7universum.com
UNIVERSUM:

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научный журнал

Издается ежемесячно с ноября 2013 года

Является печатной версией сетевого журнала

Universum: филология и искусствоведение

Выпуск: 1(91)

Январь 2022

Москва
2022

УДК 008+70/79+80/82
ББК 71+80/85
U55

Главный редактор:

Лебедева Надежда Анатольевна, д-р филос. наук;

Члены редакционной коллегии:

Бобокалонов Рамазон Раджабович, канд. филол. наук;

Бревнова Юлия Александровна, канд. культурологии;

Жукоцкая Зинаида Романовна, д-р культурологии;

Карпенко Виталий Евгеньевич, канд. филос. наук;

Купцова Ирина Александровна, д-р культурологии;

Попов Дмитрий Владимирович, д-р философии по филол. наукам;

Чурилина Любовь Николаевна, д-р филол. наук;

Шаронова Елена Александровна, д-р филол. наук.

U55 Universum: филология и искусствоведение: научный журнал. – № 1(91).
М., Изд. «МЦНО», 2022. – 36 с. – Электрон. версия печ. публ. –
<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/191>

ISSN : 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2022.91.1.

Учредитель и издатель: ООО «МЦНО»

ББК 71+80/85

© ООО «МЦНО», 2022 г.

Содержание	
Искусствоведение	4
Музыкальное искусство	4
ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КОМПОЗИТОРА И ЕГО ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЭЛЕМЕНТАХ ИМПРОВИЗАЦИИ. 4 КАДЕНЦИИ ГАЙДНА К КОНЦЕРТУ №11: ОПЫТ АНАЛИЗА Фоменко Елена Станиславовна	4
РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА Фоменко Елена Станиславовна	7
Культурология	10
Теория и история культуры	10
Е.Р. ДАШКОВА КАК КОЛЛЕКЦИОНЕР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ Зеленова Софья Александровна Каширина Варвара Викторовна	10
Филологические науки	15
Литературоведение	15
Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	15
СТАТЬЯ «ИДЕЯ РЕИНКАРНАЦИИ В РОМАНЕ Д. МИТЧЕЛЛА «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС» Зуева Надежда Александровна	15
ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РАССКАЗАХ ЭЛЬЧИНА САФАРЛИ Чащина Татьяна Викторовна Костина Ирина Николаевна	19
Русская литература	22
ОБРАЗ КНИГИ И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «КЫСЬ» Ковалёва Софья Алексеевна	22
Языкознание	25
Германские языки	25
ГЕРМАНСКИЕ МИФОНИМЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ ПРАВОГО ЭКСТРЕМИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ Синдеев Александр Евгеньевич	25
Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	29
О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЭТНОНИМА РУСЬ С УЧЁТОМ ГИПОТЕЗЫ ОБ ЭТНОГЕНЕЗЕ СЛАВЯН В ВОСТОЧНОМ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ Тележко Георгий Михайлович	29

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

DOI: 10.32743/UniPhil.2022.91.1.12953

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КОМПОЗИТОРА
И ЕГО ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЭЛЕМЕНТАХ ИМПРОВИЗАЦИИ.
4 КАДЕНЦИИ ГАЙДНА К КОНЦЕРТУ №11: ОПЫТ АНАЛИЗА**

Фоменко Елена Станиславовна

канд. искусствоведения, доцент
Института музыки, театра и хореографии
РГПУ имени А.И. Герцена,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: ocev@mail.ru

**THE COMPOSER'S INDIVIDUAL STYLE AND HIS DEFLECTION
IN THE IMPROVISATION ELEMENTS. HAYDN'S 4 CADENZAS TO THE CONCERT NO. 11:
THE EXPERIENCE OF THE ANALYSIS**

Elena Fomenko

Art History PhD, Associate Professor
of Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen University,
Russia, St. Petersburg

АННОТАЦИЯ

Короткий очерк представляет собой попытку показать анализ 4-х сохранившихся авторских каденций в фортепианном концерте №11 Й. Гайдна с точки зрения их причастности к импровизационной культуре венского классицизма. Авторский стиль композитора ярко проявлен в анализируемых образцах, демонстрируя типичные черты концертных и учебных каденций венских классиков.

ABSTRACT

The short essay is an attempt to show an analysis of 4 surviving author's cadenzas in the piano concert no. 11 by J. Haydn from the point of view of their involvement in the improvisational culture of Viennese classicism. The author's style of the composer is vividly manifested in the analyzed samples, demonstrating typical features of concert and educational cadenzas of Viennese classicists.

Ключевые слова: Й. Гайдн, фортепианный концерт, каденция, эпоха венского классицизма, импровизация.
Keywords: J. Haydn; piano concert; cadenza; epoch of Viennese classicism; improvisation.

Йозеф Гайдн, первый из венских классиков, еще в недавнем прошлом трактовался как композитор, несущий в своей музыке исключительно простодушие и ясность. Современная музыковедческая наука трактует его образ гораздо сложнее. Сложившиеся в прошлом стереотипы относительно фигуры Гайдна до сих пор бытуют в сознании некоторых музыкантов, и полярность взглядов на его персону точно выражается фразой Л. Гаккеля: «Веселый папаша Гайдн? О нет, всеобъемлющий гений...» [2, с. 160]. Антон Рубинштейн таким образом отзывался о Гайдне: «Дедушка Гайдн – любезный, сердечный, веселый...» [5, с. 165]. Рубинштейн в своих лекциях по

истории фортепианной литературы трактует творчество Гайдна как отражение музыкальной Вены того времени, которую он считает наполненной атмосферой беззаботности, наивности и простоты. Наивность, которую он видит в музыке Гайдна, порождает грациозность и элегантность – основные, с его точки зрения, черты его музыки. Мария Баринова в своих «Очерках по методике фортепиано», напротив, выступает с мыслью, что «детская простота в соединении с изяществом, грацией, иногда вычурностью – настолько трудны в передаче стиля, что весьма немногие пианисты решаются исполнять (эти) произведения» [1, с. 90]. Она же сравнивает манеру исполнения гайдновских

произведений с моцартовскими и находит ее в одинаковой мере сложной. О характерной гармоничности мировоззрения Гайдна пишет Б. Асафьев: «В его музыке главное – мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкций, а в психологическом плане – наивное чувство и непринудительный юмор» [6, с. 18].

Гайдн, в отличие от Моцарта, не пошел по пути «тематизации» каденций к своим фортепианным концертам. Он воспринимал каденцию как сильный виртуозный номер, который призван был усилить впечатление от услышанного произведения. Развернутые, полные внутренней энергии каденции, свободного фантазийного содержания, они кажутся более мощными, эффектными, чем некоторые моцартовские каденции. Возможно, что это следствие ощущения клавишинной фактуры. Однако, удивительным и достойным несомненного внимания остается тот факт, что Гайдн создал несколько великолепных каденций (а в действительности создал их намного больше, чем сохранилось до наших дней!), настолько ярких, что порой в них звучат и величественные черты баховской музыки и неожиданные «предвидения» бетховенского стиля.

Каденции к первой части Концерта №11, Ре мажор.

Хобокен датирует этот концерт 1782 годом. Известно, что он был настолько популярен, что неоднократно издавался уже при жизни композитора. Существует 2 каденции к этой части, написанные автором.

Первая каденция отличается большим масштабом, она явно несет отпечаток концертного характера, в отличие от второй, заметно меньшей и не такой яркой. Разделы каденции можно обозначить лишь условно. Есть довольно явно выраженный первый раздел, отделенный логически от среднего, но вот обозначить границу, разделяющую средний раздел и заключительный, довольно трудно. Можно сделать это в определенном месте, но такое условное деление приведет к тому, что масштабы среднего раздела уменьшатся до четырех с половиной тактов. Либо можно рассматривать эту каденцию как условно двухчастную, с ярко выраженным вступительным разделом, переходящим во второй раздел, уже неделимый на части.

Вступление каденции впечатляет. Кажется, что это вступление к каденции, написанной в 19 веке композитором-романтиком. Это не тематическое вступление, характерное для некоторых каденций Моцарта, и не виртуозное пассажное вступление в стиле, например, Клементи. Изломанная линия неспешных восьмых со смелым использованием хроматизма, записанная нетактированно и приводящая к фермате не на длинной ноте, и не на аккорде, и даже не на сильной доле – все это очень нехарактерно для каденций, например, Моцарта или Гуммеля. Такой смелый ход являет собой «прозрение» в сторону романтиков, и невольно напоминает о той странной неоднозначности и непредсказуемости Гайдна, которую подмечают ряд историков.

Фермата приводит к пассажи, созданного из интонации «вздоха», но эта интонация не подчеркнута

лигами и оставляет исполнителю возможность трактовать ее более «мужественно», декларативно. Следующий микроэпизод – токкатного склада. Характер каденции изменяется ежатакно и в данном случае приобретает черты взволнованности и напряженности. Но вновь происходит смена настроения – следующие 2 такта имеют черты клавишинного письма: выписанные мельчайшими длительностями короткие интонации, требующие четкой артикуляции и почти орнаментного исполнения, очень сближены по стилю с французской клавишной школой. И вновь смена стилистики – появление ротационной техники (позже активно будет использоваться Моцартом), пассажи в сочетании и «перевернутой» интонацией вздоха, возвращение хроматики. Все это ведет к кульминации – самой высокой ноте построения – и от нее с помощью ряда виртуозных пассажей композитор приходит к финальной трели. Кстати, финальная трель базируется на интервале терции, но она не двойная, и эта терция заранее готовится у правой руки, повторяясь на протяжении двух тактов.

Вторая авторская каденция к этой части, как уже говорилось выше, менее масштабная (8 тактов), более простая в техническом отношении, но также необычайно яркая и выразительная. В ней также ярко выражены черты клавишинного письма. Движение в первых двух тактах выписано тридцать вторыми, причем с щедростью используется пунктир. Гайдн умело сочетает короткие пассажи с короткими нисходящими секундными интонациями, выписанными пунктирным ритмом. Средний раздел каденции, открывающийся уменьшенным септаккордом, знаменуется сменой фактуры на ротационную с выделенной значимостью партии левой руки. Длится он только 2 такта и как следствие этого, не имеет разработочных черт, затем переходит в длинную октаву на фермате. Из нее рождается третий, заключительный раздел, виртуозный по содержанию, ненасыщенный драматургическим развитием и несущий в себе все основные черты заключительного раздела каденции – то есть виртуозности и явного устремления к финальной трели.

Анализ двух этих каденций позволяет предположить, что цели, побудившие Гайдна написать их именно две, схожи с распространенной в то время идеей о написании каденций для учебных целей. Вторая из описанных каденций являет собой «образец» написания маленькой виртуозной каденции, в то время как первая – роскошный образец записанной импровизационной мысли, направленной не на соответствие нормам «правописания», а на свободное проявление импровизационного таланта.

Также как и к первой, ко второй части концерта Гайдном написаны 2 каденции. Их главной отличительной чертой, резко ставящей их отдельно от множества других каденций (в том числе от абсолютно всех авторских каденций к моцартовским концертам) является несоответствие характера каденции с характером и настроением части. Музыкальная характеристика части – *Un poco Adagio* – спокойная, в стиле гайдновских медленных частей, слегка суховатая,

выполненная в клавесинной манере. Изобилие пассажей не придает ей, однако, инструктивного характера, пассажи звучат как мелодические линии. Кажется, что характер каденций должен продолжить настроение части. Но этого не происходит. Звучит совершенно иной по характеру материал. «Замечательная каденция, тонкая, выразительная – ничего другого не нужно...» – так отзывается о первой гайдновской каденции Гольденвейзер [3, с. 121]. В ней присутствует тематическое зерно части, но использован только отрывок темы, короткая интонация, развитие же идет в соответствии с измененным характером. Неверным будет сказать, что Гайдн меняет характер каденции. Скорее он просто не мыслит каденцию к медленной части в другом ключе, нежели каденции к более подвижным частям. Происходит темповое ускорение, фактура насыщается секвенционными оборотами, ломаные арпеджио сочетаются с короткими арпеджато и более крупными пассажными линиями. С материалом части каденция перекликается в первую очередь через сходные ритмические формулы (триоли в сочетании с дуолями), а также присутствием короткой интонации, исполненной двойными терциями.

Вторая каденция к этой части по способу изложения очень близка первой – то же импровизационное движение с обилием стандартных оборотов-формул, разложенные на арпеджато аккорды, короткие и более протяженные прямые восходящие пассажи. Ее отличают от первой более скромные масштабы. Стилистическое единство этих каденций настолько велико, что нередко случаи, когда исполнитель объединяет 2 эти каденции в единое целое. Возможно, исполнение каденций в том, виде, как их написал композитор, было бы более грамотным и корректным.

Подводя итоги, заметим, что творческое наследие Гайдна в области написания каденций, к сожалению, очень невелико. Сохранившиеся 4 каденции, однако, открывают перед нами совершенно новую грань таланта этого композитора – таланта импровизатора. Великолепные образцы импровизаций в виде сохранившихся каденций, вероятно, не до конца выражают всю глубину дарования Гайдна как исполнителя каденций, так как несомненно, что при непосредственном исполнении Гайдн «разукрашивал» их еще более впечатляющими россыпями импровизационных формул.

Список литературы:

1. Баринова М. Очерки по методике фортепиано. Ч.2. Л., 1926.
2. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Статьи, рецензии. – Л.: Советский композитор, 1988. – 168 с.
3. Гольденвейзер А. Об исполнении произведений композиторов-классиков (стенограмма открытого урока) // Пианисты рассказывают. Вып.2.М., 1984.
4. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / пер. с нем., предисл. Б. Левика. – М. : Музыка, 1973. – 162 с.
5. Рубинштейн А. Литературное наследие : в 3-х т.. Т. 3 : Письма (1872-1894). – М. : Музыка, 1986. – 276 с.
6. Сб. Как исполнять Гайдна. М., 2004.

DOI: 10.32743/UniPhil.2022.91.1.12963

РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА**Фоменко Елена Станиславовна***канд. искусствоведения, доцент
Института музыки, театра и хореографии
РГПУ имени А.И. Герцена,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: ocev@mail.ru***THE DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL IMPROVISATION IN THE RENAISSANCE****Elena Fomenko***Art History PhD, Associate Professor
of Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen University
Russia, St. Petersburg***АННОТАЦИЯ**

Статья затрагивает некоторые аспекты развития импровизационного искусства в эпоху Ренессанса. Импровизационное искусство как проявление спонтанного музицирования всегда развивалось в параллели с письменной традицией, в каждую эпоху преломляясь по-новому сообразно историческим реалиям. В статье рассмотрены черты, присущие эпохе Возрождения.

ABSTRACT

The article touches upon some aspects of the development of improvisational art in the Renaissance era. Improvisational art as a manifestation of spontaneous music-making has always developed in parallel with the written tradition, in each epoch being refracted in a new way according to historical realities. The article deals with the features inherent in the Renaissance.

Ключевые слова: ренессанс, музыкальная импровизация, вокальная полифония, музыкальное образование
Keywords: the Renaissance; musical improvisation; vocal polyphony; musical education.

Эпоха Возрождения, несомненно, многое дала для развития инструментальной импровизации, что связано и с развитием инструментария, и с особенностями мировоззрения эпохи, требующей от музыканта универсализма и профессионализма во всех сферах практической деятельности. Однако ведущими жанрами этой эпохи были жанры вокальной полифонии. Именно в этих рамках в конце XVI века возникла концертирующая традиция – в жанре хоровых концертов композиторов венецианской школы – А. Вилларта, и Дж.Габриели. Сам жанр хоровых концертов стал отдаленным прообразом инструментального концерта XVII – XIX вв. На рубеже XVI – XVII веков эта традиция была перенесена в область инструментальной музыки, иногда даже путем простого исполнения хорового произведения на том или ином инструменте или в ансамбле.

В эпоху Возрождения как письменное, так и спонтанное творчество ценилось одинаково высоко. Это были две близкие к окончательным результатам стороны единого творческого процесса. Импровизация требовала высокого мастерства, постоянного совершенствования, обширных знаний, способности

к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, словом, настоящего универсализма.

Универсальность – характерная черта мировоззрения эпохи Возрождения в целом – охватила и импровизационное искусство. Импровизация пронизывала не только музыку, но и поэзию, и драматическое искусство. Спонтанное творчество было естественным для человека того времени явлением. От мастера требовали не повторения специально заученной и приготовленной вещи (монолог, поэма, музыкальная пьеса, песня), а навыка импровизации. Не просто память, а виртуозная способность к сиюминутному творчеству служили показателем профессионализма и обеспечивали интерес публики к исполнителю.

Известно, что переход от искусства Средневековья к эпохе Возрождения произошел в разных государствах в разное время. Первой страной, проникнувшейся новым мировоззрением, стала Италия. В других государствах этот переход произошел позже. В Италии уже с XV века были распространены новые, специфические формы импровизационного

искусства. В пору своего расцвета вступают всевозможные разновидности импровизаторской практики. Большой популярностью пользовалось чтение лирических стихов на фоне музыкальной импровизации. Нередко выдвигались поэты, которые сами владели инструментальной импровизацией и, декламируя поэтические элегии, сами создавали легкий музыкальный фон, аккомпанируя себе на лютне. До нас дошли имена этих музыкантов: Леонардо Джустиниани, Аталанте. Последний прославился также тем, что искусству игре на лютне он обучался у Леонардо да Винчи.

