рому перевезли из колонии в больницу? Конечно, не могла. И, возможно, все

это было просто страшным совпадением» [Троицкая 2024, с. 314–315]. Просьба Ромки принести книгу Ж. Верна спасает жизнь Кате во время обстрела – так младший брат, хотя и помимо своей воли, возвращает ей неоплаченный долг: когда-то в детстве Катя защитила его от уличных торговцев наркотиками и от гнева матери, приняв его вину на себя. В финальном фрагменте, представляющем собой отрывок из дневника Кати Ковалевой, героиня возвращается в родовой дом и привозит туда старые книги, утверждая тем самым свое моральное право на эту землю.

Таким образом, старые советские книги отца Кати Ковалевой становятся символическим эквивалентом тех ценностей, за которые выступили жители Донецка в конфликте с Украиной, и одной из центральных книг, определяющих и объясняющих стойкость и уверенность в своей правоте жителей ДНР и ЛНР, по мнению В. Троицкой, является роман Ж. Верна «Дети капитана Гранта». Другим важнейшим претекстом в повести является «Молодая гвардия» А. Фадеева. С диалога об этой книге начинается знакомство читателя с Витей Сергеевко, одноклассником Кати Ковалевой, ставшим одной из первых жертв среди мирных жителей Донецка. Между героями возникает теплое чувство, которое по канонам жанра должно развиваться в настоящую любовь. Однако данная линия автором практически сразу обрывается. После смерти Вити чувство Кати рассредоточивается между всеми ранеными и пострадавшими во время военного конфликта в Донбассе. Молодое поколение ровесников Кати, на долю которых выпала война, автором постоянно, но ненавязчиво сравнивается с поколением молодогвардейцев. Оказывается, что, несмотря на прошедшие годы, молодые люди также готовы к борьбе и самопожертвованию, как и в эпоху героев Краснодона. Неслучайна параллель, которую проводит Игорь Шиманский, друг Олега Ковалева, в разговоре с Катей: «Вы... как раньше! – задумчиво ответил Игорь. – Знаешь, я с вашими людьми говорю, и у меня такое чувство, что я в свое прошлое вернулся. В свое детство, в свою юность... Вы как будто оттуда, из той страны!» [Троицкая 2024, с. 145–146].

История семьи Ковалевых является аллегорией истории Украины и жизненного пути граждан бывшего Советского Союза. Олег Ковалев воплощает в себе пророссийских защитников Донецка, считающих эти земли исторической частью большой России. Его жена Лариса – уроженка центральной части Украины, мечтающая лишь о материальном благополучии, ради которого она готова поступиться

любимыми моральными нормами, если таковые у нее вообще имелись. Показательно, что родственники Ларисы эмигрируют в Польшу, а сама она планирует с освобожденным из плена Ромкой уехать в Турцию. Таким образом, ей абсолютно не дорог не только Донбасс, но и сама Украина. Она олицетворяет собой украинцев, лишенных чувства Родины, понятий о чести, долге и совести. Катя представляет собой молодое поколение, ради которого ее отец и его товарищи организовали вооруженное сопротивление украинской власти, поколение, которое чувствует себя частью России. Ромка – неопределившаяся молодежь, выросшая не под влиянием мировой и советской классики, как Катя, а под влиянием «новой этики», новой украинской идеологии, во главу угла ставящей, пусть и не всегда открыто, личное благополучие и комфорт. Именно поэтому Ромка еще подростком связывается с наркоторговцами, не испытывая моральных терзаний, предаст сестру, лишь на словах выражая готовность открыть родителям правду о своем неприглядном поступке. Полностью находясь под влиянием матери, он становится в ее руках послушной марионеткой, но не может оправдать ее надежд. Показателен в этом смысле символический диалог между Ларисой и Олегом в эпизоде, когда героиня сбегает с Ромкой из Донецка. Она внушает Ромке, что Олег не является его настоящим отцом: «Тот (Ромка – Е.Б.) сидел в машине – похуевший, сгорбленный, похожий на маленького затравленного зверька.

– Рома, выходи! – твердым голосом сказал ему отец. – Ты куда не едешь! <...> Рома, я твой отец, и я тебя не отпускаю! – повторил он. <...>

– Ты... Ты мне не отец, – тихо повторил он. – Мама так сказала» [Троицкая 2024, с. 113].

