УДК 82.34 + 82.43 DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.2.1
Научная статья

О. Б. Спесивцева[1]
joyousgardcastle@yahoo.com
[1]Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, Российская Федерация

Система и семантика образов в сказке Н. Рериха «Заклятия»

Аннотация: В статье проводится подробный анализ содержания и стилистических приемов одного из ключевых литературных произведений Н. К. Рериха «Заклятия», рассматривается жанровое своеобразие этого произведения. В качестве методологической базы используются работы исследователей по изучению мифа, неомифологизма, литературы Серебряного века. При анализе образов этого произведения были обнаружены неточности в исследовательской литературе, посвященной творчеству Н. Рериха, в частности, в описании биографии Иенно Гуйо Дья (Эн-но Гёдзя), японского отшельника и мистика. Делается вывод о том, что данное произведение представляет собой авторскую вариацию на тему космогонического мифа, что характерно для писателей Серебряного века. Жанровое своеобразие произведению также придает сочетание элементов мифа, сказки и заклинания. Что касается содержания, то для «Заклятий» характерны сквозные для всего творчества Рериха мотивы: образ скрытых духовных сокровищ, паломничество в поисках этих сокровищ, а также идея духовного совершенствования.

Ключевые слова: Н. Рерих, сказка, заклинание, миф, Серебряный век, Грааль, Эн-но гёдзя.

Дата поступления статьи: 2 июня 2023 г.

Для цитирования: Спесивцева О. Б. (2024) Система и семантика образов в сказке Н. Рериха «Заклятия». Наука о человеке: гуманитарные исследования, том 18, № 2, с. 7–18. DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.2.1.

Scientific article

O. B. Spesivtseva[1]
joyousgardcastle@yahoo.com
[1]Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation

Nicholas Roerich' fairytale "Sacred Signs": literary images' system and semantics

Abstract: The article provides a detailed analysis of one of the key literary works of Nicholas Roerich the Sacred Signs, its content and stylistic devices. The genre originality of the Sacred Signs is also examined. The works of modern scientists concerning myth, neomythologism and literature of the Silver Age are employed as a methodological basis in this article. Certain inaccuracies in the research literature devoted to the works of N. Roerich were found during the analysis. Specifically, in the description of the biography of Yenno Guyo Dya (En no Gyōja), a Japanese hermit and mystic. The author of the article concludes that the Sacred Signs is Nicholas Roerich's poetic variation on the theme of cosmogonic myth, which is typical for Russian writers of the Silver Age. The genre originality of the Sacred Sings is provided by the combination of a fairy tale, myth and an incantation. As for the content, the Sacred Signs contains motifs that are common to all of Roerich's artistic and literary works: an image of the hidden spiritual treasures, pilgrimage in search of these treasures, and the idea of spiritual development.

Keywords: Roerich, fairy tale, sacred signs, myth, mythological animals, Holy Grail, En no Gyō ja.

Paper submitted: June 2, 2023.

For citation: Spesivtseva O. B. (2024) Nicholas roerich' fairytale "Sacred Signs": literary images' system and semantics. Russian Journal of Social Sciences and Humanities, vol. 18, no. 2, pp. 7–18. DOI: 10.57015/issn1998-5320.2024.18.2.1.

© О. Б. Спесивцева, 2024

Введение

Статья представляет литературоведческий анализ одного из важнейших произведений Н. Рериха «Заклятия», его жанрового своеобразия, стилистических приемов и, главное, идейных мотивов.

Произведение Н. Рериха «Заклятия» имеет довольно сложную жанровую природу. Оно было написано в 1910–1911 годах и впервые опубликовано в 1914 году в первом томе собрания сочинений Н. К. Рериха, вышедшем в издательстве И. Д. Сытина (Рерих, 1914). Там оно было размещено в разделе «Сказки», и автор сам обозначил жанр произведения как сказку. «Заклятия» написаны верлибром, как и некоторые другие сказки Рериха («Лют Великан», «Вождь», «Священные знаки», «Стража у врат»). Через семь лет Рерих выпустил свой единственный поэтический сборник «Цветы Мории» (Рерих, 1921), и это произведение открывало сборник, на этот раз автор отнес его к поэзии. Единственное отличие заключается в том, что в сборнике 1914 года автор озаглавил произведение «Заклятия», а в 1921 году уже «Заклятие», хотя его содержание не поменялось. После прочтения становится очевидным, что по структуре и стилю произведение очень напоминает ритуальные заклинания и название произведения только усиливает этот эффект, подчеркивая отголоски такого фольклорного жанра, как заклинание.

Методы

Это произведение является одним из ярких образцов такого феномена, как «неомифологизм», который очень характерно для Серебряного века. В статье, посвященной исследованию творчества русских символистов, З. Г. Минц пишет о «неомифологических текстах»: «... в центре внимания символистов оказывается миф. Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преображение само по себе приравнивалось мифу – его природе и культурной функции. Всякое произведение искусства – миф. Но, с другой стороны, именно миф в узком значении слова оказывается самым высоким образцом для современного искусства» (Минц, 2004, с. 65).

Современный исследователь А. А. Житенев углубляет понимание мифа, добавляя понятие «неомифологического пространства»: «Неомифологическое художественное пространство – выстроенное автором и потому более свободное в вариантах собственного бытия – чаще основано на сопряженности нескольких мифологических пластов, каждый из которых выступает в роли “шифра”, раскрывающего значение изображаемого» (Житенев, Стрельникова, 2022, с. 310).

Все же интерес к мифу, конечно, не ограничивался рамками символистского направления, он был свойственен всему Серебряному веку. В статье «Мифотворчество Серебряного века» Е. В. Шахматова уделяет внимание восприятию мифа в ту эпоху: «Миф “возвращения к истокам” становится очень популярным у художественной элиты Серебряного века. Именно стремление пройти вспять весь путь человеческой истории приводит к тому, что Серебряный век с невероятной легкостью ощущает себя и в Версальском парке (А. Бенуа), и в Александрии (М. Кузмин), и в средневековых экспромтах Старинного театра (Н. Евреинов), и на языческих славянских празднествах (И. Стравинский “Весна священная”, Н. Рерих), и в индийской мистерии Калидасы (А. Таиров “Сакунтала”)» (Шахматова, 2009, с. 82).