Импровизацией на инструментах семейства виол и на лютне сопровождалось чтение сонетов в доме Лоренцо Медичи, ценившего искусство в целом и импровизаторское искусство в частности. Инструментальная импровизация, сопровождающая спонтанное стихотворчество эпохи Возрождения, не была тотальной и полностью спонтанной, а строилась на основе готовых фрагментов, мелодических оборотов, варьируемых вместе с изменениями в поэтическом повествовании по усмотрению импровизатора. Этот исходный материал нередко представлял собой известный напев, называвшийся по местности бытования: «ария из Флоренции», «ария из Генуи» и т.д.

В XVI веке в театральном искусстве Италии выдвигается настоящая школа профессиональной актерской импровизации – это «*commedia dell'arte*», в которой текст импровизировался на основе обобщенного сюжетного каркаса (*scenario*, *soggetto*). Это был первый в Европе профессиональный театр, и основывался он на импровизации актеров-профессионалов – «*la commedia al improvviso*», в отличие от литературно зафиксированной «ученой комедии» – «*la commedia erudita*» итальянских гуманистов, постановки которых осуществлялись любителями, заучивавшими текст наизусть. Жанр *la commedia dell'arte* исключал актерскую посредственность, спонтанное устное творчество знаменитых актеров того времени ценилось авторитетными итальянскими академиями как нечто более совершенное, чем самые изысканные сочинения, написанные учеными авторами за письменным столом. Однако этот вид театра долго не просуществовал. Импровизация осталась лишь в выступлении паяцев, происходившем во время смены декораций.

Исследование импровизационной культуры эпохи Возрождения традиционно осложняется многозначной терминологией, в которую авторы трактатов вкладывают различный, вплоть до противоположного, смысл. В XV веке итальянский теоретик Просдоцимус де Бальдимандис и его нидерландский коллега Иоганн Тинкторис впервые теоретически обобщили давние средневековые традиции полифонической импровизации и разработали критерии разграничения двух видов контрапункта – импровизируемого и сочиняемого. Просдоцимус ясно различает два терминологически противоположных понятия – контрапункт, «который исполняют» (*proferetur*), и контрапункт, «который записывают» (*scribitur*). Тинкторис вводит для обозначения письменного контрапункта свое основное понятие – «*res facta*» («завершенная вещь»),

или «*cantus compositus*», а все другие термины указывают у него на импровизационную полифонию. Записанная композиция, по Тинкторису, отличается от импровизационной полифонии в основных принципах голосоведения. В композиции «*res facta*» все голоса взаимно согласованы, сочетаются по правилам. В импровизированной полифонии согласование каждого голоса идет лишь относительно тенора [1, с. 27].

На рубеже XV и XVI веков во многих источниках фигурирует слово *sortisatio* (от искаженного латинского *sortitio* – «бросание жребия»). В применении к музыке этот термин указывает на принцип случайности, непредвиденности при совместном импровизированном музицировании, и фактически использовался как синоним понятия «импровизированный контрапункт». Впервые этот термин применил французский теоретик Николя Воллик в трактате «Золотое произведение». Через полвека понятие «сортизации» прочно вошло в работы немецких гуманистов, где окончательно определяется как коллективное импровизированное полифоническое пение на основе согласования с заданным напевом.

Искусство импровизированного вокального контрапункта постепенно утрачивается к середине XVII века. Это связано с возрастающей ценностью записанной композиции, но не только с этим одним. Другая причина – жесткость и варваризмы голосоведения в импровизируемом вокальном контрапункте, о которых много пишут в музыкальных трактатах. Так, английский композитор и теоретик Томас Морли пишет: «Что касается пения над григорианским хоралом, то оно встречалось в Англии в прошлом, (...) а ныне в других местах составляет большую часть бытовой музыки, которую поют в любой церкви. И это заставляет меня изумляться, как же люди, знающие музыку, могут с восторгом слушать такой сумбур, какой наверняка получается у многих поющих импровизационно» [2, с. 91].

Техника импровизации в XVI веке, особенно в Италии – классической стране распространения импровизационного искусства – достигла высокой степени профессиональной разработанности и детализированности.

Она включала несколько разновидностей. Одна из них заключалась в импровизированном преобразовании одногласного напева в полифоническую пьесу. Этот вид предполагает чаще всего коллективную импровизацию. Другой вид импровизаторской техники – диминуции – дробление долгих длительностей заданного напева на множество мелких и введение, таким образом, новых мотивов и фраз, до неузнаваемости преобразовавших исходную мелодическую линию. Этот вид импровизации предполагает индивидуальную виртуозность, талант мгновенного сочинения. Инструментальная импровизация выдвигает дополнительную разновидность – свободную импровизацию на основе использования специфических для данного инструмента технических и фактурных приемов, в своей совокупности ведущих к первым самостоятельным импровизационным формам инструментальной музыки – прелудии, токкате

и т.д. Ансамблевые импровизации могли свободно сочетать различные виды техники.

Техника импровизированного контрапункта была «учебной техникой для молодых певцов». Причем, перед тем как петь импровизацию, они пропевали записанные контрапункты по нотам для того, чтобы создать «некий эталон благозвучности» [1, с. 24].

К концу XVI века техника инструментальной орнаментики «с листа» достигла необычайно высокого уровня. Выдающиеся органисты были не только мастерами импровизации, но и педагогами, обучавшими усложнившимся импровизационным формам. Знаменитый органист собора Святого Марка в Венеции Клаудио Меруло основал целую школу импровизации, важнейшим компонентом которой стало создание полифонических пьес, представлявших собой колорированный вариант какого-либо записанного сочинения, выдержанного в аккордовой фактуре.

Мастерство колорирования в эпоху Возрождения достигло чрезвычайно высокого уровня и повсеместного распространения. Основательная разработанность этого искусства в XVI веке говорит о существовании многолетней традиции, которая именно в этот период достигла максимальной зрелости. В это время исполнитель имел узаконенное право на колорирование авторского текста. Этот закреплённый способ музицирования имел не только практическое

употребление, а даже теоретическое обоснование. Соавторство исполнителя и композитора стало нормой исполнительской практики. Почти все учебники исполнительства того времени имели разделы, посвященные технике импровизированных колоратурных вставок как нечто общепринятое. Такое распространение импровизации в эпоху Возрождения не у всех музыкантов вызывало одинаковое одобрение. Уже тогда ряд композиторов выступали против использования техники колорирования, которая порой до неузнаваемости меняла облик их сочинений.

Однако в эпоху Ренессанса вся музыкальная культура базируется на принципах голосоведения, заимствованных из вокальной полифонии. Инструментальная музыка только во второй половине XVI века начинает проявлять себя как направление музыкального искусства, ни в коем случае не претендуя даже на более или менее значительное место в его развитии. Профессиональная инструментальная музыка находится в тесной зависимости от вокальной, лишь начиная искать свой индивидуальный путь.

Развитие искусства инструментальной импровизации, разумеется, не ограничивается строго рамками определенной исторической эпохи. Эпоха Возрождения многое дала для развития импровизационной культуры, что нашло свое продолжение в последующих исторических периодах.

Список литературы:

1. Сапонов М.А. Искусство импровизации М., 1982.
2. Лозинская В.П. Актуальные проблемы стилиевой определенности западно-европейской музыки от эпохи Ренессанса до середины XIX века. Красноярск, 2005.
3. Мелешкина Е.А. Инструментальное искусство эпохи Возрождения и его роль становлении светской музыкальной культуры. Сб. научных трудов «Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы» М., 2015, с. 238 – 241.
4. Ortiz D. «Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones», Roma, 1553. Факсимиле и пер. на нем. язык: Kassel, 1936
5. Reese G. Music in the Renaissance. New York, 1954.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

DOI: 10.32743/UniPhil.2022.91.1.12929

Е.Р. ДАШКОВА КАК КОЛЛЕКЦИОНЕР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ**Зеленова Софья Александровна**

студент,

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

РФ, г. Москва

E-mail: sonya.zelenowa@yandex.ru**Каширина Варвара Викторовна**

д-р филол. наук, доцент,

проф. кафедры Народной художественной культуры

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

РФ, г. Москва

E-mail: kog@glazunov-academy.ru**E.R. DASHKOVA AS A COLLECTOR OF THE AGE ENLIGHTENMENT****Sofia Zelenova**

student of the Faculty of History and Theory of Art,

The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture,

Russia, Moscow

Varvara Kashirina

Doctor of Philology, Associate Professor,

Professor of the Department of Folk Artistic Culture

of RAZhViZ Ilya Glazunov,

Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Е.Р. Дашкова (1743—1810 гг.) — видный деятель эпохи Просвещения, активно участвовавшая в реализации политики просвещенного абсолютизма Екатерины Великой. В XVIII в. выделяются три этапа развития коллекционирования: Петровский, Елизаветинский и Екатерининский. Эпоха Екатерины II создает благотворную среду для коллекционирования, одной из целей которого было формирование репрезентативного собрания, полезного для развития культуры России, просвещения и науки. В настоящей статье с помощью историографического метода рассмотрена коллекционерская деятельность Е.Р. Дашковой. В 1779 г. Е.Р. Дашкова отправляется в Grand Tour (пер. Большой тур) — образовательное путешествие по Европе с целью натурного изучения античных памятников искусства, в котором приобретает несколько предметов для собственной коллекции. Е.Р. Дашкова, имеющая большие родственные связи среди коллекционеров и знакомства с деятелями европейского искусства, способствовала развитию женского коллекционирования.

ABSTRACT

E.R. Dashkova (1743—1810) is a prominent figure of the age of Enlightenment, who actively participated in the implementation of the policy of enlightened absolutism of Catherine the Great. In the XVIII century there were three stages of collecting development: Petrovsky, Elizavetinsky and Ekaterininsky. The era of Catherine II created a favorable environment for collecting, one of the purpose of which was to form a representative collection useful for the development of Russian culture, education and science. In this article, using the historiographic method, the collecting activity of E.R. Dashkova is analyzed. In 1779 E.R. Dashkova went on the Grand Tour — an educational trip across Europe with the aim of natural study of ancient monuments of art, in which she acquires several items for her own collection. E.R. Dashkova, who had great family ties among collectors and acquaintances with figures of European art, contributed to the development of female collecting.

Ключевые слова: Е.Р. Дашкова, коллекционирование, частная коллекция, эпоха Просвещения, Екатерина II, Петр I, Воронцовы, Grand Tour, усадьба Андреевское, XVIII век.

Keywords: E.R. Dashkova, collecting, private collection, the age of Enlightenment, Catherine II, Peter I, Vorontsovs, Grand Tour, Andreevskoe estate, 18th century.

Е.Р. Дашкова – одна из первых женщин-коллекционеров

Е.Р. Дашкова (1743—1810 гг.) — сподвижница Екатерины Великой, сыграла важную роль в дворцовом перевороте 1762 г., занимала высокие государственные посты, имела статус придворной статс-дамы Ее Императорского Величества, с 1783 г. по 1796 г. занимала пост директора Петербургской Академии наук и имела собственную коллекцию.

Коллекционирование предполагает систематическое собирание однородных предметов. Различают два метода коллекционирования: активное и пассивное. Для первого метода характерно регулярное взаимодействие с предметами коллекции: покупка, продажа, обмен, производство под заказ. Активный метод коллекционирования отвечает запросам современности. В то время как для пассивного метода не характерны все вышеперечисленные характеристики, обычно пассивное коллекционирование предполагает передачу предметов в дар или по наследству, предметы из такой коллекции не отвечают запросам современности [7.].

Объектом настоящего исследования является деятельность Е.Р. Дашковой как коллекционера в эпоху Просвещения.

С помощью историографического метода выделены этапы развития коллекционирования в России. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность Е.Р. Дашковой стала новым «импульсом» в развитии коллекционирования, так как Дашкова, наряду с императрицей Екатериной II, стала одной из первых женщин-коллекционеров России. Подробное изучение коллекции Е.Р. Дашковой осложняется тем, что основное собрание разделено между фондом Владимиро-Суздальского музея-заповедника (живописные полотна), и Государственным историческим музеем Москвы (описи коллекции Воронцовых).

Основным источником в изучении личности Е.Р. Дашковой стали ее «Записки» [5.], вышедшие уже после ее смерти, а также ее статьи в сборнике «О смысле слова “воспитание”». Впервые мемуары были напечатаны в Лондоне на английском языке в 1840 г. и 1858 г., на немецком — в 1857 г., а на русском языке были выпущены в 1859 г. в Лондоне. «В 1881 г. они были напечатаны по подлинной рукописи, на французском языке, в Москве, в XXI книге “Архива князя Воронцова”» [5, с.5]. Вероятнее всего, в основе «Записок» Дашковой лежат ежедневные заметки Екатерины Романовны. Оригинальная рукопись «Записок» Дашковой составлена на французском языке и называется «Mon histoire» (фр.: Моя история).

Благодаря трудам «Воронцовского общества», основанного в 1991 г., исследователями были изучены различные аспекты жизни и деятельности семейства Воронцовых [2; 3.].

И.И. Сальникова в монографии «Мы были...», посвященной истории развития художественного собирательства и музейного дела в России XVIII — первой половины XIX в., упоминает Е.Р. Дашкову как коллекционера, но не дает подробного анализа состава и характера ее коллекции. В контексте коллекционирования Е.Р. Дашкову упоминает С.О. Андросов [1] при рассмотрении истории русского коллекционирования во второй половине XVIII в. и значения Рима в русском коллекционировании. О.В. Игнатьева уделяет внимание гендерному вопросу в истории коллекционирования, отмечая, что в XVIII в. женское увлечение собирательством было демонстрацией «маскулинной» силы перед мужским полом, доказательством чего может служить собирательская деятельность Екатерины Великой и ее соратницы Е.Р. Дашковой [6.].

Из истории коллекционирования в России

Эпоха Петра I стала переломной в истории России, в этот период происходят большие изменения в светской культуре, в частности меняется роль женщины в общественной жизни.

В эпоху великих перемен в России зарождается коллекционирование как особое явление. Одним из основных достижений Петра I в области коллекционирования стало учреждение первого в России общедоступного музея — Кунсткамеры, по «образцу западных Кабинетов редкостей и курьезов и университетских музеев Голландии, Англии и Германии» [8, с. 5]. Кунсткамера — музей универсального типа, подходящий для людей разного уровня образования. Отталкиваясь от этой идеи, экспозиция музея выстраивается определенным образом: важна наглядность выставленных предметов, которые могли бы пробудить интерес зрителя к естественным и историко-археологическим дисциплинам.

С 1713 по 1714 гг. Петр I отправляет своих агентов и дипломатов в Европу с целью поиска и приобретения памятников живописи и скульптуры, К 1720-м гг., Петр I уже самостоятельно разбирается в европейской живописи, а к 1724 г., в коллекции русского императора насчитывается около 400 полотен живописи и 200 скульптурных произведений, часть которых располагаются в его резиденциях, другая часть — в Кунсткамере [8, с.74].

Деятельность русского императора-коллекционера стала импульсом к дальнейшему развитию нового увлечения в России. В первую очередь, коллекционеры подражали русскому императору, отдавая дань моде того времени, но эпоха правления Петра I «вырастила» нескольких по-настоящему увлеченных собирателей, которые в основном приобретали собрания книг, научные и художественные редкости, а также предметы искусства, среди них: Б.И. Куракин,

П.А. Толстой, Б.П. Шереметьев, А.А. Матвеев и др. [8, с. 74–75].

23 ноября 1741 г. на российский престол вступила Елизавета Петровна (1709—1762 гг.), дочь Петра I. Одним из приближенных к новой императрице был граф М.И. Воронцов, дядя Е.Р. Дашковой, канцлер Российской империи. Елизавета Петровна продолжила пополнение коллекций, начатое еще ее отцом — «по ее поручению хранитель дворцовых коллекций портретист Георг Гроот приобретает за 12 000 руб 115 полотен французской школы для Екатерининского Царскосельского дворца» [8, с. 100].

Среди наиболее успешных коллекционеров этого времени можно выделить графа М.И. Воронцова, который собрал библиотеку «из сочинений древних и новых авторов эпохи Просвещения» [8, с. 104]; М.И. Щербатова, обладателя библиотеки в несколько тысяч томов на всех европейских языках; И.И. Шувалова, который был не только собирателем предметов искусства, но и меценатом, в его коллекции были «представлены лучшие образцы живописи голландской, фламандской, французской и итальянской школ» [8, с. 110].

Время Екатерины II (1762—1796 гг.) оказалось наиболее благоприятным для развития коллекционирования и просвещения. В основе собирательской деятельности Екатерины Великой лежит забота о формировании образа как монарха-просветителя. Собирательская деятельность Екатерины II стала основой для развития общенациональных, частных коллекций и развития художественных наук в России.