Во время последней встречи с Олегом Ромка вновь возвращается к этой теме: «Ты же знаешь, да? Правду? Знаешь, что ты не мой отец? Мать ведь тебе сказала?

– Сказала, – невозмутимо ответил Олег. – Только правда это или нет, я не знаю. Знаю, что сыном ты мне быть не перестал» [Троицкая 2024, с. 301]. Таким образом, вопрос отцовства в повести становится не биологическим, а символическим. Это вопрос об отказе украинцев от общей с русскими истории, о попытке отмежеваться от России. В. Троицкая решает его однозначно: разрыв с Россией ведет Украину к неизбежной гибели.

При чтении повести не покидает ощущение, что художественные задачи уходят на второй план по сравнению с задачами просветительскими или идеологическими. Но то, что было органично для литературы XVII–XVIII столетий, ощущается дисгармонично в веке XXI. Каждый эпизод повести «Донецкое море» представляет собой реконструкцию потенциальных ответов самой В. Троицкой на спорные вопросы, роящиеся в информационном пространстве вокруг конфликта на Украине. Таким образом, перед читателем проходит цепь развернутых высказываний автора. Ярким примером может служить сцена в поезде, в которой Катя и лишившийся на фронте руки военный Василий Иванович вступают в диалог с попутчиками, матерью и сыном, чей вид был «неприятно-интеллигентным» [Троицкая 2024, с. 193]. Они заученно повторяют нарративы тех, кого в медийном поле принято называть «российскими либералами», а автор устами протагонистов с откровенной радостью разоблачает несостоятельность их аргументов: «– За что вы воюете? <...> – За что? Вы объяснить мне можете, без этого пафоса пошлого про Родину и прочее. За что вы воюете? – похожая на сову дама вцепилась глазами в бедного Василия Михайловича. <...>

– Вот, за Катю! – показал он левой рукой в сторону девочки.

– И что, Катя просила, чтобы за нее воевали? – ехидно произнесла дама.

– Катя, ты просила? – ласково посмотрел на нее мужчина.

– Просила! – кивнула она.

– Она просила! – подтвердил он.

Лицо дамы свело судорогой, но она не сдалась и мгновенно выбрала себе другую жертву. <...>

– Вот вы, Катя, считаете, что вы – русская? – уже как на сумасшедшую взирала на нее дама.

– Ну... да.

– И тогда почему вы просто не взяли и не переехали в Россию? Раз Украина – не ваша страна, жить вы в ней не хотите, ну вот – граница же рядом. Взяли бы и переехали! <...>

– Потому что мы русские! – радостно ответила Катя.

– И что? – злым взглядом царапнула ее собеседница.

– Мы – ленивые, – улынулась она. – Мы ждали, когда граница сама передвинется к нам» [Троицкая 2024, с. 193–195]. В повести подобные достаточно однотипные диалоги, в которых так или иначе об-

суждены все болезненные вопросы, связанные с конфликтом на востоке Украины, чередуются с лирическими монологами, в которых автор опять же посредством реплик протагонистов дает собственное объяснение происходящим событиям. Вот один из таких монологов, произнесенных Олегом Ковалевым после того, как рядом с родовым домом взорвался снаряд: «Я думал, что потерял все: родителей, страну, самого себя. Меня, каким я был раньше, больше нет. Я был уверен, что все умерло, погибло. И вдруг я стою в нашем доме, окна выбиты, смотрю, как выносят стариков... (при обстреле погибли соседи Ковалевых – Е.Б.) Смотрю на их сгоревший сад. И вдруг понимаю: вот мой дом, я здесь вырос, его построил мой дед, мы с отцом этот пол стелили, по нему босиком ходила моя мама. Ты здесь выросла, Ромка здесь вырос. Вот ваши кровати, вот мои детские книги, вот мамин старый альбом. Это все мое, это внутри меня, это мое счастье, оно никуда не ушло. И не важно, живы родители или нет. Живы Семеновы или нет. Они вот тут, где-то рядом со мной существуют. Они для меня такие же реальные, такие же живые, как вы с Ромкой, как мужики, с которыми мы сейчас вместе... Я, может, непонятно объясняю... Но я стоял там, на нашей веранде с разбитыми стеклами, и понимал, что готов врасти в эту стену, в этот пол, в эту землю. Это было какое-то огромное чувство... Наверное, это и есть чувство Родины. Оно странное, Катя, оно необъяснимое, оно болезненное, но такое счастливое! Я понял, что никуда не уеду, потому что у меня есть страна. Пусть и осколок от страны, но он есть. Мне есть, что защищать. Я понял это, только когда этот мир начали убивать. Я теперь уехать не имею права» [Троицкая 2024, с. 124–125].