Статья подготовлена с использованием сравнительно-сопоставительного метода, метода контекстологического анализа, метода стилистического анализа, а также анализа поэтического текста на основе работ М. Л. Гаспарова.

Результаты

Произведение «Заклятия» написано верлибром, стиль торжественный, язык насыщен архаизмами, что напоминает одновременно и древние мифы, и библейский текст. Произведение начинается подобно христианской молитве: «Отец – огнь, Сын – огнь, Дух – огнь. Три равны, три нераздельны» (Рерих, 1914, с. 321). Любой читатель вспомнит о христианской Троице. Эта ассоциация закрепляется также благодаря структуре произведения, оно разделено на три строфы.

Образы в сказке можно условно разделить на три группы. Первую ключевую группу обозначим как **«сверхъестественные существа»:** Отец, Сын, Дух, Божество, демоны, а также некие «лихие» и несколько персонажей, названных по имени (Агламид, Артан, Арион, Кийос, Киойзави, Фу, Ло, Хо, Иенно Гуйо Дья). Ни одно из имен не является широко известным.

Эти образы неоднородны, они распадаются на три подгруппы. В первой группе оказываются существа, имеющие божественную природу (Отец, Сын, Дух, Божество), они управляют этим миром. Вторая подгруппа – это названные по имени, но незнакомые нам персонажи, они подчиняются воле божественных существ, видимо, являясь их своеобразными помощниками. Третья подгруппа – это существа, обозначенные как «лихие». В произведении они подвергаются трансформации, их «очищает» огонь, а в конце их допускают к тайне бытия: «Допустите лихих» (Рерих, 1914, с. 322).

Вторая большая группа образов – это **«стихии/природа»,** то есть физическое пространство как таковое или Вселенная. Однако пространство здесь является не сценой или фоном для действия, а частью божества, как в древних космогонических мифах. Пространство в этой сказке вполне можно рассматривать в качестве своеобразного действующего лица, манифестации Божества.

Самый естественный путь для художественного воплощения образной системы большинства мифологий – это олицетворение, которое служит созданию антропоморфной модели мира. Эта модель основана на том, что вселенная происходит из членов тела Первочеловека, то есть Вселенная вторична, она производна по отношению к человеческому телу. Как отмечает Е. М. Мелетинский в монографии, посвященной мифу и литературе: «Первобытная мысль диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной, откуда происходят антропоморфизация природы, универсальная персонификация, анимизм, метафорическая идентификация объектов природных и культурных – Универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида» (Мелетинский, 2001, с. 24).

Во второй строфе «Заклятий» читаем: «Синее море – сердце их. Звезды – очи их. Ночная заря – уста их» (Рерих, 1914, с. 322). Автор называет море сердцем триединого Бога, звезды становятся его очами, а ночная заря – устами. Это может показаться поэтической метафорой, но на самом деле это способ передать отголоски мифологического восприятия окружающей действительности. Модель мира выглядит как антропоморфная, так как упоминаются части человеческого тела, но, поскольку образ человека в христианской традиции подобен образу Бога, то, соответственно, мир являет собой образ Бога, а не человека. По сути, мир в этом произведении является теоморфным (употребим такой термин), то есть созданным по образу Бога. В. Н. Топоров пишет, что многие мифологические тексты построены похожим образом: «Известен целый класс довольно многочисленных текстов, относящихся к самым разным мифопоэтическим традициям и описывающих правила отождествления космического (природного) и человеческого (плоть – земля, кровь – вода, волосы – растения, кости – камень, зрение / глаза / – солнце, слух /уши/ – страны света, дыхание /душа/ – ветер, голова – небо, разные члены тела – разные социальные группы и т. п.)» (Топоров, 1988, с. 12).

И, наконец, третья группа – это **«животные и птицы»:** змей/змий, тигр, орел, лев, рысь, волк, кречет. Все зоомофорные образы представлены хищными животными и птицами. Они связаны с первой группой сверхъестественных и антропоморфных существ, подчиняются им и помогают трансформировать «лихих».

Произведение делится на три части, а если обозначать его как стихотворение, то можно сказать, что оно разделено на три строфы.

Первая строфа начинается с фразы, как уже говорилось выше, похожей на молитву, но если в христианской молитве упоминаются «Отец», «Сын» и «Святой Дух», то в этом тексте мы видим текст «Отец – огнь, Сын – огнь, Дух – огнь» (Рерих, 1914, с. 321). Несмотря на существенное отличие, параллель абсолютно очевидна, слова «Отец», «Сын» и «Дух» написаны с большой буквы, как и в христианской традиции. Но здесь появляется «огонь» как сущность Бога и основа мира. Образ огня представлен сразу несколькими синонимами: «огнь», «пламя», «пламень»,

«жар». В середине строфы появляются некие «лихие». Это изначально негативно окрашенное прилагательное, но оно прошло субстантивацию и превратилось в существительное. «Лихие» – это злые, плохие существа. Автором не обозначается, являются ли они людьми. В конце первой строфы идет речь об «очищении» «лихих» божественным огнем. В этой строфе ключевой образ – весь мир как огненная стихия, борьба и битва.

Вторая строфа начинается с описания картины ночного моря: «Отец – Тихий, Сын – Тихий, Дух – Тихий, Три равны, три нераздельны. Синее море – сердце их. Звезды – очи их. Ночная заря – уста их» (Рерих, 1914, с. 322). На самом деле это вовсе не пейзаж, речь идет опять же о триедином божестве, к которому прилагается неожиданный эпитет «тихий». В конце строфы появляются «очищенные» «лихие», их уже не жгут огнем, не спускают на них змея, а наоборот, помощников просят их «уберечь» и потом даже «допустить».

Первые две строфы начинаются с формулы триединого божества, а третья – с упоминания камня, но уже без триединой формулы. Этот камень скрывает в себе божественный огонь. Хотя огня на самом деле не видно, мы понимаем, что он внутри камня. Присутствует необычная цветовая символика, где красный ассоциируется со смелостью, синий со спокойствием, а зеленый – с мудростью. Завершается произведение тем, что помощники несут камень, хранящий божественный огонь, чтобы отдать его неким «верным». «Верные» в данном случае – это такое же субстантивированное прилагательное, как «лихие», только положительно окрашенное. Можно предположить, что это именно «лихие» трансформировались в «верных» после очищения огнем.