Важным шагом в популяризации искусства становится открытие для посещения частной коллекции императрицы. В 1764 г. купцом И.Э. Гоцковским было приобретено 225 полотен итальянской и фламандской живописи, собранных специально для Фридриха II, именно с этим приобретением Екатерины связывают идею об основании Эрмитажа, который в последствии стал Государственным музеем. [8, с. 121].

Как и во время Петра I, пополнением императорской коллекции занимались опытные дипломаты и ценители искусств — И.И. Шувалов, А.С. Строганов, Н.Б. Юсупов, В.С. Долгоруков, А.С. Мусин-Пушкин и др. [8, с. 122].

Среди приближенных императрицы была Е.Р. Дашкова, будущий директор Академии наук. Княгиня Екатерина Романовна происходила из рода Воронцовых, члены которого проявляли интерес к английской культуре и традициям [2, с. 25]. С малых лет Екатерина Дашкова находилась на воспитании у своего дяди М.И. Воронцова и проводила много времени в его библиотеке, занимаясь самообразованием, что стало одним из ее главных интересов в будущем. Е.Р. Дашкова издала статьи «О смысле слова “воспитание”», в которых она излагает собственную педагогическую программу и концепцию воспитания, как основного фактора «формирования человеческой личности» [4, с. 46].

С 1783 г. по 1794 г. Е.Р. Дашкова занимает пост директора Петербургской Академии наук, по ее инициативе начинается публикация отечественных

авторов и перевод зарубежных текстов, в 1784 г. организует общедоступные публичные лекции в здании Академии наук, за 11 лет управления Академией наук ею был составлен «Словарь Академии Российской» в 6 томах, который выходил с 1789—1794 гг. и включал 43 254 слов.

Grand Tour Е.Р. Дашковой

Во второй половине XVIII в. русская аристократия перенимает западноевропейскую традицию — путешествие по городам Европы с целью изучения антиков, которое называется Grand Tour.

Grand Tour (Большой Тур) — распространенное культурное явление в Европе XVIII в., обязательная часть образовательной программы британских аристократов во второй половине XVIII в. Доминантой культурной программы был город Рим — цитадель античного искусства. Подробное изучение антиков породило спрос на опытных проводников — «чичироне» (от Cicerone — Цицерон), обычно таких проводников в мир искусства привозили с собой из Англии, либо нанимали в Италии. Путешествующим в Grand Tour нередко хотелось привезти с собой «частичку воспоминаний», поэтому активно покупались картины и гравюры с видами Рима, репродукции знаменитых произведений живописи, заказывали портреты у модных современных живописцев, появился спрос на изготовление ваз, столешниц, колонн из мрамора или цветного камня, а наиболее искушенные путешественники старались приобрести античную скульптуру или копии со знаменитых древних статуй [1, с. 22].

В связи с необходимостью получения европейского образования для сына Павла, в 1769 г. княгиня Дашкова обращается к Екатерине II с просьбой уйти в двухгодичную отставку с поста директора Академии Наук и отправиться в заграничное путешествие с целью найти подходящее образовательное учреждение для своего сына.

В декабре 1769 г. Е. Р. Дашкова вместе со своими детьми инкогнито отправляется в первое заграничное путешествие. Из мемуаров Дашковой мы узнаем, что она совершает остановки в Риге, в Берлине, из Германии Е. Р. Дашкова прибывает в Англию и останавливается в Лондоне. Затем она посещает Дублин, Бат, Бристоль и Оксфорд. Из Англии русская княгиня направляется в Брюссель, Антверпен, а затем в Париж, где знакомится с Д. Дидро, К. Рюльероми, скульптором Гудоном и др. [5.].

В 1772 г. Е.Р. Дашкова ненадолго возвращается в Петербург и отправляется во второе заграничное путешествие вместе с Павлом для поступления в Эдинбургский университет. Предварительно ею были написаны письма Вильяму Робертсону, в одном из которых она изложила программу обучения для своего сына [3, с. 228—239].

В 1779 г. Павел Дашков оканчивает обучение, выдерживая публичный экзамен в Эдинбургском университете. Летом Екатерина Романовна принимает решение отправиться в Grand Tour, посетив Ирландию, Голландию, Францию и Италию.

В Риме княгиня Дашкова знакомится с английским ценителем и собирателем искусств Байресом. Именно здесь Е.Р. Дашкова отказывается от праздных встреч и погружается в развитие своего эстетического чувства — знакомится со скульптором миссис Дэмер, осматривает любопытные остатки древних скульптур, заказывает для Екатерины II изготовление столика из драгоценного камня, а также настоятельно рекомендует императрице приобрести коллекцию резных камней Байерса [5, с. 138].

В Неаполе русская дворянка с любопытством осматривает местные достопримечательности — Помпеи и Геркуланум. Из Неаполя Дашкова отправляется в Болонью через Лоретто с небольшой остановкой для осмотра ризы Мадонны. В Болонье посещает университет и держит путь через Феррару в Венецию, где приобретает несколько «старинных эстампов первых гравиров, дабы по своей коллекции проследить развитие этого искусства вплоть до настоящей степени совершенства» [5, с. 143] и две картины Каналетто. Также она посещает Падую, Верону и Виченцу. На этом заканчивается Итальянское турне русской княгини. Е.Р. Дашкова возвращается в Россию через Вену и Ригу в июле 1782 г.

Семейная коллекция Воронцовых-Дашковых в Андреевском

Во время европейского путешествия русская княгиня дополнила свою коллекцию минералов и приобрела гравюры и картины для собственной коллекции. В путешествии Е.Р. Дашкова познакомилась с Вольтером, Дидро, Э.М. Фальконе, Ф. Вильгельмом II и многими другими просвещенными людьми, которые могли оказать влияние на Екатерину Романовну как собирателя искусства.

С 1793—1805 г. Е.Р. Дашкова вместе со своим братом графом А.Р. Воронцовым занималась благоустройством усадьбы Андреевское во Владимирской области по образцу традиционной английской усадьбы. В столовой и большом кабинете главного дворца располагалась портретная галерея Воронцовых [2, с. 25—26], которая окончательно сложилась к началу XIX в. и насчитывала 312 работ с учетом копий, хранящихся в подвалах, по описи 1815 г. Коллекция состояла из нескольких тематических блоков: серия портретов «Всероссийских государей и именитых свойственников (всего 53 портрета и 35 персонажей); серия «Знатные особы российского двора и некоторые дарованиями отличившиеся мужи» (всего 238 портретов и 201 персона); отдельно выделена серия портретов 20 кардиналов и Пия VI, так называемое «Второе отделение» и портреты семьи Воронцовых [3, с. 46].

Портретная галерея носит репрезентативный, избирательный характер. Представленные портреты демонстрируют родственников семьи и наиболее известных зарубежных и российских деятелей в области культуры и истории.

Список литературы:

1. Андросов С.О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. — СПб.: Наука, 2011. — 255 с.

Предчувствуя приближение конца жизни, в мае 1807 г. Е.Р. Дашкова передала в дар Московскому университету свой «кабинет натуральной истории и других редкостей», которые она собирала в течение 30-ти лет. Коллекция насчитывала 15 121 предмет, среди которых были минералы, чучела животных, окаменелости, сухоцветы, плоды и слепки антиков [4].

Заключение

Коллекционирование как явление появляется в России благодаря деятельности Петра I, главной задачей которого было повысить престиж России. В XVIII в. можно выделить три этапа развития коллекционирования:

1) Петровская эпоха характеризуется увлечением историческими и естественными науками, с целью популяризации науки Петром I была учреждена Кунсткамера — первый общедоступный музей универсального типа. Дворяне подражали новому увлечению императора, что способствовало развитию коллекционирования в России.

2) Елизавета Петровна продолжает собирательскую деятельность Петра I. Приобретает популярность среди дворян частное коллекционирование и меценатство, например, И.И. Шувалов в 1758 г. даровал часть коллекции и библиотеку Академии наук, что послужило началом для основания собственной коллекции Академии.

3) В екатерининскую эпоху коллекционирование становится частью усадебной культуры, появляется мода на путешествия за границу, где опытные коллекционеры приобретают античное и европейское искусство. Собирательская деятельность Екатерины II стала примером женского коллекционирования, что не могло не повлиять на женщин в обществе.

Становление Е.Р. Дашковой как коллекционера во многом обусловлено ее происхождением. Среди Воронцовых, из рода которых происходила Екатерина Романовна, были и другие собиратели ценностей: дипломат и государственный деятель граф Михаил Илларионович, братья Семен Романович — русский дипломат и посол в Великобритании и Александр Романович — канцлер Российской Империи, которые могли своим примером пробудить в ней интерес к этому увлечению. За всю свою жизнь Дашкова собрала большую коллекцию «редкостей» из 15 121 предмета, которую даровала Московскому университету. Отдельную ценность представляет живописное собрание семьи Воронцовых, которое находилось в усадьбе в селе Андреевском Владимирской области. К концу жизни Е.Р. Дашковой собрание насчитывало 312 произведений. Являясь выдающейся личностью XVIII в., Екатерина Романовна не только способствовала развитию Просвещения, но и продолжила традицию женского коллекционирования в России.

2. Воронцовы — два века в истории России: Междунар. конф.: К 250-летию Е.Р. Дашковой: Тез. докл. рос. участников — Санкт-Петербург, 1993 г.— 50 с.
3. Воронцовы — два века в истории России / Ред. и сост. В.Н. Алексеев. — 2015. — Вып. 18. — 136 с.
4. Дашкова Е.Р. О смысле слова «воспитание»: Соч., письма, док. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 455 с.
5. Дашкова Е.Р. Записки Дашковой. — М.: Захаров, 2016. — 371 с.
6. Игнатьева О.В. История женского коллекционирования: по материалам женских автобиографий в России в XVIII—начале XX вв. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2020. — № 2(52). — С. 55—63.
7. Менш П.В. Коллекционирование // Вопросы музеологии. — 2014. — № 1(9). — С. 222—228.
8. Сальникова И.И. Мы были...: из истории государственного и частного собирательства произведений русского искусства XVIII—первой половины XIX в. — СПб.: Блиц, 2003. — 278 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

 ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ
 (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

ИДЕЯ РЕИНКАРНАЦИИ В РОМАНЕ Д. МИТЧЕЛЛА «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС»

Зуева Надежда Александровна

студент факультета иностранных языков,
 Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
 РФ, г. Челябинск
 E-mail: hope.nadezhda@bk.ru

THE IDEA OF REINCARNATION IN D. MITCHELL'S NOVEL "CLOUD ATLAS"

Nadezhda Zueva

Student of the Faculty of Foreign Languages,
 South Ural State University of Humanities and Pedagogy,
 Russia, Chelyabinsk

АННОТАЦИЯ

В данной работе при исследовании речевой реализации образа главного героя в художественной прозе на материале произведения Д. Митчелла «Облачный атлас» мы пришли к выводу, что автору удалось соединить шесть абсолютно разных персонажей в пространстве и во времени не только благодаря тонким языковым средствам, но основной идеи реинкарнации.

ABSTRACT

During analysis the speech implementation of the image of the protagonist in fiction based on the material of D. Mitchell's "Cloud Atlas", we came to the conclusion that the author was able to combine six completely different characters in space and time, not only by virtue of subtle linguistic means, but the main the idea of reincarnation.

Ключевые слова: дежавю, реинкарнация, речевая реализация, языковые сходства.

Keywords: Deja Vu, reincarnation, speech realization, language similarities.

Дэвид Митчелл – британец, во время продолжительного пребывания в Японии увлекся восточной культурой, и это прослеживается в его произведениях. Особенно в «Облачном атласе», который вошел в шорт-лист Букеровской премии, где описывается будущее в Нео-Сеуле и раскрывается идея реинкарнации (*переселение душ, когда бессмертная сущность живого существа перевоплощается снова и снова из одного тела в другое*).

В своем романе «Облачный атлас» (2004) Дэвид Митчелл с каким-то необычным артистизмом исследует фундаментальные вопросы реальности и идентичности. Роман состоит из шести новелл, которые совершенно не сопоставимы с точки зрения содержания, места действия, обстановки и жанра, но в них просматривается причинно-следственная связь: герой

каждой следующей новеллы через детали (дневник, письма, рукопись, фильм, видеозапись) вдохновляется подвигом героя предыдущей, причем все эти подвиги совершаются во имя свободы (других рас, творчества, слова, личной свободы, фабрикатов и т.д.). Дэвид Митчелл демонстрирует историческую преемственность борцов за свободу разных лет, и в конечном счете ему удастся создать единое целое, где «souls cross ages like clouds cross skies...» [1, с. 308].

«Облачный атлас» начинается в 1850 году с Адама Юинга, наивного, американского нотариуса, путешествующего с Чатемских островов домой, в Калифорнию. По пути Юинг подружился с врачом, доктором Гусем, который внушил ему диагноз и начал лечить его от редкого вида мозгового паразита...

Внезапно действие переносится в Бельгию в 1931 год, где Роберт Фробишер, лишенный наследства композитор, бисексуал, ухитряется проникнуть в дом немощного маэстро, у которого есть соблазнительная жена и взрослая дочь...

Оттуда мы попадаем на Западное побережье в 1970-е годы и наблюдаем за неугомонным репортером по имени Луиза Рей, которая натывается на паутину корпоративной жадности и убийств, угрожающих уничтожить и ее...

И далее с эффектной виртуозностью – в бесславную современную Англию; в будущее корейское сверхгосударство, где неокapитализм взбесился; и, наконец, к постапокалиптическому железному веку Гавайев в последние дни истории.

Но на этом история не заканчивается даже там. Затем повествование бумерангом возвращается назад через века и пространство, возвращаясь тем же путем, в обратном направлении, к своей исходной точке. По пути Митчелл показывает, как соединяются его разрозненные персонажи, как переплетаются их судьбы и как их души дрейфуют во времени, как облака по небу, и в этом есть идея вечного возвращения.

Ход, который уже использовали в прошлом другие авторы, Митчелл довел до совершенства, применив в качестве кульминации отдельную историю и показав развязку через призму этой кульминации.

А вот как говорит о структуре произведения герой романа Robert Frobisher новеллы Letters from Zedelghem “Spent the fortnight gone in the music room, reworking my year’s fragments into a ‘sextet for overlapping soloists’: piano, clarinet, ‘cello, flute, oboe, and violin, each in its own language of key, scale, and color. In the 1st set, each soloist interrupted by its successor; in the 2nd, each interruption is recontinued, in order. Revolution or gimmicky?” [1, с. 463].

В нашем исследовании мы выявили особенности речевых реализаций шести героев из разных исторических эпох, но единственной кочующей души: наивного и простодушного нотариуса Adam Ewing из XIX века, молодого неврастеника-композитора Robert Frobisher из 30-х годов XX века, журналистку-идеалистку Luisa Rey из 70-х, жуликоватого пожилого издателя Timothy Cavendish из начала XXI века, героическую и прекрасную девушку-робота Sonmi-451, одного из последних людей Zachry на вымирающей Земле – казалось бы, не слишком связанных между собой.

Но их объединяет наличие родинки, похожей на комету «a birthmark shaped like a comet» (хотя правило это не абсолютное: у Закри из последней истории родинки нет, но она есть у цивилизованной женщины Мероним), и то, что каждый последующий герой читает, смотрит или слушает историю предыдущего, и у всех этот процесс прерывается так же, как новеллы в романе. Роберт, работающий секретарем у известного композитора, нашел в его библиотеке дневник нотариуса. Письма Роберта нашла журналистка Луиза Рэй; через 40 лет историю Луизы про опасное журналистское расследование сделал триллером и прислал в издательство ее старый знакомый,

а Тимоти Кавендиш читает ее, находясь в пансионате-тюрьме, куда его поместил родной брат. Освободившись, Кавендиш написал о своих злоключениях повесть, которую экранизировали. Эта экранизация оказалась чуть ли не единственным фильмом, уцелевшим в последующую эпоху корпоративного государства, где фильмы о прошлом запрещены. Именно его тайком смотрит Сонми – девушка, родившаяся в маточной цистерне, чтобы быть прислугой в ресторане папы Сонга (сетевой ресторан быстрого обслуживания), но сумевшая стать философом и оказать влияние на последующие поколения. Записанный на вечный носитель допрос Сонми попадает в руки дикарей – последних обитателей Земли. Они любят собираться у костра и смотреть, как из большого яйца появляется красивая мерцающая девушка и что-то долго рассказывает на непонятном им древнем языке.

В романе Дэвида Митчелла язык играет важную роль в навигации по экспериментальной раздробленной его форме. Уникальный язык каждого раздела может быть прослежен как в его обстановке/периоде времени, так и в более личных чертах каждого из рассказчиков. На первый взгляд, язык шести разделов имеет существенные различия. Но едва заметными способами язык остается прежним, соединяя персонажей по разделам способами, которые поддерживают более широкие, не языковые связи в романе.