Говоря о системе персонажей, сложно не заметить, что все они, кроме, пожалуй, Ромки, четко разделены на протагонистов и антагонистов. При этом говорить о какой-либо внутренней противоречивости или неоднозначности не представляется возможным. Каждый из героев олицетворяет собой определенный тип, причем это приложимо как к главным героям, о чем речь шла выше, так и ко всем второстепенным. Основными средствами создания образов, к которым обращается В. Троицкая, являются прямая авторская характеристика, портрет, а также пейзаж и интерьер. Причем портрет и пейзаж чаще всего сопровождаются теми же прямыми авторскими характеристиками. Первое же упоминание в тексте Игоря Шиманского и его сына позволяет отнести первого к положительным героям, а второго к от-

рицательным, что подтвердится впоследствии с абсолютной точностью: «У Игоря Шиманского было чуть вытянутое лицо со строгими, правильными чертами и темные волосы с ранней проседью. Он был высокий, статный, во всем его облике сквозило что-то аристократическое. Он приехал на такси вместе с сыном студентом – довольно красивым парнем, которого, правда, портило скучающее выражение лица и заостренный, немного женский нос» [Троицкая 2024, с. 24]. Подобная предсказуемость вкупе с клишированностью многих диалогов и неорганичностью монологов несколько снижает общее впечатление от повести, хотя первая проба пера В. Троицкой на поприще художественной литературы, несомненно, является интересным явлением современного литературного процесса.

Второй в серии «Русская реконкиста» вышла книга А. Долгаревой «Я здесь не женщина, я фотоаппарат» с подзаголовком «Фронтальные дневники». Данное произведение является дебютом автора в прозе, в нем А. Долгарева обращается к невыдуманным историям, связанным с конфликтом на Украине.

Стиль автора определяется оптикой, заявленной в заглавии книги: установка на безэмоциональность, сухость и документальную точность, с одной стороны, и, с другой стороны, очень личное проживание каждого описанного эпизода. В книге на равных правах сосуществуют два образа автора: профессиональный военкор и глубоко чувствующая женщина, чьи переживания вливаются в общий поток человеческих страданий, свидетелем которых она становится. Таким образом, несмотря на выверенную и нарочитую сухость изложения, душевные переживания автора резонируют с переживаниями каждого героя книги, что способствует эстетическому воздействию на читателя.

Книга А. Долгаревой состоит из двух разделов, в первом из которых описаны события в Донбассе с 2014 по 2022 годы, во втором – события двух последующих лет. Каждый из разделов состоит из ряда небольших законченных историй. Как правило, истории посвящены одному герою или одному эпизоду. Таким образом, перед читателем не хронологически выстроенный дневник, в котором собраны все события, происходившие в определенный период, а галерея портретов и судеб, которые складываются в общую масштабную картину. Обращаясь к сопоставлению с другими произведениями искусства, можно сравнить книгу А. Долгаревой с картинами, создающимися в технике FrameUniteArt: масштабное полотно составляется из «фоточастичек»,

или фреймов. В частности, в Нижегородском кремле находится триптих «Наша Победа», созданный из десяти тысяч фотографий фронтовиков, складывающихся в изображение танка Т-34, истребителя Ла-5 и залпа миномета «Катюша». Вблизи можно рассмотреть каждую отдельную фотографию, на расстоянии видна более масштабная картина.

Автору очень близок архетип воина, поэтому с большой симпатией изображены практически все военные: и те, кто воевал с 2014 года, и те, кто попал на войну после 2022 года. А. Долгарева стремится разглядеть в них типы, широко представленные в культуре. Так, описывая военного с позывным Закат, автор прежде всего отмечает его попадание в типаж: «Наверное, почти каждый первый годился на роль киногероя, но этот парень показался мне каким-то абсолютным воплощением идеи русского солдата («Эти русские мальчики не меняются...» – из песни Зверобоя), его хотелось скопировать и вставить в фильм, который когда-нибудь снимут об этих страшных и героических днях лета Господня – 2022» [Долгарева 2024, с. 268]. Более подробно тип русского солдата раскрыт автором в главе «Закат: все-таки некролог». Так, по мысли А. Долгаревой, он вбирает в себя сразу два важнейших для русской культуры образа: образ былинного богатыря Ильи Муромца и образ Иисуса Христа. На пересечении этих образов и находится русский солдат, тот самый «русский мальчик» тридцати трех лет, который не меняется «в девятнадцатом, двадцатом, двадцать первом веке» [Долгарева 2024, с. 269].