Образы, несущие в этом произведении основную нагрузку, – это Огонь и Камень. Огонь – сущность Бога и средство трансформации и очищения души. Камень оказывается своеобразным резервуаром, сосудом для божественного Огня, который будет притягивать к себе «очищенных», то есть тех, кому это знание теперь доступно.

Много лет спустя, уже в эмиграции, после путешествия по Азии, близко познакомившись с мифологией и верованиями народов Востока, Рерих напишет: «Много внимания уделялось чудесному камню, упавшему с далекой звезды, который появляется в различных странах перед большими событиями. <… > Главная часть этого камня находится в Шамбале. Лишь небольшой кусок его выдан и блуждает по всей земле, сохраняя магнитную связь с главным камнем. Бесконечные сказания щедро рассыпаны об этом камне. <… > И этот камень называется Грааль» (Рерих, 1929, с. 116). В этом отрывке Рерих впрямую связывает образ камня с образом Грааля, а образ огня в чаше появляется в путевых дневниках «Алтай-Гималаи»: «В культах Зороастра изображается чаша с пламенем. <…> Горела чаша Грааля… Язык чистого огня!» (Рерих, 1974, с. 34).

Не только Рерих ассоциирует Грааль с камнем. Другой поэт эпохи Серебряного века, А. А. Блок, в статье «Поэзия заговоров и заклинаний», написанной для «Истории русской литературы» (1908) под ред. Е. В. Аничкова, упоминал о таинственном камне Алатыре. Характерно, что образ этого камня встретился в статье, посвященной именно русским заклинаниям. Исследователь А. Л. Топорков, анализируя эту статью А. Блока, отмечает: «Последний абзац статьи посвящен образу загадочного камня Алатыря. Среди фольклорных свидетельств, которые приводит Блок, выделяется такое определение Алатыря, которое не сопровождается указаниями на источник и как бы исходит от самого автора: ‘‘Этот Алатырь, Латырь или Алатр – камень белый, горючий, светлый, синий, серебряный – светится в центре массы заклинаний и обладает чудотворной силой. Лежит он на море Окияне, на острове Буяне, который мифологи считали страною вечного лета’’» (Топорков, 2021, с. 158).

В этой же работе А. Л. Топорков пишет, что Блок ссылается на статью А.Н. Веселовского, которую Веселовский написал еще в 1881 году: «Статья Блока завершается дословной цитатой из статьи А. Н. Веселовского ‘‘Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале’’ <…>. В своей работе А. Н. Веселовский сопоставляет образы сказочного камня в русской народной поэзии (в том числе в стихе о ‘‘Голубиной книге’’ и в былине о Василии Буслаеве) с западными легендами о Св. Граале и со свидетельствами русских путешественников Коробейникова и Грекова о символическом параллелизме между мраморным камнем и Неопалимой Купиной в Синайском монастыре св. Екатерины» (Топорков, 2021, с. 158). Таким образом, идея о связанности образов

Грааля и камня появилась задолго до Рериха, но в его художественном мире сказочный Алатырь превратился в мистический камень Шамбалы.

Очень интересно в этом произведении отношение ко времени. В настоящем времени употреблено всего три глагола («слышите», «идут», «не видят»), несколько глаголов стоит в будущем времени («да сойдет», «изогнет», «обожжет», «отвратит», «очистит», «спалит»). Абсолютное большинство глаголов стоят в повелительном наклонении («берегите», «завейся», «спалися», «пропади», «сгинь», «уберегите», «расстилайте», «допустите», «знай», «храни», «сокрой», «зажгися», «несите», «воздайте», «отдайте»). Повелительное наклонение характерно именно для заклинаний, это основной способ обращения к объекту воздействия. Глаголы в повелительном наклонении, как известно, не имеют времени, однако они обращены в будущее, так как действие, к которому они призывают, еще только должно быть совершено. Сразу становится заметным сильнейший акцент на будущем, прошлого как будто нет, мы в мифологическом времени первотворения, но не физического сотворения мира, а сотворения духовной реальности.

В архивах Третьяковской галереи существует черновик этого произведения, где присутствует еще одна строфа (по порядку она должна была быть второй), но при публикации она была автором вычеркнута. Приведем ее полностью:

«И заклял Он
И пропали лихие.
И остались тихие.
И не могли поймать зверя.
Не могли городить города.
Не могли биться в доспехах.
Не могли победить.
И обернулся к лихим.
И заклял Он» (Цит. по: Шостак, 2003, с. 169).

Можно предположить, почему строфа была убрана. Во-первых, она нарушает трехчастность структуры, что для этого произведения очень важно. Во-вторых, здесь вместо триединого божества действует «Он» как одно божество, что тоже нарушает композицию. В-третьих, становится понятно, что под «лихими» подразумевались всё же люди, человечество. Более того, люди разделены на «лихих» и «тихих». Исчезновение «лихих» только ухудшило ситуацию, поэтому «лихих» решили «очистить» вместо уничтожения. Таким образом, данная строфа переносит акцент на образы людей, что отвлекает внимание читателя от главного мотива, от мифа о распространении на земле духовного огня. И в-четвертых, здесь есть прошедшее время, полностью отсутствующее в других строфах. Изъятие этой строфы в какой-то мере затемнило смысл произведения, но зато позволило создать четкую трехчастную структуру с огромной символической нагрузкой и акцентировать внимание читателя на мифе духовного огня.

В этом произведении используются очень простые эпитеты, такие же, как в старых сказках: море синее, поле пустынное, заря ночная. Единственный не вполне обычный троп – это эпитет «тихий» применительно к триединому божеству. Но самым мощным экспрессивным средством в данном произведении, наиболее часто употребляемым, является парцелляция. Всё произведение раздроблено на крошечные кусочки-предложения, в каждой строке всего два-три слова, а завершающие знаки препинания (точки и восклицательные знаки) стоят буквально в конце каждой строки.

Парцелляция высвечивает важные детали из общей картины создаваемого автором мифа, что позволяет не выписывать подробно остальные события. Автору достаточно ключевых моментов, частности как бы остаются в темноте. Самое интересное, что парцелляция обычно создает «эффект замедленного кадра», а такой прием, как асиндентон, наоборот, ускоряет действие, создает дополнительную динамику, это два разнонаправленных приема. В этом же произведении парцелляция и асиндентон идут рука об руку и, таким образом, создают сложный эффект быстро

сменяющихся, но будто застывших фрагментов. Несколько рубленый синтаксис создает впечатление, что до нас дошли только куски исходного текста подобно следам древнего мифа.