Язык разных персонажей иногда демонстрирует едва заметное сходство, и они редко бывают столь очевидными, как различия в языке, но тем не менее они существуют, и эти сходства не просто существуют – они создают связи между персонажами, которые дополняют существующие связи реинкарнации.

Важнейшее выразительное средство Митчелла в «Атласе» – видоизмененный язык, который позволяет полностью погрузиться в отражения мира, обрисованные в шести историях.

Язык Адама Юинга, язык викторианского периода, – староанглийский с мягкой американской ноткой, пластичный, текучий, рефлексированный, словно погруженный в себя. “I confess, I swooned under each fall of the lash. Then a peculiar thing occurred. The beaten savage raised his slumped head, found my eye & shone me a look of uncanny, amicable knowing! As if a theatrical performer saw a long-lost friend in the Royal Box and, undetected by the audience, communicated his recognition” [1, с. 6].

Наивность и слепая вера в добро не позволяют Адаму раскусить алчного доктора-убийцу, читая только внешний, заискивающий, угождающий и где-то даже любезный язык Гуса, который только в на первых страницах романа восемь раз обращается к Юингу “Sir” – “I thank you, sir...” [1, с. 3], хотя Юинг замечает в докторе что-то актерское: “Henry recited Psalm the Eighth, in voice as sonorous as any schooled dramatist” [1, с. 8].

Язык Фробишера, язык Британии начала столетия, – чувственный, нездоровый, музыкальный, богатый эпитетами, переполненный описаниями и непрямым цитированием. “I laid me down and idled,

an art perfected during my long convalescence. An idler and a sluggard are as different as a gourmand and a glutton... droplets pound my face like xylophone hammers” [1, с. 54].

Фробишер пишет в этом уникальном стиле, который соответствует его личности, – неформальный и поспешный, что указывает на его нетрадиционное мышление и нетерпеливость. Это конкретное изменение языка не полностью связано со временем, культурой или формой; это личное Фробишера. Он самовлюблен, не отягощен моралью “Assured her I’ve never loved anyone except myself and have no intention of starting now...” [1, с. 85], “... was my perfect reply” [1, с. 55].

Краткие выводы Фробишера резко выделяются на фоне подробных и задумчивых описаний Юинга. То, что для Юинга, описывающего как “no more tatterdemalion a *renegado* I ever beheld” [1, с. 9], для Фробишера просто “a crazed dog” [1, с. 458].

Более внимательный Фробишер, прочитав всего несколько страниц журнала, замечает предательство доктора Гуса и отмечает, что Юинг “is blind to all conspirators” [1, с. 64].

Американский детективный язык Луизы Рей – настойчивый, почти детективный, шаблонный, ритмичный, нетерпеливый. “Oh, Luisa Rey is no Lester Rey. I wasted years being rebellious and liberated, posing as poet and working in bookstore... So I’m still only columnist” [1, с. 94].

Пытливый ум образованной Луизы Рей ищет развязку детективной истории “Why did Sixsmith buy an airplane ticket if was going to put a bullet through his head...” [1, с. 118], иногда используя идиомы, описывая Сиксмита “Cool as a cucumber” [1, с. 119].

Детективный язык истории пестрит клише, и Митчелл выжимает из них столько юмора, сколько может, доводя их до абсурдных крайностей, когда даже другие персонажи замечают клише и комментируют их нелепость. “Last words? Who are you? Dirty Harry?” [1, с. 444].

“The arrest of Lloyd Hooks two days ago was seen as vindication of this newspaper’s support for Luisa Rey...” [1, с. 452]. Она вышла победительницей в этой борьбе, благодаря ее честности и порядочности.

Язык метафор Тимоти Кавендиша – раскидистый, разноцветный, забитый метафорами и глубокомысленными сентенциями собственного сочинения. The Mighty Gibbison’s assessment of history – little more than the register of the crimes, follies and misfortunes of mankind – ticker-taped by for no apparent reason. Timothy Cavendish’s time on Earth, in thirteen words. I refought old arguments, then fought arguments that have never even existed” [1, с. 169].

Как опытный издатель, он понимает, что его рассказ о доме престарелых, самое интересное событие в его долгой жизни, вряд ли соответствует событиям романа-триллера, такого как *Half Lives*, с убийствами, шпионажем и коррупцией/заговорами. “Unlimited power in the hands of limited people *always* leads to cruelty” “Solzhenitsyn” [1, с. 182], заключает Кавендиш. Он смотрит прямо в лицо своей буквальной связи

с другими секциями, но не осознает себя в процессе реинкарнации.

Модифицированный язык будущего клона Сонми-451 – точный, очень логичный, в какой-то мере академический и безжалостно, почти анатомически правдивый. “Purebloodes like quoting the aphorism about lighting never striking the same place twice, tho they act if the opposite id true” [1, с. 205]. “Чистокровные любят цитировать афоризм о том, что молния никогда не попадает в одно и то же место дважды, однако часто ведут себя так, словно верно как раз обратное”.

Обогадив свой язык с помощью книг и чтения, Сонми подражает ораторам, доступ к которым ей удалось получить, – “Orwell and Huxley, and Washington’s Satires on Democracy” [1, с. 211]. “Devotional material” этих старых авторов, книг и трактатов, к которым архивариус “wouldn’t get such security clearance in his dreams” [1, с. 234], наделяет ее риторикой для создания ее “Declarations” – это ее словесный акт борьбы за свободу и равенство.

Язык Закри, язык рухнувшей цивилизации, – архаичный, образный, певучий, с использованием постоянных повторов-усилений, подчеркнутый акцентом. “I’m shoutin’ back more’n forty long years at myself, yay, at Zachry the Niner, Oy, list’n! Times are you’re weak ’gainst the world! Times are you can’t do nothin’! That ain’t your fault, it’s this busted world’s fault is all!” [1, с. 252].

Подводя итог: каждый раз, когда Митчелл меняет дату, местоположение или политический климат, он соответственно меняет язык.

Поскольку книга разделена на шесть разделов, каждый со своей обстановкой и персонажами, перевоплощение в виде почти идентичных родимых пятен и дежавю позволяет Дэвиду Митчеллу имитировать воспроизведение одного и того же персонажа (одной души) в нескольких историях. Поэтому мы исследовали речевую реализацию нашего персонажа (кочующей души) через призму диахронии или через пространственно-временную призму Митчелла.

В книге Роберт Фробишер использует эту идею как последнюю попытку установить связь, прежде чем покончить с собой.

«Rome’ll decline and fall again, Cortes’ll lay Tenochtitlan to waste again, and later, Ewing will sail again, Adrian’ll be blown to pieces again, you and I’ll sleep under Corsican stars again, I’ll come to Bruges again, fall in and out of love with Eva again, you’ll read this letter again, the sun’ll grow cold again. Nietzsche’s gramophone record. When it ends, the Old One plays it again, for an eternity of eternities. Time cannot permeate this sabbatical. **We do not stay dead long**» [1, с. 463].

Идея реинкарнации в романе правдоподобна ли; скорее всего ее мистическое и сверхъестественное определение может привести к серьезному скептицизму. Митчелл также высказывает критику через своего персонажа Тимоти Кавендиша, что “the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippy-druggy – new age” [1, с. 357].

Но мы приняли это как данность и исследовали речевую реализацию кочующей души.

Ни одна из новелл не существует в вакууме, поскольку Митчелл использует родимые пятна и дежавю (*психическое состояние, при котором человек ощущает, что когда-то уже был в подобной ситуации или в подобном месте*), чтобы создать ощутимые связи между историями. Это прежде всего “a birthmark shaped like a comet”, и вот как они его нам описывают.

У Адама Юинга она в форме «a birthmark shaped like a comet» [1, с. 15].

Роберт в своих письмах пишет: “She plays with that birthmark in the hollow of my shoulder, that you said resembles a comet...” [1, с. 85].

Луиза уже сравнивает свое родимое пятно с тем, о чем она прочитала в письмах Роберта. “Luisa shuts these aside to get a clear view of a birthmark between her shoulder – blade and collar-bone... it is undeniably shaped like a comet.” Но Луиза чувствует, кроме родимого пятна, что-то необъяснимое объединяет ее с Робертом. “Her mind walks the passageways of Zedelgehem chateau” [1, с. 124]. “Are molecules of Zedelghem Chateau, of Robert Frobisher’s hand dormant in this paper for forty-four years, swirling in my lungs now, in my blood?” [1, с. 453]. Что это – вера в реинкарнацию или сомнения Луизы?

Тимоти Кавендиш, читая историю Луизы Рей, пишет, что “I, too, have a birthmark, below my left armpit, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it Timbo’s Turd” [1, с. 357].

Сонми говорит, что родимое пятно для фабрикантов “genomed out”. Более того, оно причиняло ей неудобства, потому что “always caused me embarrassment” и “Somni-451’s stain” и “Every Medic who ever saw it xpressed bewillment” [1, с. 204]. И все же Сонми верит в реинкарнацию: “I said I hope that Siddhartha would reincarnate me in her colony” [1, с. 348].

Закри уверен, что душа бессмертна, и объясняет: “normally by forty we’re prayin’ Sonmi to put us out o’ misery an’ reborn us quick in a new body” [1, с. 253].

“Souls cross ages like clouds cross skies, an’ tho’ a cloud’s shape nor hue nor size don’t stay the same, it’s still a cloud an’ so is a soul. Who can say where the cloud’s blowned from or who the soul’ll be ‘morrow? Only Sonmi the east an’ the west an’ the compass an’ the atlas, yay, only the atlas o’ clouds” [1, с. 308].

Как мы показали в нашей статье, Митчелл использует язык, чтобы одновременно показать различия шести историй «Облачного атласа» и охарактеризовать рассказчиков этих новелл. Герой четвертой новеллы Кавендиш размышляет: “Language, too, will leave you behind, betraying your tribal affiliations whenever you speak” [1, с. 180]. Язык придает уникальность каждому из шести «солистов», составляющих секстет, коим является роман.

Языковые сходства в романе существуют на более тонком уровне. Часто это незамеченные связи – отдельные слова, фразы и примеры синтаксиса, которые появляются в нескольких местах романа.

Метафизически роман имеет свою собственную взаимосвязанность, поскольку каждая история встроена в другие истории, а это означает, что каждый персонаж вступает в прямой контакт с языком своего предшественника. Таким образом, несмотря на то что язык помогает их различать, и, как мы видим из анализа, они оказывают влияние друг на друга, подтверждая идею реинкарнации.

Как показывают реинкарнация и более тонкие связи, рассмотренные в статье, мы видим, как персонажи книги «пересекают века» и что-то вневременное в каждом персонаже остается неизменным. Юинг остается наивным персонажем, склонным к чрезмерному описанию; Фробишер всегда смотрит на мир через музыкальную призму. Клише доминируют в жизни Луизы так же, как метафоры и преувеличения доминируют у Кавендиша. А Сонми втянута в борьбу за власть и борьбу за то, чтобы ее услышали, так же сильно, как Захри хочет, чтобы его поняли. Как каждая из этих душ пересекает небеса романа, паутиной связей наполняет его.

Список литературы:

1. Mitchell D. Cloud Atlas. – Sceptre UK. Print, 2014.
2. SWF Interview: Mitchell, David. Interview by Geordie Williamson // Sydney Writers’ Festival. – 2011.

ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РАССКАЗАХ ЭЛЬЧИНА САФАРЛИ

Чащина Татьяна Викторовна

магистрант,
 Историко-филологический факультет
 Забайкальский Государственный Университет.
 РФ, г. Чита
 E-mail: tanyachashina@mail.ru

Костина Ирина Николаевна

канд. культурологии,
 Историко-филологический факультет,
 Забайкальский государственный университет,
 РФ, г. Чита
 E-mail: valir@mail.ru

OLFACTORY TOPOS IN THE SHORT STORIES BY ELCHIN SAFARLI

Tatyana Chaschina

Master's Student,
 Faculty of History and Philology
 Trans-Baikal State University,
 Russia, Chita

Irina Kostina

Candidate of Culturology,
 Faculty of History and Philology
 Trans-Baikal State University,
 Russia, Chita

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена особенностям создания ольфакторного пространства в рассказах современного азербайджанского писателя Эльчина Сафарли. Наполнение текстов одоризмами и ольфакторными включениями позволяет передать атмосферу того или иного места, раскрыть отношения и характер героев.

ABSTRACT

The article is dedicated to the features of creating olfactory topos in the short stories by a modern Azerbaijanian writer Elchin Safarli. Filling the texts with odorisms and olfactory inclusions enables to recapture the atmosphere of any place, expand the relationships and temper of the characters.

Ключевые слова: ольфакторные включения, одоризмы, поэтика запахов, современная литература.

Keywords: olfactory inclusions, odorisms, poetics of odors, modern literature.

Ольфакторная поэтика, или, иными словами, поэтика запахов в современном литературоведении сформировалась как отдельная научная проблема. Это связано, в первую очередь с тем, что запах, подобно вкусу, цвету, звуку и тактильным ощущениям, является неким «первичным» фильтром, показателем чувствительности к различным сторонам реальности. Такая «предметно-чувственная» картина мира тесно связана с художественным миром писателя, являясь его началом и основой [3].

Прилагательное «ольфакторный» означает «иметь отношение к ольфакции», то есть процессу вдыхания запахов и их распознавания. Отдельные слова или выражения, связанные с тематическим полем «запахи» называются «одоризмами». «Ольфакторные

включения» – более широкое, в отличие от предыдущего, понятие, которое позволяет обозначить тематические фрагменты текста без ограничения по формальным признакам [3].

Под запахом понимается одна из специфических характеристик предметного мира, связанная с чувством обоняния. В художественном произведении описание запаха представляет собой фрагмент системы изобразительных средств писателя. Важность этого фрагмента обеспечивается значимостью запаха в процессе восприятия субъектом окружающего мира. Запахи играют важную роль в создании пейзажей и интерьера. Используя одоризмы, авторы подчеркивают отношение к изображаемым событиям и персонажам. Кроме этого посредством одоризмов

вырисовывается дополнительная характеристика действующих лиц, раскрываются некоторые черты характера. Важно, что именно благодаря запахам создается фон ситуации или целого произведения. Кроме этого, запахи могут указывать на конкретную эпоху [2].

Следует отметить, что мастерство писателя нередко оценивается именно умением оформить «невербальное» в словесную форму, сохраняя эту передачу для читателя «осязаемой и ощущаемой», т.е. наполненной запахами. Автор произведения создаёт художественное пространство, наполненное наряду с остальными деталями ольфакторными элементами [3].

В качестве примера, демонстрирующего особенности создания ольфакторного пространства, рассмотрим рассказы Эльчина Сафарли, современного писателя азербайджанского происхождения, автора книг о восточных традициях, быте и культуре, пишущего на русском языке. Долгие годы Э. Сафарли прожил в Стамбуле – это и нашло отражение в его раннем творчестве. Так, например, анализируя один рассказ писателя, Е. Алеева пишет, что Стамбул запоминается читателя не достопримечательностями и яркой архитектурой, а рецептами турецких блюд, которые приводит героиня [1].

На счету у молодого писателя более десяти романов, рассказов и повестей, среди которых роман «Сладкая соль Босфора», заслуживший одобрение известного турецкого писателя, Нобелевского лауреата по литературе Орхана Памука [7].

Одно из самых известных произведений писателя – сборник «Рецепты счастья. Дневник восточного кулинара». Необычный по своему стилю сборник представляет собой своеобразную книгу рецептов, где каждое блюдо представлено в обрамлении со связанной с ней историей, пережитым опытом, определенной жизненной мудростью. Каждая глава именуется названием рецепта (например: «Мандариновый пирог»), либо отстранённым от общей тематики названием (например: «Учиться быть счастливым», «Долгожданное осознание», «О времени и людях»). В конце книги дополнительно представлены рассказы «О еде и не только», «Я возвращаюсь домой», «Гах». В основе сборника не еда, как таковая, а искусство кулинарии – именно оно индивидуально у каждого человека.

Причиной яркой детализации в рассказах Э. Сафарли является любовь. «Я люблю людей и люблю готовить» – с этих слов начинается своё повествование автор в первом рецепте-рассказе «Мандариновый пирог» [4, с. 13]. Особую любовь к приготовлению блюд писатель выражает через одоризм «засыпать в окружении душистых специй». Любовь к ароматам специй связана с восточным происхождением Э. Сафарли, где в каждое блюдо добавлена своя «изюминка» в виде щепотки куркумы или ложки молотого имбиря. Автор направляется в Стамбул, где ветра, по мысли автора «пахнут корицей».

В одном из рассказов автор упоминает девушку Нургюн, живущую в Стамбуле на улице Противостояния. Жители этого района определяют наступление весны по аромату из её сиреневого сада. Аромат

мандаринового дерева на острове Прощения автор описывает как «цитрусовое счастье» и заключает: «В каждой крошечной частице красоты, что нас окружает, живёт божественное. Уметь благодарить за каждое прикосновение к этой красоте – важно». Примером ольфакторного «диалога культур» может служить эпизод, когда накануне Нового года продавец в магазине предложил автору купить живую ёлку, привезённую из России: «Она дороже, зато пахнет как... Русским морозом и красивыми русскими девушками» [4, с. 116].