Необходимо отметить, что все герои книги А. Долгаревой, встраиваясь в тот или иной культурный, исторический, литературный тип, не утрачивают индивидуальности. Автор стремится сохранить особенности речи, мимики, жестов, взгляда своих героев, точно передать их уникальность. Благодаря этому даже к концу книги герои не сливаются в неразличимую массу. В этом сказались и художественное мастерство профессионального военного корреспондента (ипостась, которую в заглавии книги А. Долгарева определяет как «фотоаппарат»), и человеческая любовь, которую испытывает автор к тем живым или погибшим людям, о которых она рассказывает (ипостась «женщины» в заглавии).

А. Долгарева фиксирует истории не только военных, медиков, гуманитарщиков, но и мирных жителей, брошенных животных, чаще всего кошек. Сюжетные главы перемежаются интерлюдиями, в которых автор наиболее откровенно высказывает свою позицию по тем

или иным вопросам, отношение к происходящим событиям, свои философские идеи, воспоминания, чувства. В последней интерлюдии автор формулирует общую идею книги – сохранение памяти о людях: «Сейчас, когда я пишу эти строки, война длится уже десять лет.

Почти треть моей жизни занимает она <...>

За эти годы ушли тысячи чудесных бойцов – живых, горячих, неравнодушных, ярких, пылающих. И мирных жителей, закрученных войной.

Изменились десятки тысяч судеб.

Изменилось российское общество <...>

Из этого всего рождается новая Россия. Россия, в которую будут верить дети. Россия, которую не будут стыдиться ее сыновья.

Но в этой России не будет тех, кто до нее не дожил. Их имена перебираю я в своей голове на церковных службах. Их имена написаны на крестах и памятниках.

Кто-то останется частью истории, о ком-то через много лет не вспомнят даже близкие. Время смывает с памяти зарубки, оглаживает ее, как морские камни.

Я написала о тех, кого знала, чтобы их помнили немного дольше» [Долгарева 2024, с. 345–346]. Основной в книге А. Долгаревой становится тема памяти и роли каждого человека в истории страны. К темам, отчасти сходным с поднятыми А. Долгаревой в книге «Я здесь не женщина, я фотоаппарат», обращается в первой части романа «Собиратели тишины» Д. Филиппов. Эта книга, последняя из опубликованных на данный момент в серии «Русская реконкиста», вышла с подзаголовком «Роман в рассказах». Жанровое определение «роман в рассказах», данное в 2007 году З. Прилепиным своей книге «Грех», вызвало дискуссию среди критиков и литературоведов. Аргументы сторон подробно проанализированы в статье А. Юферовой «Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина “Грех”» [Юферова 2010]. Насколько нам известно, на момент написания данной статьи Д. Филиппов еще не давал развернутого комментария, касающегося жанровой природы своего текста, но можно предположить, что определение «роман в рассказах» в большей степени характеризует вторую часть произведения. Роман состоит из двух примерно равных по объему частей, в первой («Эхо») речь идет о работе чиновника, начальника сектора социальной поддержки. В его задачи входит решение вопросов, связанных в том числе с памятью о Великой Отечественной войне. Родионов занимается и помощью в

178

поиске захоронений погибших бойцов, и перезахоронением останков, найденных во время раскопок. В каждом случае, с которым обращаются к Родионову, автор восстанавливает события 80-летней давности, рассказывая живые истории солдат. Таким образом, первая часть состоит из четырех достаточно объемных глав, которые были написаны, по свидетельству Д. Филиппова, до того, как он принял решение отправиться добровольцем на СВО, и до того, как была продумана вторая часть книги, описывающая конфликт на Украине [Филиппов 2024a].