Также в произведении присутствует анафора: «Три равны, три нераздельны» (Рерих, 1914, с. 321), «Камень знай. Камень храни» (Рерих, 1914, с. 322), «Огнь сокрой. Огнем зажгися» (Рерих, 1914, с. 322). Первая и вторая строфа начинаются с почти одинаковой формулы триединого божества. Ключевым образом в этом произведении является огонь, и чтобы это подчеркнуть, автор использует повторы и плеоназм: «Отец – огнь. Сын – огнь. Дух – огнь» (Рерих, 1914, с. 321), «Пламя и жар – сердце их» (Рерих, 1914, с. 321).

В 1930 году сборник «Цветы Мории» был издан на английском языке. Перевела его Мэри Сигрист (Mary Siegrist). Для наглядности приведем оба текста полностью:

Отец – огнь, Сын – огнь, Дух – огнь.
Три равны, три нераздельны.
Пламя и жар – сердце их.
Огнь – очи их.
Вихрь и пламя – уста их.
Пламень Божества – огнь.
Лихих спалит огнь.
Пламя лихих обожжет.
Пламя лихих отвратит.
Лихих очистит.
Изогнет стрелы демонов.
Яд змия да сойдет на лихих!
Агламид, повелитель змия!
Артан, Арион, слышите вы!
Тигр, орел, лев пустынного
поля! От лихих берегите!
Змеем завейся, огнем спалися,
сгинь, пропади,
лихой.

Отец – Тихий, Сын – Тихий, Дух – Тихий.
Три равны, три нераздельны.
Синее море – сердце их.
Звезды – очи их.
Ночная заря – уста их.
Глубина Божества – море.
Идут лихие по морю.
Не видят их стрелы демонов.
Рысь, волк, кречет
Уберегите лихих!
Расстилайте дорогу!
Кийос, Киойзави
Допустите
лихих.

Камень знай. Камень храни.
Огнь сокрой. Огнем зажгися.
Красным смелым.
Синим спокойным.
Зеленым мудрым.
Знай один. Камень храни.
Фу, Ло, Хо, Камень несите.
Воздайте сильным.
Отдайте верным.
Иенно Гуйо Дья, –
прямо иди!

Flame in chalice!
Father—fire. Son—fire. Spirit— fire.
Three equal. Three indivisible.
Flame and heat—are their heart.
The fire—their eyes.
The whirlwind and the flame—their mouth.
Flame of divinity— fire.
The fire will sear the evil ones.
The flame will burn the evil ones.
The flame will stay the evil ones,
Will purify the evil ones.
Bend back the arrows of the demons.
Let the poison of the serpent descend upon
the evil ones!
Aglamide, Commander of the Serpent,
Artan, Arion, give ear!
Tiger, eagle, lion of the desert wastes,
Guard from the evil ones!
Curl as serpent; be burned by
Fire;
Disperse, perish, O evil!
Flame in chalice!

Father—the peaceful. Son—the peaceful.
Spirit—the peaceful.
The three equal. The three indivisible.
The blue sea— is their heart.
The stars—their eyes.
The night dawn—their mouth.
The depth of divinity— the sea.
The evil walk upon the sea.
Blind to them are the arrows of the demons.
Lynx, wolf, gerfalcon,
Guard the evil ones!
Keios, Keyosavi, let them in,
The evil.

Know, Stone! Guard, Stone!
Fire, hide! Be lit by fire!
By the red, the courageous;
By the blue, the peace-filled;
By the green, the wise.
Know alone. Guard, Stone!
Foo, Lo, Ho, carry the Stone.
Reward the strong.
Compensate the faithful.
Yenno—Guyo—Dja,
Hurry with help!

Очень полезно для понимания семантики образной системы сравнить два текста, так как на первый план сразу же выходят несколько любопытных моментов, немного проясняющих замыслы автора. Первый, конечно же, само название. На английском языке «Заклятие» превратилось в *Sacred Signs* – Священные знаки. Интересно, что у Рериха уже было стихотворение в этом сборнике именно с таким названием. В итоге в английском сборнике оказалось два разных стихотворения с одинаковым названием. По какой-то причине Рерих решил отказаться от использования английских аналогов русского «заклятия», и переводчица не стала использовать ни *spell,* ни *enchantment,* ни *invocation.* Возможно, по причине того, что в русской национальной традиции заклинания и заговоры использовались в народе часто и относительно мирно сосуществовали с христианской традицией, а в англоязычной традиции все упомянутые слова тесно связаны с магией и колдовством. Возможно, что автор, переводчица или издатели не хотели таких аллюзий.

Второй яркий момент касается названия сборника: «Цветы Мории» превратились в «Пламя в чаше» *(Flame in Chalice)*. Более того, произведение теперь начинается и заканчивается фразой «flame in chalice» (пламя в чаше), что в русском оригинале полностью отсутствует. Чаша, наполненная некоей субстанцией, символизирует, конечно же, очень узнаваемый для западного читателя Грааль, о чем и пишет в предисловии к английскому изданию переводчица книги. То, что чаша вместо крови Христа наполнена огнем, относится уже к художественной вселенной Рериха, для него огонь имеет божественную природу. Также необходимо пояснить, кто такой Мория из оригинального русскоязычного названия рериховского сборника. Мория – это некое духовное существо, теософский «учитель мудрости», с которым общались, по их утверждению, супруги Рерихи. Интересно, что для англоязычного читателя автор решил переименовать сборник, чтобы перевести акцент с мистического индийского учителя Мории на образ Грааля, прекрасно знакомый англоязычному миру.

Также мы видим, что «лихие» превратились в *evil.* Интересно, что в русском языке слово «лихой» двусмысленное, это не только «злой» и «лукавый», а, пожалуй, в первую очередь «бойкий, удалой, смелый, дерзкий». Именно это значение обыгрывается, кстати, в вычеркнутой автором второй строфе, когда исчезли «лихие», а с ними исчезла у оставшихся «тихих» сила и хватка. Английским аналогом вполне могло бы быть слово *bold,* хотя там положительных коннотаций больше, чем отрицательных, а выбранное в итоге *evil* подчеркнуло именно отрицательную сторону персонажей.