Рассказ «Гах», написан от лица 71-летней женщины, которая рассказывает историю «чуда», что случилось в её жизни. Открывается рассказ эмоциональным вступлением женщины о существовании чуда, в ходе чего «аж баклажанная икра на плите подгорела». В данном случае справедливо отметить, что ольфакторные включения не ограничиваются словами и выражениями, которые употребляются в прямом номинативном значении «запах». Запахи также соотносятся с категориями вкуса, зрения, слуха, осзания [5]. Поэтому запах подгоревшей еды существует в пространстве текста как очевидный результат произошедшего.

Женщина вспоминает о своём покойном муже Арзу, который любил конец лета. «В такие дни в воздухе пахнет прощанием». Воспоминания о муже хранит задняя сторона двора, где «обычно в дни прощания с летом» они пили чай с чабрецом. Чабрец упоминается ещё раз, когда женщина рассказывает о своём внуке, Гахе, единственном, кто у неё теперь есть: «Мешочек Гаха уже наполнен цветками чабреца». Аромат дополняется другим своим вариантом (горечь), благодаря раскрытию секрета высушивания травы, которую нужно сушить определенное количество дней, иначе чабрец будет горьким. И, наконец, ещё один аромат, который стоит отметить в данном рассказе – запах ушедшей «традиции» реки Страха: «Во времена моей юности <...> жители раскидывали кольца жареного репчатого лука. Считалось, что от резкого запаха река серчала, уходила в себя и плакала внутрь, а не наружу» [4, с. 306]. Женщина рассказывает, что спустя годы «луковая» традиция ушла в прошлое, а река Страха «с тех пор каждый год затопляет ближайшие деревни».

Ещё один рассказ, представляющий интерес с точки зрения присутствия в нём ольфакторных включений – «Там, где должна быть» из сборника «Тысяча и две ночи. Наши на Востоке». Героиня рассказа – тридцатилетняя девушка по имени Диана с «треснутым» сердцем, пытающаяся забыть о своей несчастной любви в «нудных отчетах, в приходных и расходных ордерах, кассовых чеках» [6, с. 15]. Из-за хронической усталости ей трудно делать привычные рутинные вещи – например, «обсуждать в курилке две самые актуальные темы». Упоминание курилки ассоциируется с запахом сигарет, который мы встретим ещё не раз: «все еще с привычкой курить крепкие сигареты», «выдохнув сигаретный дым», «Сажусь в машину, закуриваю, даю волю слезам» [6, с. 26]. Думается, что в данном случае обонятельные ощущения (запах сигарет) коррелируют

с негативными коннотациями, связанными, в свою очередь, с неприятными воспоминаниями и тоской героини. Однако, несмотря на кажущуюся беспроблемность, Диана верит, что на её улице «грузовик рассыплет грушевые леденцы» [6, с. 12]. Грушевые леденцы – ароматные, вкусные, сладкие – выступают символом детства.

Для героини сильная любовь не проходит бесследно – она не может забыть возлюбленного, и на неё накатывают воспоминания об утраченном счастье, в которых наряду с воспоминаниями о солнце, апельсинах, присутствуют картины, где идет дождь. Запах апельсинов в данном случае контрастирует с предполагаемым ароматом сырости, равно как позитивные воспоминания находятся в контрасте с печальными. Диана вспоминает, как Илья, её возлюбленный, говорил, что её кожа «пахнет жженым сахаром». Забота, которой сейчас не хватает героине, кроется в воспоминаниях о возлюбленном, с которым героиня разговаривает: «Ты возродил во мне аппетит к жизни, снял с меня тесные туфли, напоил чаем, угостил пирогом из незрелых груш» [6, с. 17]. Теряясь в сомнениях, героиня в воспоминаниях возвращается в детство, которое насыщено для героини запахом жареной картошки и сладкого чая. Именно эти запахи для героини являются символом дома, покоя и счастья.

Боль «треснутого» сердца подталкивает её начать жизнь с чистого листа. Героине кажется, что в прошлой жизни она жила на море: «Однажды я стояла на берегу моря, из степи дул ветер, и запахи смешались – запах моря и запах степи...» [6, с. 20]. Туда она и направляется – к морю, на Восток.

Уход от рутины и прошлой жизни становится для Дианы освобождением. Героиня уезжает туда, где, по ее собственному признанию «...серые тона раскрашиваются светлыми красками» [6, с. 26]. Запахи московской слякоти и сырости сменяются яркими запахами, где присутствуют ароматы зеленого чая с чабрецом, пирога из слив.

Спустя полгода мы встречаем героиню уже в домике в маленьком городе на берегу Средиземного моря. Диана проживает каждый момент своей жизни, чувствует все оттенки и ароматы, в которых ощущаются лепестки цветков абрикосового дерева, запах вишневого пирога и маслянистых черных семечек. Героиня признаётся, «тогда, в московской суете, ощущения теряли остроту». Теперь же, когда она находится на своём месте, вдали от серости и рутины, она вдыхает окружающий мир полной грудью и просыпается «от аромата свежеспеченных булочек с инжирным джемом».

Анализ использования Э. Сафарли одоризмов, формирующих ольфакторное пространство произведений, показывает, что описание запахов является важным в системе изобразительных средств автора, поскольку одоризмы существенным образом помогают создать яркий, насыщенный красками пейзаж. Кроме этого представленные одоризмы позволяют сконцентрировать внимание на важных деталях, характеризующих внутреннее состояние, особенности поведения персонажей. Через палитру запахов Э. Сафарли делится как собственным мировосприятием, так и мировосприятием своих героев.

Список литературы:

1. Алеева Е. Стершиеся грани литературы. Контурные карты для взрослых / сост. Алмат Малатов. – Журнал «Октябрь» 2011, № 4 [Электронный ресурс]: Журнальный Зал. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/october/2011/4/stershiesya-grani-literatury-konturnye-karty-dlya-vzroslyh.html> (дата обращения: 15.03.2021).
2. Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. / Сост. О.Б. Вайнштейн. – М.: Нов. лит. обозрение, 2003. – Т. 1.–608 с.; Т. 2. – 664 с.
3. Зыховская Н., Зубанова Л. Ольфакторная поэтика как научная проблема: исследование национально-культурного своеобразия интерпретации запахов [Электронный ресурс]: ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/307957081_Smell_Olfaktorial_facet_of_social_reality (дата обращения 13.03.2021).
4. Рецепты счастья. Дневник восточного кулинара / Эльчин Сафарли. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.
5. Трофимова Н. А., Мамцева В. В., Фролова В. А. Система лексических единиц для описания запахов в романтическом дискурсе //Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2018. – №. 2 (98).
6. Тысяча и две ночи. Наши на Востоке / Эльчин Сафарли. – М.: АСТ, 2017. – С. 11-33.
7. Эльчин Сафарли – о писателе [Электронный ресурс]: LiveLib. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/226862-elchin-safarli> (дата обращения: 13.03.2021).

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБРАЗ КНИГИ И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

Ковалёва Софья Алексеевна

*магистрант,
историко-филологического факультета
Забайкальского государственного университета,
РФ, г. Чита
E-mail: kov.sfa@gmail.com*

 THE IMAGE OF THE BOOK AND ITS FUNCTIONS IN THE NOVEL "THE SLYNX"
 BY TATYANA TOLSTAYA
Sofia Kovaleva

*Master's Degree student,
Historical and Philological Faculty,
Transbaikal state University,
Russia, Chita*

АННОТАЦИЯ

На рубеже XX-XXI вв. к образу Книги как к персонажу обращались многие зарубежные и отечественные писатели (Э. Канетти, М. Зусак, Р. Брэдбери, В. Шушкин, Т. Бойл, Т. Толстая, В. Пелевин, Э. Канетти, У. Эко, Б. Вербер). В статье раскрывается образ книги и её функции в романе «Кысь» Татьяны Толстой. Книга в её произведении является носителем идеи жизни, а главным ключом к пониманию смыслового кода текста является слово, давно утерянное обществом.

ABSTRACT

At the turn of the XX-XXI centuries, many foreign and Russian writers referred to the image of the Book as a character (M. Zusak, R. Bradbury, V. Shushkin, T. Boyle, T. Tolstaya, V. Pelevin, E. Canetti, U. Eco, B. Werber). The article reveals the image of the book and its functions in the novel "The Slynx" by Tatyana Tolstaya. The image of the book in her novel is the bearer of the idea of life, and the main key to understanding the semantic code of the text is a word that has long been lost by society.

Ключевые слова: образ книги, интертекстуальность, символизм, современная литература, постмодернизм
Keywords: image of the book, intertextuality, symbolism, modern literature, postmodernism

Образ книги в художественном тексте всегда являлся одним из ключей к его смысловому коду, который не только устанавливал связь авторского текста с предшествующей литературной традицией, исторической памятью, традициями, но и раскрывал интеллектуальные возможности читателя.

Многие зарубежные и отечественные писатели, такие как У. Эко, Р. Брэдбери, В. Шушкин, Т. Толстая, Т. Бойл, В. Пелевин, Э. Канетти, Б. Вербер, М. Зусак и многие другие обращаются к образу Книги не только как детали и образу в художественных текстах, но и как единству составляющих ее элементов, то есть концепции. Они раскрывают образ Книги с точки зрения целостного художественного организма, который включает в себя представление о Книге как об идейно-художественном комплексе, как об инструменте для чтения, как о вещи в пространстве, как о художественном и культурном организме, о комплексе культур, как об историческом

средстве накопления и распространения человеческого опыта исторического, культурного, литературного.

Книга в их текстах становится не просто носителем определенной идеи, она является неотъемлемой «движущей» силой сюжета, стержня, с помощью которого писатели раскрывают актуальные проблемы.

Сегодня мы хотели бы рассмотреть роман «Кысь», написанный писателем такого литературного направления как «Новая волна». Татьяна Толстая является одним из ярких и ключевых представителей «Женской прозы», однако сама писательница позиционирует свое творчество в рамках течения постмодернизма. Роман «Кысь», опубликованный в 2000 г., вызывает своим появлением ряд неоднозначных отзывов и рецензий таких критиков как А. Немзера, Н. Ивановой, Б. Парамонова, А. Генис и др [2].

Роман повествует о постапокалиптическом времени, о нескольких сотнях лет после Взрыва. Эта катастрофа разделяет людей на три группы: «Прежние» – люди, выжившие после взрыва, переставшие стареть и умирать от старости: *«Двести тридцать лет и три года прожила матушка на белом свете. И не состарилась. Как была румяной да черноволосой, такой ей и глаза закрыли. Это уж так: ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился, тот уж после не старится. Это у них такое Последствие. Будто в них что заклинило»* [5, с. 16]. Другие, это люди, родившиеся после взрыва, мутирующие и по большей части зооморфные, теряющие свою человечность не только внешне, но и внутренне: *«У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушинный али еще что»* [5, с. 16]. И наконец, оставшаяся группа людей – класс рабов, которые пережили взрыв, но потеряли свою суть: способность мыслить, адекватно и связно разговаривать – существующие, но не живущие.

Героем романа является Бенедикт, который относится ко второй группе, родившихся после катастрофы. Это молодой парень, мечтающий стать истопником из-за почета и уважения: *«А Бенедикт хотел в истопники податься. Заманчиво. Истопнику – почет и уважение, все перед ним шапки ломают, а он идет – никому не кланяется, чванливый такой..»* [5, с. 20]. Однако волею судьбы и стараниями матери становится писцом. Его работа несложная: переписывать книги, «написанные», а на самом деле сворованные, Федором Кузьмичом, местным «монархом», управленцем-тираном: *«Федор Кузьмич, слава ему, трудится бесперебойно. То вот сказки, то стихи, то роман, то детектив, или рассказ, или новелла, или эссе какой, а о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь»* [5, с.20].

Бенедикт относится к Федору Кузьмичу с большим почетом и уважением, он цепляется за любую возможность прочитать что-то новое. И в конечном счете, после женитьбы на красавице Оленьке, открывает для себя библиотеку в доме тестя. И как бы не хотелось читателю, чтобы Бенедикт возвышался над обществом, как творец и мыслитель, он лишь является образом абсолютного и тупого читателя, с неумолимым желанием поглощать все подряд от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от «Пастера-нака» до «Таблиц Брандеса», от больших и ярких романов до эротических картинок на брошюрах и т.д. [4]. Бенедикт, не понимая ни смысла книг, ни, в более глубоком понимании, смысла слова, все больше и больше растворяется в написанных текстах, однако это не прибавляет ему ни эрудиции, ни интеллекта, поскольку он бессмысленно «поглощает» куски книг, совершенно не вникая в их содержание, не понимая их смысл, не видя в них ни образов, мотивов, символов, не угадывая переносного смысла многих слов, не понимает подтекста и, скорее всего, даже не понимает и сам текст. Его чтение превращается в бессмысленный процесс. Из-за жадности

чтения он даже идет на преступление: совершает убийство, однако до конца не осознает всего ужаса совершенного преступления, его беспокоит лишь целостность книги: *«А книгу уберег. Книга! Сокровище мое несказанное! Жизнь, дорога, просторы морские, ветром овеванные, золотое облако, синяя волна!»* [5, с. 239].

Сознание Бенедикта амбивалентно. Это проявляется в его поступках: возвышенное желание получить и прочесть книгу перечеркивается убийством человека и воровством книг; в его отношении к другим героям произведения: он одинаково почитает как безмозглого тираничного Федора Кузьмича, так и просвещенного, умного и начитанного Никиту Ивановича из «Прежних»; в его речи: убогие мысли и фразы перемешаны с возвышенными и гениальными фразами русских поэтов, к которым он апеллирует; но самое главное, амбивалентность проявляется в его отношении к самой Книге.

Бенедикт использует правильные выражения для описания книги, такие как: *пища духовная, жизнь возвышенная, сокровище*, однако совсем не понимает смысла данных слов. Смысл слов «пища духовная» он объясняет тем, что в животе меньше урчит, если читаешь и *«Особенно ежели куришь читаючи»*. А «книга как жизнь духовная возвышенная» названа так, потому что книгу ставят повыше: *«<...> на верхний ярус, на полку, чтобы если случись такое несчастье, что пробралась тварь в дом, так чтобы понадежнее уберечь сокровище. Вот почему!»* [5, с. 307].

И несмотря на то, что Бенедикт называет книгу жизнью, даже не понимая смысла этих слов, это не отменяет того факта, что относится он к книге как к могиле, в которой все надежно спрятано лишь для него, он не понимает, что главное значение книги – это нести свет в умы людей: *«Все у Бенедикта в книгах, словно бы в тайных коробах, свернутое, схороненное лежит: и ветер морской, и луговой, и ненастный, и снеговой, и который зефиром звать, и синий, и песчаный! Богач – вот он кто. Бо-гач! Бенедикт подумал про себя: «богач» – и сам засмеялся. Визгнул даже. Сам себе мурза! Салтан! Все у меня в руке, в кулаке, в буковках малых: и природа вся неохватная, и жизни людские! Стар и млад и красавицы несусветные!»* [5, с. 220].

Еще одним интересным фактом является то, что Бенедикт считает сокровищем не то, что написано, а то, как сделана книга, её физическое состояние, а не духовное: *«Теперь-то, конечно, как человек образованный, тонкий, можно сказать, искусный, он бы оценил сокровище: общупал бы, обвертел, посчитал, сколько страниц и каковы буковки: мелкие али крупные; и надолго ли хватит читать; и, прочитавши, на которую полку, целую, ее ставить»* [5, с. 263] или же его отношение к поэзии: *«Ну? Поэзии — от силы на полторы мыши, а берут двенадцать»* [5, с. 286].

Главной проблемой Бенедикта и не только его, а всего общества, становится то, что они потеряли связь с прошлым: историей, культурой, памятью, потеряли связь с самым главным в мире для человека – словом. Поэтому ни Бенедикт, ни другие умы,

жаждущие купить книжонку за парочку крыс, никогда не смогут осознать то, что может их спасти от нечеловеческой бессмысленной жизни. В этом и заключается жестокий, искренний и болезненный парадокс произведения: книги есть, а вот слова нет, который описывает Т. Толстая в романе «Кысь».

Роман Т. Толстой «Кысь» - это не просто постапокалиптический роман о жизни после Взрыва, это роман о бессмысленности существования человека без Слова. Это блистательно острая и актуальная книга о культурной немоте, о забвении и последствиях.

Список литературы:

1. Баландина Н.В. Молчит ли автор о сущности бытия? О творчестве Т. Толстой // Русская речь. – 2002. – № 3. – С. 35-42.
2. Воробьева А. Н. Книга как персонаж антиутопических сюжетов XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2008. – Т. 10. – №. 6-2.
3. Иванова Н. И птицу паулин изрубить на каклеты (рецензия на роман Т. Толстой «Кысь») // Знамя. – 2001. – № 3. – С. 12-15
4. Пономарева О.А. «Диалогизм» романа «Кысь» Т. Толстой (фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты: Автореф. дис. на соиск. учен. ст. к. ф. н. – Майкоп, 2008. – 24 с.
5. Татьяна Толстая. Кысь. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 352 с. – (Эксклюзивная новая классика).