Вторая часть романа («Гул») состоит из двадцати одного рассказа, в которых повествуется о судьбе Родионова после начала СВО. С одной стороны, каждый рассказ представляет собой законченный эпизод жизни героя, получившего на фронте позывной Вожак, с другой стороны, только собранные вместе, они рисуют общую картину раскрытия и становления характера героя. Можно предположить, что краткость рассказов и их динамизм обусловлены не только «экстра-литературными» факторами (автор пишет, находясь в зоне боевых действий и выполняя боевые задачи), но и собственно литературными: изменение темпа повествования отражает изменение темпа жизни главного героя. На войне время сжимается, и принципиальная законченность каждого рассказа отражает изменение мировоззрения военных: жизнь распадается на множество отдельно прожитых ситуаций, каждая из которых может стать последней для бойца. Показательно, что подобное членение характерно для многих книг о современной войне («Осень добровольца» Г. Кубатьяна, «Дневник добровольца» Д. Артиса, «Я здесь не женщина, а фотоаппарат» А. Долгаревой, «Ополченский романс» З. Прилепина).

Фрагменты романа Д. Филиппова, рисующие чиновничий мир Санкт-Петербурга, перекликаются с романом А. Терехова «Немцы», пожалуй, единственным, изображающим этот мир во всей его объективной неприглядности и оторванности от реальной жизни большинства людей. Образный строй мира чиновников в романе Д. Филиппова несколько сложнее: показаны и те, кто единственной целью видит собственное материальное благополучие, добываемое любой ценой, и те, кто пытается и решить проблемы людей, и сохранить свое место в системе. Композиция романа построена таким образом, что в финалах первой и второй частей Родионов оказывается в похожих ситуациях: за «своего человека» его принимают циничные деляги от чи-

новничьего мира, предполагая в нем те же установки, которыми руководствуются сами: стремление к деньгам, власти и более высоким должностям. Если в финале первой части Родионов действует хитростью, чтобы добиться смещения с должности новоиспеченного главы района Корякова, готового на подлог ради того, чтобы поскорее застроить районы раскопок новыми домами, то в финале второй части Родионов уже не может и не хочет играть по негласным правилам чиновничьего мира. Композиционный параллелизм проявляется в том, что в финалах обеих частей Родионов обсуждает происходящие события с Гнатыком. Тем разительнее контраст последних страниц первой и второй частей. В финальном диалоге с Гнатыком Родионов говорит не как чиновник, готовый к компромиссам, а как воин: «— А сколько пацанов погибло? Это же жуть какая... Вот сейчас у нас массовые мероприятия отменены, это все понятно... Но настанет день после войны, когда народ опять выйдет на шествие Бессмертного полка. Вы представляете, как этот полк омолодится? Донбасс? Да сто лет не нужен Темнейшему тот Донбасс. А кто мужиков вернет женам? Сколько без вести пропавших, оставленных в посадках и поселках?»

— Все было не зря. — Родионов смотрел себе под ноги, не поднимая глаз на Гнатыка.

— Да бросьте! Еще скажите, что быть воином, значит, жить вечно. Вы же не верите всерьез в эту чушь?

И Родионова прорвало.

Он поднял взгляд на стоявшего перед ним человека и твердо, не разжимая зубов и чеканя каждое слово, произнес:

— Закрой свой поганый рот.

Сплонул под ноги, развернулся и зашагал прочь. Гнатык так и остался стоять, глотая воздух, как рыба, выброшенная на берег.

— Кирилл Сергеевич... Кирилл...

Родионов круто обернулся и яростно выкрикнул вдогон:

— Мой позывной — Вожак! Враг будет разбит! Победа будет за нами!» [Филиппов 2024б, с. 346–347]. Настоящий аргументированный диалог с Гнатыком невозможен для Родионова не потому, что тому нечего возразить (Родионов остро и тяжело переживает потери боевых товарищей, задается теми же непростыми вопросами, которые на свой лад озвучивает Гнатык), а потому, что Гнатык для Родионова теперь тот самый «немец» из романа А. Терехова — чужой человек, с которым нет и не может быть общего языка, человек, который боль и

страдания русского народа аналитически разбирает в некой шахматной партии, единственной целью которой является сохранение и приумножение своей власти.

Произведение «Собиратели тишины» Д. Филиппова в соответствии с каноном жанра романа рассказывает о судьбе главного героя, являющегося представителем своего поколения. Родившийся в СССР, прошедший войну в Чечне, работающий чиновником среднего звена, Родионов раскрывается сначала в чиновничьей жизни, где ему приходится «воевать», прибегая к хитрости и компромиссам. Затем он показан на рыбалке в Карелии, где Родионов вступает в древнейшую борьбу человека с силами природы. В тишине и уединении, без связи с внешним миром Родионов возвращается к тяжело обретаемому в XXI веке единению с первозданным миром природы: «Тайга жила своей жизнью, и не желала пускать в свой мир посторонних.