Эпитет триединого божества «тихий» в переводе трансформируется в *peaceful,* что тоже является не вполне обычным выбором, поскольку можно было взять более подходящие синонимы *calm, silent, tranquil, serene, gentle, soft,* даже *pacific.* Но нет, берется слово, которое на русский язык переводится как «мирный», что отчасти проясняет для нас вышеупомянутый эпитет «тихий».

Переводчица пишет в предисловии к сборнику: «His poetry is direct, simple, arrow-like» (Siegrist Mary, 1930, с. 5). В оригинальном стихотворении нет труднопереводимой игры слов и сложных метафор.

Самое интересное в этом произведении – имена собственные. Попытаемся хотя бы частично расшифровать значение имен и объяснить, почему рядом с ними оказываются названные животные.

Примерная структура строфы выглядит так: каждая строфа начинается с упоминания божества, а заканчивается призывом к этим загадочным персонажам. Можно сделать вывод, что это некие помощники, проводники божественной воли, поскольку обычные люди здесь представлены в виде «лихих».

По имени названы в первой строфе Агламид, Артан, Арион, их сопровождают змей, тигр, орел и лев. Во второй строфе Кийос и Киойзави с рысью, волком и кречетом. В третьей Фу, Ло, Хо и Иенно Гуйо Дья показаны без сопровождающих животных.

Поиск по персоналиям заставляет нас сделать вывод, что единственный реально существовавший человек в этом списке – это Иенно Гуйо Дья, живший в средневековой Японии. Имена

остальных были, судя по всему, придуманы Рерихом, и предположим, что это сделано ради языковых ассоциаций с разными культурами. Если составить список ассоциаций, то получим следующий результат:

– Агламид – в этой форме имя не встречается нигде, но на мусульманском Востоке, существовала средневековая династия Аглабидов в Тунисе (Рыжов, 2005, с. 36), что отличается от рериховского имени всего одной буквой;

– Арион – в древнегреческой мифологии есть такой персонаж, как охотник Орион, различие тоже только в одной букве, при произношении «Арион» и «Орион» отличаться не будут;

– Артан – на мусульманском Востоке существует имя «Артан», версии происхождения разные, от тюркского до персидского;

– Кийос – возможно, видоизмененное имя «Кий», герой восточнославянской мифологии;

– Киойзави – явных ассоциаций не просматривается, но есть фонетическая связь с упомянутым выше Кием;

– Фу, Ло и Хо – в китайской мифологии существовали персонажи с именами Фу Си (первопредок, культурный герой) и Ло Шэнь (божество реки Ло), дух дочери Фу Си, а Хо по-китайски означает «огонь» (Мифы народов мира, 1994, с. 572, с. 73, с. 593).

Таким образом, мы видим ассоциации с мусульманским Востоком, Древней Грецией, восточнославянской мифологией, а также китайской и японской культурой. Только имя «Киойзави» трудно ассоциировать с какой-либо культурой.

В «Заклятиях» упоминаются следующие зооморфные образы: змей, тигр, орел, лев, рысь, волк, кречет. Все они являются мифологическими животными. Некоторые из перечисленных животных популярны в мифологиях многих стран мира, поэтому их образы и функции могут существенно отличаться в зависимости от культурного контекста. Змей представлен практически во всех мифологиях мира, от архаических до развитых. Орел, как и змей, встречается почти во всех мифологических системах, он является одним из самых распространенных символических животных.

Лев встречается, как правило, в мифологиях и фольклоре народов Африки и Западной, Южной и Восточной Азии. Волк – преимущественно в Евразии и Северной Америке.

Намного реже встречаются тигр, рысь и кречет. Образ тигра значим в основном в мифологиях Средней и Юго-Восточной Азии. Рысь упоминается в древнеегипетской и христианской мифологии, хотя и там очень мало. Кречет, пожалуй, наименее упоминаемое мифологическое существо, в отличие от других птиц, таких как ворон, сокол, гусь и аист. Однако необходимо учесть, что кречет – это славянское наименование сокола, который в славянской мифологии упоминается довольно часто.

Практически все эти животные присутствуют также в христианской традиции, только змей и волк превратились в отрицательные символы, в то время как все остальные сохранили положительное значение. Орел – это символ евангелиста Иоанна, лев – символ евангелиста Марка, а также эмблема Христа. Тигр тоже является одной из эмблем Христа, а Рысь олицетворяет бдительность Христа. Прирученный сокол символизирует обращение язычников в истинную веру.

Смысл их присутствия в этом произведении очевиден – они помогают персонажам со странными именами. Это еще одна отсылка к космогоническим и тотемическим мифам, где действуют животные. Далее, если мы соотнесем культурные традиции, то получится, что Азия, мусульманский Восток и Древняя Греция сопровождаются змеем, тигром, орлом и львом, которые действительно встречаются на упомянутых территориях и в соответствующих мифологических системах.

Во второй строфе восточнославянский Кийос и неизвестный Киойзави соседствуют с рысью, волком и кречетом, с животными, у которых ареал обитания Европа, Северная Америка, Россия.

Необходимо отметить, что в первых двух строфах все персонажи являются вымышленными, и именно они стоят в связке с мифологическими животными. Более того, самые универсальные мифологические животные собраны также в первой строфе. Во второй строфе идет речь о более редких животных с узким ареалом обитания.

В последней же строфе упомянуты персонажи с невыдуманными именами, те, кто действительно упоминаются в китайской мифологии (Фу, Ло, Хо), и один, кто существовал реально, – Иенно Гуйо Дья. Эти персонажи изображены уже без животных, но с Камнем. На этом уровне старая мифология отходит на второй план, появляется новый миф. Древний космогонический миф первой строфы заменяется более молодым христианским мифом второй строфы, а тот, в свою очередь, заменяется совсем юным мифом о новой религии, выросшей как синтез всех предыдущих.

Кроме сказки/стихотворения «Заклятия» у Рериха еще есть картина под названием «Иенно Гуйо Дья – друг путников», где изображен человек с характерной прической, в дорожной одежде, с посохом, одиноко идущий в горах и несущий в руках нечто темное. После прочтения «Заклятий» мы знаем точно, что в руках у него камень.