ЯЗЫКОЗНАНИЕ**ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ**
**ГЕРМАНСКИЕ МИФОНИМЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ
 ПРАВОГО ЭКСТРЕМИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ**
*Синдеев Александр Евгеньевич**магистрант**Тверского государственного университета,**РФ, г. Тверь**E-mail: aleksandr.sindeew@gmail.com**Сапожникова Лариса Михайловна**канд. филол. наук, доцент**Тверского государственного университета, РФ, г. Тверь**E-mail: Sapozhnikova.LM@tversu.ru*
**GERMAN MYTHONYMS AS INSTRUMENT OF PROPAGANDA
 OF RIGHT-WING EXTREMISM IN MODERN GERMANY**
*Aleksandr Sindeev**Magister**of Tver State University,**Russia, Tver**Larisa Sapozhnikova**Candidate of Philology, Associate Professor**of Tver State University,**Russia, Tver***АННОТАЦИЯ**

В статье приводится краткий обзор инструментализации германской мифологии в правозэкстремистском дискурсе современной Германии. Использование мифологических имен и образов германского происхождения в немецком праворадикальном сообществе рассматривается на примере функционирования собственных имен Тора и Одина в материалах немецкой газеты Antifaschistisches Infoblatt.

ABSTRACT

The article provides a brief overview of the instrumentalization of Germanic mythology in the Right-Wing extremism discourse of modern Germany. The use of mythological names and images of Germanic origin in the German Right-Wing radical community is examined by the example of the functioning of the proper names of Thor and Odin in the materials of the German newspaper Antifaschistisches Infoblatt.

Ключевые слова: ономастика, собственные имена, германская мифология, мифонимы, Тор, Один, правый экстремизм, правые субкультуры.

Keywords: onomastics, proper names, Germanic mythology, mythonyms, Tor, Odin, right extremism, right subcultures.

Германская мифология является одним из наиболее интересных явлений в европейском культурном ареале. Возникнув несколько тысяч лет назад, она сохраняет свою актуальность для европейского сознания, выступая в качестве идейной и

творческой основы в самых разнообразных направлениях культуры. Привлекательность германских мифов для современной культуры связана с их ярким сюжетно-образным богатством и мифологическим воплощением нордического духа. Не следует,

однако, забывать о немецкой исторической памяти и об истоках германского национализма, а именно о том, что национал-социализм в Германии был в немалой степени вскормлен германской мифологической почвой. Интеллектуальный инструментарий в нацистской Германии активно формировался в том числе с помощью скандинаво-германской мифологии. К сожалению, германские мифы и сейчас часто становятся инструментом пропаганды нездоровых идеологий и воззрений. Сохраняется опасность возникновения в современной Германии массового фашистского движения, особенно на фоне раскола в современном немецком обществе в отношении понимания проблемы интеграции мигрантов и беженцев.

Правый экстремизм (*Rechtsextremismus*) – комплексное мировоззрение, сочетающее в себе принципы национализма, шовинизма, фашизма, социал-дарвинизма и прочих идеологий, основанных на неравенстве и дискриминации, а также практические проявления этого мировоззрения [1: URL]. Понятие «правый экстремизм» возникло в немецкоязычных странах в контексте борьбы с группами людей, относящими себя в основном к правой части политического спектра и опирающимися в своей деятельности на вышеуказанные принципы. На сегодняшний день сцена правого экстремизма в немецкоязычном пространстве представлена большим количеством разнообразных социальных групп, начиная от небольших неформальных объединений и субкультур и заканчивая целыми политическими партиями, находящимися в активном взаимодействии друг с другом [2: URL]. В Германии деятельность таких объединений находится под пристальным надзором Федерального ведомства по охране конституции (*Verfassungsschutz*).

Источником духовной поддержки и вдохновения членов экстремистских структур и объединений, как правило, становятся мифология, история, религия и народное творчество. Популярность мифологии связана в правом экстремизме с необходимостью подчеркнуть значимость культурной идентичности народа и национального духа [3, с. 310]. Чувство единой общности и сплоченности, являющееся высшей ценностью для правых экстремистов, достигается за счет осознания принадлежности к определенной культуре, основание которой, как известно, мифологично.

В последние годы масштабы деятельности правого экстремизма в Германии существенно выросли за счет активного распространения преступных праворадикальных группировок в интернет-пространстве. При этом во внешнем виде последователей правого экстремизма, в их коммуникации и творчестве все более явно прослеживаются элементы германской мифологии.

В данной статье предпринята попытка оценить интенсивность отражения германской мифологии в современном немецкоязычном правом экстремистском дискурсе на примере использования в политических целях собственных имен германских богов *Тора (Thor)* и *Одина (Wotan/Odin)*, а также названий их символов и атрибутов. В качестве объекта исследования были выбраны материалы электронного

корпуса независимой газеты *Antifaschistisches Infoblatt (AIB)* из г. Берлина. Данный публицистический источник известен наиболее достоверным и исчерпывающим освещением событий, происходящих в праворадикальном сообществе немецкоязычных стран.

Обозначения понятий, актуальных для право-экстремистского дискурса и содержащих германские мифологические имена, можно условно разделить на две большие тематические группы.

Тематическая группа **названий правоэкстремистских организаций и заведений** является наиболее значимой и репрезентативной в нашем корпусе исследования. Рассмотрим некоторые современные эргонимы праворадикального толка, содержащиеся в своем компоненте составе германские мифонимы.

Wodans Erben Germanien (сокр. W.E.G) – народная дружина из федеральной земли Баден-Вюртемберг (*Wodan* – несколько устаревший вариант имени Одина). Вербальный имидж членов народной дружины включает нацистские пароли, отрицание пандемии коронавируса, оскорбления политических лиц и чиновников, а также восхваление божеств германского пантеона. Предводители данного объединения, в частности Франк Ш. [имя скрыто], неоднократно обвинялись в причастности к правому терроризму, в подстрекательстве и запугивании гражданских лиц. Члены W.E.G были замечены на оппозиционном митинге Движения желтых жилетов в Мюнхене, организованном по аналогии с одноименным французским движением, а также в нападении на убежище мигрантов, расположенном в баварской общине Мозах. Руководство дружины осознанно использует различные элементы германской мифологии для создания имиджа: об этом свидетельствуют скрещенные топоры и германский шлем на одежде членов дружины, медальоны в виде молота *Тора*, татуировки с руническим письмом и мифологическими изображениями. В некоторых случаях отсылки к персонажам появляются даже в псевдонимах участников: так, псевдоним Франка Ш. «Франк Путешествующий» апеллирует к странствующему богу *Одину*.

Soldiers of Odin – интернациональное неонацистское объединение, действующее в Германии под именем «*Vikings Security Germania*» (*Odin* – традиционное в немецкоязычном пространстве имя бога *Одина*). Сторонники данного движения поддерживают практику самосуда над мигрантами, устраивают несогласованные «марши». У спецслужб есть основания полагать, что в данном объединении ведется работа по рекрутингу для планируемых нападений. Пропагандистские плакаты, распространяемые группировкой *Vikings Security Germania*, включают призывы к «национальному сопротивлению», саботированию выборов «нежелательных» политических партий, отказу от политики толерантности. На изображениях в изобилии присутствуют героические картины с германской символикой, известными мифологическими персонажами (*Один* и *Тор*, *Фрейя*, *Тор* и т. д.) и существами.

Поведение приверженцев названных организаций практически идентично и сводится к следующим особенностям:

- тяготение к культуре предков, уважение к предыдущим поколениям, положительное отношение к патриархальному укладу жизни;
- подчеркнуто воинственный, токсично маскулинный внешний вид;
- культ войны и мужской силы, симпатия к боевым видам спорта;
- оппозиционная настроенность, резкое неприятие демократических ценностей и политики мультикультурализма, стремление к идеалу консервативного национального государства.

Нередким явлением становится практика открытия праворадикальными группами собственных развлекательных и/или гастрономических заведений. Так, типичным примером данной тенденции является *Nationaler Jugendklub Thor* – название молодежного объединения неонацистов и, одновременно, открытого ими клуба в Дрездене, Саксония (*Thor* – наиболее распространенное имя бога *Tora*). По наблюдениям местных жителей и правоохранительных органов, данное место служило местом встречи представителей правой экстремистской сцены. В Саксонии проблема борьбы с правыми субкультурами приобрела особую актуальность еще в 90-е годы XX столетия. Открытие собственного заведения является достаточно распространенной практикой в правом экстремистском движении, т. к. за счет этого члены правых организаций получают возможность официального финансирования, а также привлечения в свои ряды новых лиц. Появление Национального молодежного клуба, демонстративно носящего имя германского бога, стало тревожным знаком для местного населения, поскольку означало укрепление позиций радикальной группировки в городе. Уже на открытии заведения присутствовало около 250 неонацистов из Саксонии и соседних федеральных земель. За полгода своего существования клуб неоднократно служил отправной точкой для акций и мероприятий, что привело к массовым протестам местного населения и последующему закрытию клуба.

Большую востребованность германские мифологические имена демонстрируют также в сфере тату-услуг. Татуировки с нордическими узорами и рунами, именами и изображениями богов обеспечивают важную визуальную составляющую правых субкультур. Зачастую названия тату-салонов, косвенно или напрямую связанных с правозэкстремистской сценой, имеют германское происхождение. Так, название берлинской тату-студии *Grimnir* (*Гримнир* / «Скрывающийся» является одним из прозвищ бога *Одина*). Данное место является частью сети тату-студий, популярных среди правой молодежи. Названия остальных студий также апеллируют к германским мифонимам, а именно к названиям мифологических локаций: *Asgard* (мир богов), *Utgard* (мир людей). Упомянутые названия в данной ситуации, прежде всего, приобретают функцию кода, выражая свою привязанность к определенной аудитории. Интересна символичность использования

имени *Grimnir* для названия студии: данный псевдоним *Одина* является наименее известным для широкой аудитории. Согласно легенде, это имя было использовано богом с намерением скрыть свою настоящую личность. В случае тату-студии это название, в отличие от «громких» имен *Tora* или *Одина*, могло быть выбрано с целью сделать заведение более неприметным для правоохранительных органов, но, в то же время, сохранить свою кодовую функцию для участников праворадикального сообщества.

Таким образом, современные эргонимы, названия политических организаций и заведений сторонников праворадикальных организаций, содержащих в своем компонентном составе германские мифонимы, активно используют потенциал германской мифологии для формирования ультрапатриотической идеологии, исходящей из идей национального превосходства и противопоставления своей нации другим.

Достаточно представительной понятийной группой в корпусе исследования является также тематическая группа **названий правозэкстремистских творческих коллективов**. В мировом ультраправом сообществе присутствует заметный спрос на творчество, соответствующее взглядам и эстетическим предпочтениям его участников. Немецкоязычное пространство здесь не является исключением и отличается, в первую очередь, наличием широкого ряда музыкальных коллективов, выпускающих композиции с идеологически заряженным содержанием. Примечательно, что представители упомянутых коллективов зачастую тесно сотрудничают с ультраправыми организациями или сами относят себя к той или иной ультраправой субкультуре. В немецкоязычных медиа творческая деятельность подобных групп обозначается в основном как «правый рок» (*Rechtsrock*). Немецких представителей правого рока можно отнести к андерграундным исполнителям, в частности потому, что определенный процент их творчества регулярно попадает в список запрещенных альбомов и песен Германии.

Legion of Thor – берлинская музыкальная скинхед-группа. Имя бога-громовержца *Tora* в названии группы призвано отражать как тематику её творчества, так и его идеологический подтекст. Свои песни музыканты посвящают преимущественно мотивам древних сражений или беспорядков, разворачивающихся в древней, а иногда уже в современной Германии. Также в песнях зачастую выражается проблема защиты отечества и родного дома, имеет место критика христианства и других религий. Активность коллектива *Legion of Thor* не ограничивается лишь музыкальным творчеством и во многом способствует распространению праворадикальных взглядов в восточной Германии. Так, лидер группы Торстен Кайзер находится в тесном сотрудничестве с праворадикальной промоутерской сетью *Blood & Honour*, поддерживающей ряд лейблов и исполнителей правого толка. Для проведения концертных мероприятий *Legion of Thor* и подобных групп в Берлине был организован в настоящее время закрытый клуб *Asgard*, в котором регулярно проходили встречи участников правых движений, в том числе,

представителей ультраправой сети *Berliner Kameradschaft Spreewacht*. Формат концерта в данном сообществе используется в качестве средства идеологического воздействия с целью пропагандирования своих идей и расширения сообщества.

Похожим образом организована как творческая, так и идеологическая деятельность правой блэк-метал-группы *T.H.O.R.* из г. Шнеберга в Саксонии. В своих песнях участники коллектива реализуют языческие и сатанистские мотивы, демонстрируют ненавистное отношение к левому политическому движению и христианству в сочетании с культивацией образа жизни викингов. Заметно особое отношение участников группы к личности *Tora* как объекта преклонения. Так, *Tora* с молотом можно увидеть на обложке альбома группы под названием *Zusammenhalt* («Сплоченность»). Группа *T.H.O.R.* известна интенсивным взаимодействием с Национал-демократической партией Германии (НДПГ), участием в масштабных праворадикальных акциях. Так, коллектив стал одним из участников первого ежегодного рок-фестиваля *Rock für Deutschland*, прошедшего в 2003 году и впоследствии объединившего сотни приверженцев правых идеологий.

Большой популярностью в правозэкстремистском творчестве обладает германская символика. Прежде всего, молот *Мьёлльнир*, атрибут *Tora*, используется правыми исполнителями как показатель силы. Показательным примером здесь является группа *Mjölnir* из Кельна, Северный Рейн-Вестфалия. В своих произведениях коллектив осознанно использует названия германских мифологических локаций и персонажей. С одной стороны, это делается с целью героизации националистических взглядов в попытке выставить их как благородную цель защитить родную культуру, с другой стороны, с целью разжечь ненависть в отношении «несогласных» и представителей других культур, в частности мигрантов и беженцев. Немалую роль здесь играют образы богов германского пантеона. Так, в тексте трека «*Elben Macht* (Töten Für Wotan)» (дословно – «Убить за Одина»), содержится призыв совершать убийства в честь *Одина*. В мотивах «отчизна», «война», «сверхчеловек», раскрываемых в творчестве группы, отчетливо прослеживается влияние национал-социалистической идеологии. Менее агрессивная часть творчества группы представляет свободное переложение различных мифологических сюжетов (к примеру,

в альбоме «*Geschichten aus Walhalla*») («Истории из Вальхаллы»).

Схожее название обнаруживается у правой рок-группы *Thorshammer* («Молот Тора») из г. Бранденбурга. Данный коллектив также относился к упомянутой ранее сети *Blood & Honour*. Эмблема группы представляет собой изображение скинхеда, держащего в руках огромную копию молота *Tora*. Участники данного коллектива, помимо активной пропаганды нацизма, были уличены в сотрудничестве с подпольной расистской группировкой *Hammerskins*, появившейся в Германии в 90-е годы.

Изучив характерные черты вышеописанных коллективов, можно прийти к выводу, что большая часть описанных выше музыкальных коллективов обладает схожей стратегией использования германской мифологии в духе пропаганды националистических идей, а также показывают четкую принадлежность к правозэкстремистским организациям, имея возможность выступать на площадках, основанных равнодушными к правым идеям людьми.

В данной статье было показано лишь несколько примеров инструментализации германской мифологии в правозэкстремистском дискурсе. Анализ названий группировок, заведений и творческих коллективов, представляющих сцену правого экстремизма в современной Германии, показывает явное тяготение праворадикального сообщества к германским мифологическим реалиям. На примере использования имен богов *Одина* и *Tora*, а также их атрибутики мы убеждаемся в том, что ассортимент мифологических имен, образов и символов германцев активно используется в правозэкстремистских контекстах в качестве шифра и показателя принадлежности, в то время как содержание мифологических сюжетов адаптируется под систему ценностей правых экстремистов, становится частью их стиля жизни. Поскольку правый экстремизм на сегодняшний день становится все более острой проблемой в немецкоязычном культурном пространстве, проблема функционирования германской мифологии в правозэкстремистском сообществе заслуживает большего внимания и изучения. Особый интерес представляет изучение германской мифологии и ее влияния на современное немецкое сознание как культурного баланса между гуманитарным вектором этой мифологии и эксплуатацией идеи национального духа в правозэкстремистском ключе.