– Я не чужой, – прошептал Родионов одними губами» [Филиппов 2024б, с. 178–179]. Выловив в финале рассказа «короля здешних вод» [Филиппов 2024б, с. 177] – онежского лосося, Родионов отпускает его, опираясь на свое видение основных законов мироздания: «В душе его царили мир и спокойствие. Все было сделано правильно. Все было так, как и должно было быть. Потому что борьба человека и Рыбы не должна заканчиваться никогда, и не должно в ней быть победителя. Так было и так есть от начала времен и до сего дня. А что будет завтра – не ведомо никому» [Филиппов 2024б, с. 181].

Рассказ, озаглавленный «Особенности национальной рыбалки», находится в середине книги. С одной стороны, события, описанные в нем, напрямую никак не откликаются в дальнейшем повествовании, с другой стороны, поход в лес, переход через реку в древнейших мифах сопряжены с проникновением в тайны мироздания, тайны загробного мира, скрытого от большинства людей. В тайге Родионов возвращает себе спокойствие и силу. Приобщившись к истинным и вечным законам мироздания, Родионов не может оставаться наблюдателем: он чувствует себя обязанным стать частью той силы, которая вершит историю. Можно предположить, что именно этот рассказ является философским ядром романа, в котором автор предпринимает попытку осмысления характера героя нашего времени.

Серия «Русская реконкиста» заявила о себе тремя интересными, самобытными произведениями, вышедшими в течение года. Разные по жанру, стилю, эти произведения стали заметными явлениями русской литературы в 2024 году. Многочисленность критических рецензий можно считать показателем значимости не только поднимаемой

авторами тематики, но художественных поисков писателей. В конечном счете дискуссия вокруг трех произведений, вышедших в серии «Русская реконкиста», является отражением масштабной дискуссии о дальнейшем пути развития русской литературы.

Источники

Долгарева 2024 – Долгарева А. Я здесь не женщина, я фотоаппарат. Фронтовые дневники. М., 2024.

Троицкая 2024 – Троицкая В. Донецкое море. История одной семьи: повесть. М., 2024.

Филиппов 2024a – Филиппов Д.С. Дмитрий Филиппов: «Русский писатель всей жизнью должен отвечать за свои слова» (интервью М. Васюнова). URL: <https://godliteratury.ru/articles/2024/12/24/dmitrij-filippov-russkij-pisatel-vsej-zhizniu-dolzhen-otvechat-za-svoi-slova> (дата обращения: 28.01.2025).

Филиппов 2024b – Филиппов Д.С. Собиратели тишины: Роман в рассказах. М., 2024.

Литература

Юферова 2010 – Юферова А.А. Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина «Грех» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 997–999.

THE SERIES "RUSSIAN RECONQUISTA" BY THE KPD EDITORIAL BOARD

(Troitskaya V. The Donetsk Sea. The story of one family: a story. Moscow: AST Publishing House; KPD Editorial Office, 2024. 320 p.; Dolgareva A. I'm not a woman here, I'm a camera. Frontline diaries. Moscow: AST Publishing House; KPD Editorial Office, 2024. – 352 p.; Filippov D.S. Collectors of silence: A novel in short stories. Moscow: AST Publishing House; Leningrad Publishing House; KPD Editorial Office, 2024. – 352 p.)

E.V. Bolnova

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The books reviewed are V. Troitskaya's "The Donetsk Sea", A. Dolgareva's "I'm not a woman here, I'm a camera", D. Filippov's "Collectors of Silence", published in 2024 in the editorial office of the KPD in the series "Russian Reconquista". The formal and substantive aspects of these works are considered. Attention is paid to genre specifics, figurative structure, composition, and the peculiarities of an individual author's style.

Keywords: A. Dolgareva, V. Troitskaya, D. Filippov, modern literature about the war, new prose.

ПАЛИМПСЕСТ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1(25)/2025

Учредитель и издатель:
ФГАОУВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»
603022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Главный редактор А.В. Коровашко

Дата выхода в свет 23.12.2024. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Times NR.
Уч.-изд. л. 11,1. Усл. печ. л. 10,6. Тираж 100 экз. Заказ № 141/25.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

Информационная продукция для детей старше 16 лет.