В онлайн-журнале «Восход» в 2001 году была опубликована статья Н. В. Жуковой «Друг путников» (Жукова, 2001), эта же статья восемнадцать лет спустя была опубликована в онлайн-журнале «Грани эпохи» (Жукова, 2019), что свидетельствует о том, что новой информации на эту тему в исследовательской литературе, посвященной творчеству Н. К. Рериха, не появилось. В этой статье автор излагает изыскания об этом малоизвестном в отечественной культуре человеке, ведь даже у Н. К. Рериха нет ничего, кроме упоминания этого имени.

Автор статьи пишет, что «Легенды древней Японии повествуют, что отшельник Иенно-Гуйо-Дья, изображённый на картине Н. К. Рериха, – это знаменитый князь Шотоку, или Сётоку-тайси (574–622), – выдающийся японский государственный и религиозный деятель, святой, философ и законодатель, основатель японского буддизма, отец японской нации, с деятельностью которого был связан расцвет Японии как государства» (Жукова, 2001), при этом автор ссылается на монографию А. Н. Мещерякова «Герои, творцы и хранители японской старины», на страницы 23–40 (Мещеряков, 1988, с. 23–40). На этих страницах расположена глава «Царевич Сётоку, преданный Будде администратор», но имя «Иенно Гуйо Дья» или что-либо похожее в этой главе нигде не встречается. Далее Н. В. Жукова, используя различные источники, достаточно подробно рассказывает о биографии князя Сётоку, в том числе цитируя песню о путниках, сложенную Сётоку.

Ниже Н. В. Жукова пишет: «Другое предание повествует, что после поддельных похорон князь принял имя Иенно-Гуйо-Дья (Эн-но гёдзя) и стал бродячим монахом-аскетом, основателем буддийского движения Шугендо и братства Ямабуши» (Жукова, 2001), при этом ссылаясь на страницу 220 монографии «Буддийская философия в средневековой Японии» (Буддийская философия..., 1998, с. 220). На этой странице действительно идет речь о горном отшельнике по имени Эн-но гёдзя, но там никоим образом не упоминается, что этот отшельник был на самом деле князем Сётоку, сфальсифицировавшим собственные похороны: «Издревле отшельники предпочитали в качестве места своего уединения горы. В Японии таких горных отшельников называли ямабуси (‘‘горные скитальцы’’). Ямабуси были тем социальным субстратом, на основе которого возникло движение сюгэндо. Его истоки связывают с именем Эн-но гёдзя (настоящее имя – Эн-но Одзуну; 634 – начало 700). Прозвище гёдзя (‘‘отшельник’’) он получил потому, что большую часть своей жизни провел в горах, занимаясь медитацией» (Буддийская философия..., 1998, с. 220). Более того, чуть ниже авторы пишут про книгу, в которой излагаются основы махаянистского буддизма и отмечают, что там «... приводятся некоторые джатаки, притчи, жития святых подвижников (Сётоку-тайси, Эн-но гёдзя, Гёги)» (Буддийская философия..., 1998, с. 223). В этой цитате отчетливо видно, что Эн-но гёдзя и Сётоку для авторов исследования – это два разных человека, святые подвижники разных времен. Если сравнить годы жизни князя Сётоку (574–622) и Эн-но гёдзя (634–700), то становится очевидно, что один человек вряд ли смог прожить почти 130 лет.

Еще один источник из использованных Н. В. Жуковой, где упоминаются оба имени сразу, и принца Сётоку и Эн-но гёдзя, это фундаментальная монография А. Н. Игнатович «Буддизм в Японии» (Игнатович, 1988), но и там идет речь о двух совершенно разных людях. Принц Сётоку упоминается на протяжении всей книги, так как его роль в культуре Японии огромна, а Эн-но гёдзя мы встречаем только в главе «Идейные течения в буддизме периода Нара. Буддизм и

другие религии»: «Основателем “сюгэндо” считается Эн-но Одзуну (Эн-но Оцуну, Эн-но Сёкаку, Энно Кими, Сёкаку-сэннин, Э-но убасоку), более известный как Эн-но гёдзя (634–после 700). Он родился в состоятельной семье, принадлежавшей к провинциальному клану Такакамо. Довольно рано Эн-но гёдзя поселился в горах и стал отшельником (“гёдзя”) и более тридцати лет прожил в пещере на горе Кацураги. В 699 г. по доносу ученика Эн-но гёдзя был арестован и сослан на о-в Идзу, однако в 701 г. получил прощение. По возвращении из ссылки отправился в западные провинции. Об этом периоде его жизни ничего не известно. Много позднее, в 1799 г., он был канонизирован в качестве бодхисаттвы под именем Дзимбэн-дайбосацу» (Игнатович, 1988, с. 149). Мы не находим никаких упоминаний о связи с принцем Сётоку.

Завершая свою статью, Н. В. Жукова пишет: «Иенно-Гуйо-Дья, он же Сётоку-тайси – святой князь, основатель японского государства, законодатель, учёный и писатель, строитель храмов и скульптор, отшельник, врач и чудотворец» (Жукова, 2001). Фактически статья Н. В. Жуковой про Иенно Гуйо Дья четко делится на две части, где она излагает биографии двух на самом деле разных людей, полагая, что это один человек, причем с корректными ссылками на источники в каждом отдельном случае. Связующим звеном для этих двух биографий служит фраза про «предание» о поддельных похоронах. Однако именно здесь нет ссылки на источник, где это предание зафиксировано. Фигура Эн-но гёдзя со временем действительно обросла фантастическими легендами: встречался с буддой Вайрочаной, потомок японского божества Сусаноо, умеет укрощать демонов, встречался с Нагарджуной и др. Однако ни одна из этих легенд не упоминает князя Сётоку.

Самый важный вопрос, безусловно, что об этих двух людях слышал и знал сам Рерих, и кого из них он имел в виду, когда писал картину «Друг путников». Есть легенда о том, как князь Сётоку помог путнику и потом сложил песню о сочувствии несчастным путникам. Если судить по этой легенде, то Рерих думал о князе Сётоку. Если судить по имени персонажа, то Сётоку не подходит, потому что имя «Иенно Гуйо Дья» – это явно одна из ранних транскрипций японского «Эн-но гёдзя». Видимо, произошло случайное наложение двух образов из японской культуры даже у самого Рериха, поскольку Иенно Гуйо Дья назван у него «друг путников», а это больше подходит деятельному принцу Сётоку, в то время как реальный Эн-но гёдзя был отшельником и мистиком-аскетом.