Список литературы:

1. Rechtsextremismus. Bundesamt für Verfassungsschutz [Электронный ресурс]. URL: www.verfassungsschutz.de/DE/themen/rechtsextremismus/rechts_extremismus_node.html
2. Wie sind Rechtsextreme organisiert? Bundeszentrale für politische Bildung [Электронный ресурс]. URL: www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/236158/wie-sind-rechtsextreme-organisiert
3. Stephan Braun, Alexander Geisler, Martin Gerster. Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten. Springer Verlag, 2010. – 667 S.
4. Antifaschistisches Infoblatt [Электронный ресурс]. URL: www.antifainfoblatt.de

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

DOI: 10.32743/UniPhil.2022.91.1.12920

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЭТНОНИМА РУСЬ С УЧЁТОМ ГИПОТЕЗЫ ОБ ЭТНОГЕНЕЗЕ СЛАВЯН В ВОСТОЧНОМ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ

Тележко Георгий Михайлович

канд. техн. наук,
индивидуальный предприниматель,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: yurate@bk.ru

ON THE ORIGIN OF THE ETHNONYM *RUS'* CONSIDERING THE HYPOTHESIS ABOUT ETHNOGENESIS OF SLAVS IN EASTERN MEDITERRANEAN

George Telezhko

Candidate of Engineering Sciences, self-employed,
Russia, Saint Petersburg

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена давно возникшей и до сих пор не нашедшей приемлемого решения проблеме этимологии этнонима *русь*. Несмотря на противоречия между авторами различных гипотез, все согласны в том, что решение этой проблемы важно для прояснения истории русской государственности.

Можно заметить, что исследования проблемы ограничены узкими рамками небольшого количества доступных источников: западноевропейские хроники, "Повесть временных лет", упоминания *Ῥως* у Константина Багрянородного и финское наименование Швеции *Ruotsi* – откуда и неширокий спектр решений: русь-славяне ('русые' или 'светлые'), русь-германцы ('гребцы' или 'жители Руслагена'), русь-иранцы (роксоланы) – каждое из которых имеет уязвимые места.

В статье к исследованию истории появления этнонима *русь* привлечены недавно полученные результаты локализации области, где наиболее вероятной была диалектная консолидация, приведшая к формированию протославянского языка: Восточное Средиземноморье. Исконные славянские названия металлов, добывавшихся в древности на Балканах и островах Средиземного моря, и своя горнорудная терминология позволяют расширить рамки поиска решения и обосновать происхождение этнонима *русь*, в конечном счёте, от основы **roud-*, от которой *рудый*, *рдеть*, *ржа*, *русый*. В толковании *русь* < *русый* предложено уйти от привязки к светловолосости и считать *русь* собирательным термином для обозначения протославянского населения, объединённого разработкой рудных месторождений Палестины, Испании, Трансильвании, Скандинавии, где история обнаруживает этнонимы *rutenu*, *ruteni*, *Ruthene* и топоним *Ruotsi* 'Швеция', так или иначе связанные с этнонимом *русь*.

ABSTRACT

The article is devoted to the long-standing and still not found an acceptable solution to the problem of the etymology of the ethnonym *Rus*. Despite the contradictions between the authors of various hypotheses, everyone agrees that the solution of this problem is important for clarifying the history of Russian statehood.

It can be noted that the study of the problem is limited to the narrow framework of a small number of available sources: Western European chronicles, "A Tale of Bygone Years", references to the *Ῥως* by Constantine Porphyrogenitus and the Finnish name of Sweden, *Ruotsi* – hence a small range of solutions: *Rus'-Slavs* ('blonde' or 'light'), *Rus'-Germans* ('rowers' or 'Roslagen residents'), *Rus'-Iranians* (Roxolans) – each of the ideas being vulnerable.

In the article, the study of the history of the appearance of the ethnonym *Rus'* involves the recently obtained results of the localization of the area where most likely the dialect consolidation occurred leading to the Proto-Slavic language: the Eastern Mediterranean. The original Slavic names of metals mined in antiquity in the Balkans and the islands of the Mediterranean Sea, and their own mining terminology allow us to expand the scope of the solution search and justify the origin of the ethnonym *Rus'*, ultimately, from the stem **roud-*, from which *Rus. рудый*, *рдеть*, *ржа*, *русый* had been derived. In the interpretation of *русь* < *русый* it is proposed to move away from the binding to blonde hair and consider *Rus'* a collective term for the Proto-Slavic population, united by the development of ore deposits of Palestine, Spain, Transylvania, Scandinavia, where history reveals ethnonyms *rutenu*, *ruteni*, *Ruthene* and the toponym *Ruotsi* 'Sweden', one way or another connected with the ethnonym *Rus'*.

Ключевые слова: этимология, русь, рутены, руда, медь, железо, бронза, славяне, исконная лексика, германцы, финны, Восточное Средиземноморье, Скандинавия, генотип.

Keywords: etymology, Rus', ruteni, ore, copper, iron, bronze, Slavs, ancestral vocabulary, Germans, Fins, Eastern Mediterranean, Scandinavia, genotype.

Описание проблемы, постановка задачи и методика её решения

Прошлое Руси "интересно и заслуживает нашего рассмотрения и даже пересмотра не только само по себе, оно небезразлично и для углубленного понимания вечного вопроса, "откуда есть пошла русская земля", в особенности же того, как и откуда она стала так называться. Важность правильных ответов на эти взаимосвязанные вопросы давно поняли не только у нас в стране: "Тот, кто удачно объяснит название Руси, овладеет ключом к решению начал ее истории" [18, с. 133], с цитатой из работы Брюкнера.

Наиболее популярной среди лингвистов стала "скандинавско-финская" версия происхождения этнонима "русь". Кратко о ней можно прочитать в соответствующей статье Фасмера [19, ст. "русь"]:

"Этот этноним возводится к др.-исл. *Róþsmenn* или *Róþskarlar* "гребцы, мореходы", которое сближается со шв. *Roslagen* – названием побережья Упланда; ... сокращение ср. фин. *ruosu* "боцман" из шв. *båtsman*, фин. *huovi* "солдат" из шв. *hofman* и др. Аналогичные случаи перенесения названия завоевателей на завоеванное население налицо у франков (Франция), норманнов (Нормандия), новогреков (Ρωμιοί), лангобардов (Ломбардия), болгар".

Сюда следует добавить изящное фонетическое построение: по аналогии с *Suomi* > *сумь* (*uo* > *u*), *Väpsi* > *весь* (упрощение *ps* > *s*) следует возможность *Ruotsi* 'Швеция' > *русь* (одновременные *uo* > *u* и упрощение *ts* > *s*).

Противники этой версии находят удивительным, что, в отличие от приведённых примеров, где само завоёванное население воспринимает этноним завоевателей, в случае *Ruotsi* 'Швеция' > *русь* завоёванное славянское население поступает совершенно иначе, а именно, воспринимает не этноним завоевателей (свеи), а финское искажение скандинавского названия мореходов, которым финны славян не называли: финны славян именуют не *ruotsalainen*, а *venäläinen*. Далее, топоним *Roslagen* возник значительно позже этнонима *русь*, то есть не мог быть источником этнонима *русь*, кроме того, ни в Скандинавии, ни в Западной Европе, где исторически отмечались норманны, этноним [ro:s] > [rus] не засвидетельствован.

Топоним *Roslagen* [ru:slagen] (более ранние названия – архаичное *Roden* [ru:den], с 13 в. – *Ropin* [ru:θin], с 15 в. – *Rodzlagen* [ru:dzlagen]) – название района на восточном побережье Швеции – можно считать косвенным свидетельством прихода руси из Скандинавии, например, если местность называли по жившей в ней этнической группе. Но и из этого не следует, что русь была германоязычной, поскольку

в Скандинавии, помимо германских племён, обитали и другие этносы, Скандинавия никогда не была моноэтнической, о чём писал и Иордан в "Гетике" [4, сс. 69, 70].

Недавно появилась версия Г. Дзибеля о связи этнонима *русь* с понятиями *род*, *родич* [3, сс. 80-99], которая, будучи семантически привлекательной (устойчивый оборот: от *рода* русского, добавим также от себя, *Русь* = *Родина*), сочтена оппонентами фонетически несостоятельной [6, сс. 107-111], [8, сс. 100-106], [12, с. 112-118].

О.И. Прицак отстаивал кельтское происхождение этнонима *русь* с основой **rut-*, которая присутствует в этнониме *ruteni*. Доказав связь форм *Ruzz-*, *Ruz-*, *Rusc-*, *Russ-*, *Rus-*, *Rug-* с этнонимом русь и показав возможность произведения всех этих форм от корня **rut-*, он привлек данные о работе рутено-фризско-норманнской торговой компании, которая принесла в Восточную Европу формы *Russ-*, *Rus-*, от которых и произошли *Русь*, *рус-ин* [11, сс. 118-126, 129]. Версия Прицака имеет тот же недостаток: трудно объяснить, зачем словене в качестве автоэтнонима выбрали название третьего племени (руте-нов), искажённое и принесённое германцами-торговцами.

Лат. *Ruthenia*, *rut(h)eni*, соответствующие рус. *Русь*, *русинь*, не проясняют природы этнонима *русь*, их считают результатом переноса на русь европейскими хронистами созвучного латинского названия кельтского племени *ruteni* (окс. *rodanés* [roda'nes]), жившего на юге Галлии. В связи с этим латинские названия не могут быть использованы для этимологии этнонима *русь*. Этноним *ruteni* предполагается родственным *rutilus* 'рыжеватый' < ПИЕ **h₂ruti-*, из **h₂rew-* 'сиять' [27, search: rutilus].

Интригу усиливает наличие в Палестине времён фараона Сенусерта III (~19 в. до н. э.) земли "оседлых цивилизованных семитов *Rutenu*", которые воевали с Египтом [23, сс. 156-157] и наиболее тесными связями которых были связи с Кипром [25, сс. 152, 161], который в это время поставлял медь для Восточного Средиземноморья. О связи палестинских *Rutenu* с аквитанскими *ruteni* что-либо найти в научной литературе не удаётся.

Трубачёв пришёл к выводу о праформе **rutsi* с семантикой 'светлый' для *русь*, промежуточной между **ruksi* и *русь* [18, сс. 173-174]:

"П्राдревнерусское **rutsi*, которое должно было трактоваться как **routs*, с дифтонгом (в противном случае мы имели бы **Ръсь*. а не *Русь*), вполне могло отразиться в виде финской формы с **o* долгим в корне...

...наше внимание ... привлекает одно расхожее мнение, ... а именно: наше *Русь* не может быть из финского *Ruotsi*, иначе у нас было бы **Руць*. Это,

конечно, не так; для древней эпохи вполне допустимо предположить развитие **Rutsi* > **Rusъ* – абсолютно так же и в тех же условиях, как это имело место в истории этимологически неродственной формы русый 'светлый, светловолосый' < **roud-so-*, ср. сюда же рудый 'рыжий', значит, смычный элемент перед -s- мог выпасть. Но для нас важно, что он (смычный согласный – прим. моё, Г.Т.) здесь точно был, ведь иначе сработало бы славянское правило перехода *s* > *x* после *u*, то есть иначе должно было получиться из **gusъ* > **guhъ* в значении 'светловолосый', но такой формы нет, что дает повод для внутренней реконструкции в этом слове этимологического *d*, это, в свою очередь, поддерживается и внешним сравнением (этимологией). Эта аналогия нам потребовалась, чтобы прийти к закономерному заключению о том, что и в имени Русь был когда-то смычный согласный перед -с-, в противном случае оно не уцелело бы, и страна и народ назывались бы **Русь* (из **Рухъ*)".

К. А. Максимович отмечает уникальность недоказанного перехода *[k]* > *[t]* в гипотезе Трубачёва и отстаивает славянскую праформу собирательного **roudsi*, приводя примеры аналогичных собирательных: корсь, жмудь, серебь, челядь и др. [7, сс. 50-51]. Предложение Максимовича выглядит наиболее обоснованным. Однако значение 'русоволосые' трудно представить в качестве основы для самоназвания ("мы от рода русского"), хотя подобные экзоэтнонимы предполагались: таков, вероятно, эпитет *namrum* 'светлые/светловолосые' у гутиев (Speisser против) [22, сс. 43, 87-88], традиционно полагаемые светловолосыми половцы (от *полова* 'солома') и галльские "рыжеватые" рутены.

Настоящая статья представляет собой ещё одну попытку обойти проблемы, сопутствующие известным версиям.

Примем за исходный пункт мнение О.Н. Трубачёва о том, что "связь финского *Ruotsi* и нашего *Русь* остается (фонетически обоснованной – прим. моё, Г.Т.), и её никто не в силах отменить... объяснить разумно эту связь можно, лишь изменив привычный угол зрения" [18, с. 171].

Для изменения угла зрения можно усомниться в причинно-следственной связи *Ruotsi* > *Русь* в пользу происхождения от общего прототипа. Такой вариант устраняет нелогичность самоназвания руси лексемой финского происхождения, относящейся к третьему народу (его морякам или жителям селения), и переводит проблему в поле поиска общего источника того и другого этнонима.

Результаты исследования

Заметим, что собирательные *русъ* : *русъ* и *рудъ* : *рудъ* – как *чернь* : *чернь*, *голь* : *голь*. Это позволяет выводить *русъ* и *Ruotsi* из существительного женского рода **roudsi* и прилагательного **roudsъ*, что предлагал и Максимович [7, сс. 50, 51]. В случае с прототипом **roudsi* смычный дентальный в производящей основе ассимилировался бы с суффиксальным расширением -s- так же, как в *ясли* 'ясли, кормушка'

< *ядь* 'еда' и в *русый* 'светловолосый, рыжеватый' < *рудый* 'рыжий'. Последний пример указывает на возможность выведения этнонима *русъ* из **rouda* 'руда, кровь', в конечном счёте (вопреки Трубачёву).

Праоснова **roud-* оказалась очень продуктивной в части словообразования. Помимо *руда*, *рудня* 'небольшое железоплавильное предприятие', *рудой/рудый*, *рудить* 'пачкать', и *русый*, известны имена собственные: ряд топонимов *Рудь*, множество топонимов *Рудня*, древнейший балканский медный рудник *Рудна Глава*, вост.-слав. фамилии *Рудень*, *Руднев* (из *Рудень* или *Рудня*), *Руденко* (из клички *Рудя*), *Руцкой* < *Рудской* (из топонима *Рудь*).

Эти лексемы могут быть получены непосредственно из праосновы **roud-* или из её расширений **roudjъ* [ru:ʝ], **rouds-* и **roude*. Первое расширение даёт при дивергенции палатальной аффрикаты [16, с. 36] **roudi* > *рудъ* и **rougi* > *руги(i)*, второе расширение – **roudsъ* > *русъ* и искомое **roudsъ* > **roudsi* > *русъ*.

К **roudsi* закономерно восходит и финское *Ruotsi*, при условии, что это случилось до завершения упрощения праславянских консонантных групп.

На этом рассуждения, связанные с происхождением финск. *Ruotsi* и рус. *русъ* из общего протославянского источника **roudsi*, можно было бы закончить.

Но стоит сказать несколько слов и о производных от расширения **roude*, которое привело не только к кличкам *Рудя* и *Рудень*. В этой форме с **rudene* в род. п. можно увидеть источник этнонимов *Rutenu*, *ruteni* и *Ruthene*, как в форме род. п. *камене* – источник рус. *камень*, если объяснить оглушение дентального согласного [d].

Запись египетского экзотопонима *Rutenu* с глухим дентальным, очевидно, появилась после перехода к среднеегипетскому языку (21 в. до н.э. – 4 в. н.э.), во время которого знак, обозначавший [d] (смычно-взрывной переднеязычный зубной звонкий), стал обозначать глухой дентальный [10, с. 24]. Это объясняет непоследовательную передачу египетского звука [d] ~ [t] при заимствованиях из среднеегипетского в древнееврейский (примеры – в [5, с. 370]). В результате протославянская форма **rudene* могла при передаче египтянами записаться древними иудеями как *rtn* 'Рутену', с последующей письменной фиксацией латиницей варианта *Rutenu* с глухим дентальным. В латинском *ruteni* можно предположить и независимое оглушение звонкого смычного дентального в протослав. **rudene*, возможное для латинского и галльского: ср. лат. *recēntis* 'ранний' (в р. п.), галльск. *cintos* 'первый' и ст.-слав. *чъдо*, др.-сакс., д.-в.-н. *kind* 'ребёнок' [19, ст. "чадо"]. Транскрипция этнонима в виде *Ruthene* позже перешла к германцам, назвавших так закарпатских русинов.

Таким образом, из протослав. **roud-* могут быть непротиворечиво получены не только этнонимы *руги(i)* и *русъ*, но и несколько этнонимов с основой *rut-*.

Но остаётся уже заданный вопрос: светловолосыми для античных авторов были многие племена, мог ли признак светлых волос стать этноопределяющим именно для руси? Путь к разрешению этой проблемы видится в объяснении семантического сдвига

от **rouda* 'руда, кровь' к **roudsъ* 'русый'. Оставляя в запасе спорную ассоциацию русых волос с цветом крови, попробуем показать исторические обстоятельства, при которых лексемы *русь* и *русь* оказались в семантической связке с лексемой *руда*.