Выводы

Подводя итоги, сделаем вывод, что сказка «Заклятия» – это попытка художественной реконструкции древнего мифа, воспроизведения его в современной Рериху культуре.

Необходимо отметить, что особый интерес в Серебряном веке вызывали именно космогонические мифы, то есть мифы о начале мира, начале времени и культуры: «Стремление художников разъять мир на элементы означало погружение в Хаос, попытку начать с нуля Вселенскую историю. Этой же задаче подчинялись и поиски синтеза, столь характерные для рубежа веков: архаичный синкретизм первобытной эпохи был необходим художникам, чтобы воссоединить разъятое, достигнув Единого – отправной точки вселенской эволюции» (Шахматова, 2009, с. 83).

Интерес к жанру заклинания, как и интерес к мифу, оказывается довольно распространенным в эпоху Серебряного века: «Ритуально-магические формулы довольно широко представлены в творчестве многих поэтов конца XIX – начала XX вв.» (Павельева, 2022, с. 205). Автор процитированной статьи Ю. Е. Павельева анализировала этот жанр в творчестве двух известных поэтесс того времени: «Мотивы заклятья в разной трактовке появляются в лирике Мирры Лохвицкой и Надежды Тэффи неоднократно, да и само обращение к заклинанию не является для двух разных поэтесс исключительным случаем» (Павельева, 2022, с. 209).

Другой исследователь, Андреас Эббингхаус, пишет о «следах» заклинаний в русской поэзии, хотя временные рамки в статье не ограничены Серебряным веком: «В данном разделе я хочу обсудить несколько проявлений жанра заклинания в стихотворениях русских поэтов. Среди них встречаются тексты, представляющие собой воспроизведение, имитацию магического языка в лирическом тексте, и тексты, которые сами претендуют на то, чтобы быть заклинаниями» (Эббингхаус, 2021, с. 65).

Жанр «Заклятий», как мы уже упоминали, определить сложно, поскольку в этом произведении соединены и сказка, и стихотворение, и заклинание. Расширение жанровых границ является очень характерной чертой для писателей того времени: «...литературная сказка модернистов утратила жанровую определенность, смыкаясь с мифологической фантазией, символико-философской притчей, легендой...» (Шустов, Степанов, 2022, с. 53).

«Заклятия» являются одним из ключевых произведений для всего творчества Рериха. В нем содержатся сразу несколько мотивов, характерных для художественного мира Рериха в живописи и литературе: образ скрытых духовных сокровищ, которые нужно найти; путешествие, паломничество в поисках этих сокровищ; идея духовной избранности, когда только подготовленный человек может увидеть эти сокровища; обретение тайных знаний, позволяющих эти сокровища получить; тайные знаки и распространение, передача этих духовных сокровищ дальше, подготовка других «избранных». Искусство – одно из мощнейших средств такой «подготовки». Для Рериха, как для художника, а он был всё же художник par excellence, искусство являлось одним из основных источников духовной трансформации и этот источник может быть доступен каждому человеку.

Источники

Буддийская философия в средневековой Японии (1998). М., Янус-К, 392 с.
Житенев А. А., Стрельникова Е. С. (2022) Нео-мифо-логика: опыт уточнения современной исследовательской терминологии. Научный диалог, т. 11, № 5, с. 302–319. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-5-302-319.
Жукова Н. В. (2001) Друг путников. Онлайн-журнал «Восход» ИЦ «Россазия», вып. № 3 (83). https://rossasia.sibro.ru/voshod/article/19871
Жукова Н.В.(2019) Друг путников. Онлайн-журнал «Грани эпохи», вып. № 77. http://www.facets.ru/index.htm?issue=77&article=7708#_edn6
Игнатович А. Н. (1988) Буддизм в Японии (очерк ранней истории). М., Наука, 319 с.
Мелетинский Е. М. (2001) От мифа к литературе. М., РГГУ, 169 с.
Мещеряков А. Н. (1988) Герои, творцы и хранители японской старины. М., Наука, 235 с.
Минц З. Г. (2004) О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. В кн.: Минц З. Г. Поэтика русского символизма. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, с. 59–96.
Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. Л-Я (1994) Гл. ред. С. А. Токарев. М., Российская энциклопедия, 719 с.
Павельева Ю. Е. (2022) «Заклинание» – «проклятие» в лирике М. Лохвицкой и Н. Тэффи. Семантика народной культуры в литературе: Материалы межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием. М., МГПУ, с. 204–215.
Рерих Н.К. (1914) Собрание сочинений. Книга первая. Эссе, очерки, сказки. М., Издательство И. Д. Сытина, 336 с.
Рерих Н. К. (1921) Цветы Мории. Берлин, Слово, 128 с.
Рерих Н. К. (1929) Сердце Азии. Southbury, Conn.: Alatas, 138 с.
Рерих Н. К. (1974) Алтай – Гималаи. М., Мысль, 350 с.
Рыжов К. В. (2005) Все монархи мира. Мусульманский восток VII–XV вв. М., Вече, 544 с.
Топорков А. Л. (2021) Статья Александра Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» как эзотерический текст. Статья вторая. Новый филологический вестник, № 3(58), с. 155–169. DOI 10.54770/20729316_2021_3_155.
Топоров В. Н. (1988) О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., Наука, с. 7–60.
Шахматова Е. В. (2009) Мифотворчество Серебряного века. Вестник Томского государственного университета, № 322, с. 78–85.
Шостак О. Г. (2003) Фольклорно-мифологические аспекты литературного творчества Н. Рериха (на примере стихотворения «Заклятия»). Мова і культура. Київ, т. 4/2, вип. 5, с. 162–173.
Шустов М. П., Степанов А. С. (2022) Модернистская литературная сказка в России. Литература в школе, № 3, с. 51–64. DOI 10.31862/0130-3414-2022-3-51-64.
Эббингхаус А. (2021) Следы заклинаний в стихотворениях русских поэтов и поэтесс (предварительные замечания на тему). В кн.: Творческий аспект в языке и тексте: Коллективная монография. Самара-Würzburg, Самарская гуманитарная академия, с. 64–72.
Siegrist Mary (1930) Foreword. В кн.: Roerich Nicholas. Flame in Chalice. New York, Roerich Museum Press, с. 5–7.