В недавно опубликованной статье [17] было показано, что исконность славянских терминов металлургии и названий металлов, добывавшихся в древности в Восточном Средиземноморье, а также:

- исконность славянских названий древних сельскохозяйственных культур Средиземноморья и Ближнего Востока;
- следы заимствований из праславянского лексикона в языки этносов, исторически обнаруженных в Восточном Средиземноморье при наличии финно-угорских заимствований названий рыб в славянские языки – свидетельствуют в пользу формирования протославянского языка на фоне некоторого диалектного континуума в Восточном Средиземноморье (включая Балканы, Переднюю Азию и Северо-Восточную Африку) и последующего переселения протославян на север Европы.

Вероятнее всего, к диалектной консолидации протобалтов и протославян привела крупномасштабная кооперация по добыче медной руды и выплавке меди в рамках Балкано-Карпатской металлургической провинции (БКМП), в которой горные работы и выплавка меди производились в разных местах. Судя по названиям меди, в этой кооперации горными выработками ведали протославяне, а протобалты – выплавкой и ковкой металла [17]. Рудокопы находили медь по выходам руды (борита, он же медный колчедан) на поверхность, которые имели цвет ржавчины из-за содержащегося в руде железа (не случаен, видимо, спектр значений: праслав. **rouďá* 'руда', шум. *urud*, парф. *rwđ* [rōd], оба – 'медь', и фин. *rauta* 'железо').

В славянских, в силу этого разделения труда, выстроилась семантическая цепочка:

а) праслав. **rŭti* 'рыть' > **rouďá* 'нечто выкапываемое' (ср. кальки: рус. *ископаемое* от *копать*, греч. *μεταλλικά* 'металл' от *μεταλλεύω* 'копать'); отношение *руда* : *рыть*, как *буда* 'дом, строение, селение' : *быть*, *луда* : *лечь*, *нуда* : *ныть*, *чудо* : *чуть* 'чувствовать';

б) **rouďá* > др.-рус. *рудъ* 'рудый', рус.-ц.-слав. *ръдѣтися* 'рдеть', ст.-слав. *ръжда* 'ржа' (названия бурого, красного, ржавого цветов произведены от цвета руды, содержащей железо, а не наоборот);

в) **rouďá* > **roudsъ* > др.-рус. *русь* 'русый' (сюда же, вероятно, *русло* < **roud-slo* 'прорытое' – есть только в рус. – с ассимиляцией дентального, как в *весло*, *масло*, *ясли*) и, наконец, искомое собирательное **roudsi* > *русь*.

Источником смысла приведённых родственных слов является глагол *рою* / *рву* с производными *руда* 'вырытое' и *рудить* 'пачкать'. У Даля *рудный* (помимо 'относящийся к руде') – 'кровавый; грязный, зачернённый', а *русь* – 'темнеть' (о волосах) или 'выцветать' (о шерсти) [2, ст. "рудой", "русый", сс. 109, 116], то есть речь, очевидно, не о цвете, а о его искажении. Отсюда следует, что **roudъ* и **roudsъ* имеют смыслы 'грязный (ржавый)' и 'грязноватый

(ржавый)' (отношение *рудый* : *русый* = *белый* : *белёсый*), понятные, если исходить из условий работы в шахтах с пылью ржавых оттенков. В этом случае собирательным *рудъ* и *русь* следует приписать смысл 'рудские (работающие / живущие на рудниках)'. Этой общностью и были протославяне, занятые в системе разделения труда БКМП горными выработками.

Если так, то почему же финны термином *Ruotsi* называют Швецию, а не Россию или иную страну со славянским населением?

Протославяне, освоив на Ближнем Востоке производство бронзы, после переселения на север Европы в начале 2 тысячелетия до н.э. инициировали там так называемый Скандинавский бронзовый век [17]. Миграция мастеров бронзы подтверждается схожестью мотивов скандинавских бронзовых изделий с мотивами южных изделий при более высоком качестве скандинавской бронзы и синхронном ухудшении качества южной бронзы [1, сс. 79, 97], а их славянская атрибуция подтверждается славянской этимологией названия сплава *бронза* < *бронь*, заимствованного во многие языки [13].

Протославяне на севере были чужаками, это подтверждается, в частности, тем, что, войдя в контакт с местным финноязычным населением, они у этого населения заимствовали названия северных рыб [17]. А генотип западных финнов (но не восточных, как можно было бы ожидать, исходя из нынешней географии расселения) оказался ближе к генотипу русских, нежели к генотипу северных германцев [26]. Это говорит о более раннем приходе в Скандинавию предков славян, нежели предков германцев.

Финск. *Ruotsi* в это время означало территорию, заселённую не гребцами, а некими **roudsi* – горняками, мастерами рудного дела: древнескандинавские месторождения меди и цинка находятся в Сvealанде (памятник "Falun Mine"), там же, где и прибрежная историческая область *Roden* с корнем **roud-*.

Финское название территории *Ruotsi* сохранилось и в христианскую эру, когда в Скандинавию с юга начали приходить германские племена, принеся с собой обычай ингумации, "княжеские могилы" и сарматские тамги на копьях [21]. Термин *ruotsalainen*, территориальный, а не этнический по содержанию, относился по-прежнему к населению "рудной области", то есть означал 'рудские', а не 'шведы'. Ср. американцы, скандинавы, норманны 'северные люди' и др.

При уходе протославян из Восточного Средиземноморья в первой половине 2 тысячелетия до н.э. они несли с собой искусство получения и обработки бронзы не только в Скандинавию. В Закарпатье (на территории *Ruthene* / *русинов*), в середине 2 тысячелетия до н.э. развивалось производство бронзовых орудий на основе меди из Трансильвании. Страбон сообщает о серебряных копьях как об источнике богатства аквитанских рутенов (в верховьях р. Рио-Тинто добывалась и медь). Римляне причисляли рутенов к кельтам, вероятно, из-за ассимиляции

рутенев галлами к временам Римской империи. Однако этническое отличие рутенов и лемовиков от кельтов и германцев имело место и косвенно подтверждалось их особым вооружением [20]. Название главного города рутенов, окс. *Rodés* [ru'des], очевидно, также может быть произведено из основы **roud-*.

Позади осталась палестинская земля *Rutenu*, население которой торговало с медноносным Кипром и разрабатывало месторождения меди на юге нынешней Палестины.

По мере вытеснения вновь прибывающими в Скандинавию с начала нашей эры германцами, славяне-русь, практиковавшие кремацию, мигрировали на южное побережье Балтийского моря и далее – на восток, к Ильмень-озеру, потеряв связи с горным промыслом Скандинавии [15]. В связи с этими миграциями в Упланде с середины VI в. прекращаются захоронения в сопках [9, с. 95], а в VII веке начинается заселение балтийскими славянами прильменских земель. В 8 – 9 вв в этом регионе зарождается археологическая культура сопок, которую принято связывать с ильменскими словенями [9, сс. 86, 87].

Придя на Ладожское озеро в 8 в., русь строит производственные и судоремонтные мастерские на Земляном городище, возникает поселение *Ладога* (от *ладья*). И в дальнейшем тема судостроения на Ладоге развивалась, о чём свидетельствует появление города *Лодейное поле*. В древнескандинавский

язык название *Ладога* попало в виде *Aldeigjar* (*Aldeigja*, *Aldeigjuborg*), видимо, испытав влияние старославянского варианта *альдии* 'ладья' или литовского *aldija* 'челн'. Аналогично из явно рус. *Полоцк* (от р. *Полома*) получился *Palteskja* [15].

Последний скандинавский топоним *Бирка* славянского происхождения (от *брати*, как *дирка* от *дърати*) пропадает из хроник в 10 в. Адам Бременский помещал Бирку на юге Швеции – от этого названия происходит также русская мера веса *берковскъ пудъ* 'берковский пуд'. Эта мера – явное свидетельство культурной преемственности скандинавских и ильменских русов.

Выводы

Исследование показало, что источником этнонимов *русь*, *rugi(i)* могли быть расширения основы **roud-*. С этой основой фонетически закономерно связаны известные лексемы со значениями 'руда', 'медь', 'красный', и, что представляется особенно важным, этнонимы, так или иначе связанные с *русь*, в сочетании с топонимами вблизи междуречных месторождений, см. таблицу 1.

Связь *русь* и *руда* подчёркивается фонетическим соответствием д.-в.-н. *Ruzi*, *Ruzzi* 'русь' и д.-в.-н. *aruz* 'руда' (с когнатами др.-сакс., др.-голл. *arut* [27, search: aruts]). (Если бы это обстоятельство было замечено раньше, эту статью можно было бы не писать).

Таблица 1.

Этнонимы, топонимы, месторождения

источник	этноним	топоним	месторождение
протослав. <i>*roude</i> , род. п. <i>*roudene</i> ¹⁾	<i>Rutenu</i>	страна <i>Rutenu</i> в Палестине	медь юга Палестины и, возможно, Кипра
протослав. <i>*roude</i> , род. п. <i>*roudene</i> ¹⁾	лат. <i>ruteni</i> , оксит. <i>rodanés</i> [roda'nes] 'рутену'	г. <i>Rodés</i> [ru'des] в Аквитании	серебро и медь Андалусии
лат. <i>ruteni</i>	нем. <i>Ruthene</i> 'русины'	страна <i>Ruthenia</i> 'Русь'	медь Трансильвании
протослав. <i>*roude</i> , <i>*roudsi</i>	<i>Rospigg</i> , экзоэтноним – <i>ruotsilainen</i>	район <i>roþi</i> [ru:θi], <i>Roden</i> [ru:den] в Средней Швеции	медь и цинк Свеаланда

¹⁾ - откуда *рудень*, *Рудя*, как камень < др.-рус. *камене*, род. п. от *камы*, или *паря*, *парень* < **pare*, род. п. **parene* [19, ст. "камень", "парень"]).

Культурная непрерывность руси прослеживается вдоль пути от Восточного Средиземноморья до Скандинавии по находкам бронзовых изделий и ритуалу кремации, от Скандинавии до Ильменя – по сопочным захоронениям с кремацией, круглым щитами (у фригийцев, скандинавов бронзового века, ругов и лемовиев [14]: ср. с галльскими рутенами и лемовиками). И по сведениям Иордана, руги жили "по берегам океана", то есть по обе стороны Балтийского моря; на пребывание ругов в Скандинавии указывает и область Ругаланн (на южном побережье Норвегии) [20].

Принятие прототипа **roudsi* в качестве источника возможно, если регион *Roden* был назван *Ruotsi*

до упрощения праславянских групп согласных, не соответствующих тенденции к возрастающей звучности, когда прототип **roudsi* мог существовать. Предполагаемое *terminus ante quem* – 6 в. н. э., когда в тексте Иордана появляется упоминание о вепсах-веси в виде: *Vas(inabronkas)* [4, с. 265], где *Vas* – из фин. *Väpsi*, то есть после упрощения *-ps-* > *-s-* в древнерусском.

Фонетически версия *русь* < **roudsi* < **roudā* совпадает с норманнской версией. Как и в норманнской версии, семантика этнонима *русь* территориальная и/или профессиональная. Если бы удалось проследить связи между др.-англ. *rōwan* 'трести' и рус. *рою*, др.-англ. *ār* 'весло' и *ōra* 'руда', *ār* 'бронза, медь' [27, search:

oge, oar] ('гresti' ~ 'рыть, рвать'), то версии совпали бы и фонетически, и семантически. Но не исторически, поскольку, исторически, *русь* – не 'гребцы', а 'рудские', и *Ruotsi* возникло для обозначения не этнической, а географической общности: 'место, где живут рудские'.

Несмотря на уверенный тон выводов, автор статьи отдаёт себе отчёт, что в рамках короткой статьи учесть все нюансы обсуждаемой сложной темы вряд ли возможно.

За рамками этой статьи остаются исследования топонимов с корнем *rus-/ros-* в окрестностях окситанского Родеза и на севере Африки, которые в словаре французских топонимов [24, с. 10] полагаются имеющими финикийское происхождение. Лат. *Rutheni, Ruteni* относятся к *Russi, Ruzi*, как *Prutheni, Pruteni* – к *Prussi, Pruzi* 'прусы', что говорит о возможной связи этнонимов *прусы* и *русы*. Обсуждение возможности этой связи – также тема другого исследования.

Список литературы:

1. Губанов И.Б., Скандинавская бронза из коллекции МАЭ РАН и историко-культурное значение скандинавского бронзового века. // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ. – СПб.: МАЭ РАН, 2013. – С. 79-99.
2. Даль В.И., Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., СПб.: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882. – 704 с.
3. Дзибель Г.В., О происхождении этнонима *русь* и рода Рюриковичей: взгляд на славяно-финно-скандинавское культурное пограничье IX–XI вв. с позиции антропологии родства / Этнографическое обозрение, 2021, №4. – С. 80-99.
4. Иордан. О происхождении и деяниях гетов. *Getica* / Вступительная статья, перевод, комментарий Е.Ч. Скржинской. М.: Издательство восточной литературы, 1960. (Серия "Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы"). – 436 с.
5. Коган Л.Е., Лёзов С.В., Древнееврейский язык, в сб. Языки мира: Семитские языки. Ханаанейские языки. М.: Academia, 2009. – С. 296-374.
6. Кулешов В.С., Ещё раз о происхождении этносоционима *русь* / Этнографическое обозрение, 2021, №4. С. 107-111.
7. Максимович К.А., Происхождение этнонима *русь* в свете исторической лингвистики и древнейших письменных источников / в сб. KANISKION. Юбилейный сборник в честь 60-летия профессора Игоря Сергеевича Чичурова. М.: Изд-во ПСТГУ, 2006, 408 с. – С. 14-56.
8. Максимович К.А., **Rodiči – ruotsi – русь*: критические заметки к новой этимологии старого этнонима / Этнографическое обозрение, 2021, №4. – С. 100- 106.
9. Молчанова А.А., Балтийские славяне и Северо-Западная Русь в раннем средневековье. Диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук. М., 2007. – 245 с.
10. Петровский Н.С., Египетский язык. Введение в иероглифику, лексику и очерк грамматики среднеегипетского языка. Л.: Изд. ЛГУ, 1958. – 145 с.
11. Прицак О.И., Происхождение названия RŪS / RUS' (Пер. с англ.)/ Вопросы языкознания / Архив выпусков / Вопросы языкознания. 1991. № 6. – С. 115-131.
12. Романчук А.А., Русь как род: критический анализ гипотезы Г. В. Дзибеля / Этнографическое обозрение, 2021, №4. – С. 112-118.
13. Тележко Г.М., К этимологии русского названия бронзы // Universum: филология и искусствоведение. 2018. №6 (52). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5973> (дата обращения: 27.12.2021).
14. Тележко Г.М., Круглые щиты. URL: <https://proza.ru/2012/03/16/231> (дата обращения: 03.01.2022).
15. Тележко Г.М., О скандинавской Ладогe. URL: <https://proza.ru/2013/11/13/815> (дата обращения: 28.12.2021).
16. Тележко Г.М., О чередованиях согласных в общеславянском языке // Успехи современной науки и образования. 2017, т. 5, № 3. – С. 34-38.
17. Тележко Г.М., Этногенез славян в Восточном Средиземноморье (по лингвистическим данным) // Universum: филология и искусствоведение. 2020. №3 (71). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9087> (дата обращения: 19.12.2021).
18. Трубачёв О.Н., В поисках единства: взгляд филолога на проблему истоков Руси. – 3-е изд., доп. – М.: Наука, 2005. – 286 с.
19. Фасмер М.В. Этимологический словарь русского языка // Этимология и история слов русского языка. URL: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=contents&book=vasmer> (дата обращения: 30.11.2021).
20. Цветков С.Э., "Русский" след в истории Европы. URL: https://zaist.ru/news/proiskhozhdenie_rusov/russkiy_sled_v_istorii_evropy_chast_1 (дата обращения: 29.12.2021).

21. Яценко С.А., Добжаньска Г., Германские парадные копья II–III вв. н.э. с сарматскими знаками / Труды Государственного Исторического музея, вып. 191. М., 2012, 512 с. – С. 494-509.
22. Gelb I.J., Hurrians and Subarians / Studies in ancient oriental civilization, No. 22. Chicago : The University of Chicago Press, 1944. – 143 с.
23. Hall H.R., The Ancient History of the Near East, London : Methuen & Co. Ltd., 1913. – 714 с.
24. Longnon A., Les Noms de Lieux de la France: Leur Origin, Leur Signification, Leur Transformations. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920-1929. – 844 с.
25. McCurdy J.F., History, Prophecy and the Monuments, V. I, To the Downfall of Samaria, London: Macmillan & CO., LTD, 1896. – 425 с.
26. Salmela E., Lappalainen T., Liu J. et al., Swedish Population Substructure Revealed by Genome-Wide Single Nucleotide Polymorphism Data, 2011. URL: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0016747> (дата обращения: 27.12.2021).
27. Wiktionary. URL: <https://en.wiktionary.org> (дата обращения: 27.12.2021).

Научный журнал

**UNIVERSUM:
ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

№ 1(91)
Январь 2022

Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77 – 54436 от 17.06.2013

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, улица Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: mail@7universum.com
www.7universum.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3

16+