References

Buddiyskaya filosofiya v srednevekovoy Yaponii (1998) [Buddhist philosophy in medieval Japan]. Moscow, Publ. Yanus-K, 392 p. (In Russian).

Ebbinghaus A. (2021) Sledy zaklinaniy v stihotvoreniyah russkih poetov i poetess (predvaritel'nye zamechaniya na temu) [Traces of spells in the poems of Russian poets and poetesses (preliminary remarks on the topic)]. In: Tvorcheskiy aspekt v yazyke i tekste: Kollektivnaya monografiya [Creative aspect in language and text: Collective monograph]. Samara-Würzburg Samarskaya gumanitarnaya akademiya Publ., pp. 64–72 (In Russian).
Ignatovich A. N. (1988) Buddizm v Yaponii (ocherk ranney istorii) [Buddhism in Japan (an outline of early history)]. Moscow Nauka Publ., 319 p. (In Russian).
Meletinskiy E. M. (2001) Ot mifa k literature [From myth to literature]. Moscow RGGU Publ., 169 p. (In Russian).
Mescheryakov A. N. (1988) Geroi, tvorcy i hraniteli yaponskoy stariny [Heroes, creators and keepers of Japanese antiquity]. Moscow Nauka Publ., 235 p. (In Russian).
Mify narodov mira. Enciklopediya (1994) [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia: in 2 vols.]. Vol II. Moscow Publ. Rossiyskaya enciklopediya, 719 p. (In Russian).
Minc Z. G. (2004) O nekotoryh ''neomifologicheskih» tekstah v tvorchestve russkih simvolistov [About some ''neomythological'' texts in the works of Russian symbolists]. In: Minc Z.G. Poetika russkogo simvolizma [Poetics of Russian symbolism].St. Petersburg Iskusstvo Publ., pp. 59–96 (In Russian).
Pavelieva Y. E. (2022) ''Zaklinanie'' – ''proklyatie'' v lirike M. Lohvickoy i N. Teffi [''Spell'' – ''curse'' in the lyrics of M. Lokhvitskaya and N. Teffi]. Semantika narodnoy kultury v literature: Materialy mezhvuzovskoy mezhdisciplinarnoy nauchnoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem - Semantics of folk culture in literature: Proceedings of the interuniversity interdisciplinary scientific conference with international participation. Moscow, MGPU, pp. 204–215 (In Russian).
Roerich N.K. (1914) Sobranie sochineniy. Kniga pervaya. Esse, ocherki, skazki [Collected Works. Book one. Essays, sketches, fairy tales]. Moscow Sytin Publ., 336 p. (In Russian).
Roerich N. K. (1921) Cvety Morii [Flowers of Moria]. Berlin Slovo Publ., 128 p. (In Russian).
Roerich N. K. (1929) Serdce Azii [Heart of Asia]. Southbury, Conn.: Alatas, 138 p. (In Russian).
Roerich N. K. (1974) Altay – Gimalai [Altai – Himalayas]. Moscow Mysl Publ., 350 p. (In Russian).
Ryzhov K. V. (2005) Vse monarhi mira. Musul'manskiy vostok VII–XV vv. [All the monarchs of the world. Muslim East VII-XV centuries]. Moscow, Veche Publ., 544 p. (In Russian).
Shahmatova E.V. (2009) Mifotvorchestvo Serebryanogo veka [Myth-making of the Silver Age]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Tomsk State University, № 322, pp. 78–85 (In Russian).
Shostak O.G. (2003) Folklorno-mifologicheskie aspekty literaturnogo tvorchestva N. Reriha (na primere stihotvoreniya ''Zaklyatiya'') [Folklore and mythological aspects of the literary work of N. Roerich (on the example of the poem ''Incantations'')]. Mova i kultura – Language and Culture, Kiev, vol. 4/2, No. 5, pp. 162–173 (In Russian).
Shustov M. P., Stepanov A. S. (2022) Modernistskaya literaturnaya skazka v Rossii [Modernist literary tale in Russia]. Literatura v shkole – Literature at school, no. 3, pp. 51-64. DOI 10.31862/0130-3414-2022-3-51-64 (In Russian).
Siegrist Mary (1930) Foreword. In: Roerich Nicholas. Flame in Chalice. New York, Roerich Museum Press, pp. 5–7.
Toporkov A. L. (2021) Statya Aleksandra Bloka ''Poeziya zagovorov i zaklinaniy'' kak ezotericheskiy tekst. Statya vtoraya [Alexander Blok's article "Poetry of incantations and incantations" as an esoteric text. Article two]. Novyy filologicheskiy vestnik New Philological Bulletin, № 3(58), pp. 155–169. DOI 10.54770/20729316_2021_3_155 (In Russian).
Toporov V. N. (1988) O rituale. Vvedenie v problematiku. Arhaicheskiy ritual v folklornyh i ranneliteraturnyh pamyatnikah [About ritual. Introduction to the problem. Archaic ritual in folklore and early literary monuments]. Moscow Nauka Publ., pp. 7–60 (In Russian).
Zhitenev A. A., Strelnikova E. S. (2022) Neo-mifo-logika: opyt utochneniya sovremennoy issledovatel'skoy terminologii [Neo-myth-logic: an attempt to clarify modern research terminology]. Nauchnyy dialog-Scientific dialogue, vol. 11, no. 5, pp. 302–319. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-5-302-319 (In Russian).
Zhukova N. V. (2001) Drug putnikov [A friend of travelers]. Onlayn-zhurnal Voshod – Voskhod online magazine, publ. Rossaziya, vol. № 3 (83). https://rossasia.sibro.ru/voshod/article/19871 (In Russian).
Zhukova N. V. (2019) Drug putnikov [A friend of travelers]. Onlayn-zhurnal Grani epohi – The Facets, vol. 77. http://www.facets.ru/index.htm?issue=77&article=7708#_edn6 (In Russian).

Информация об авторе

Спесивцева Олеся Богдановна
Аспирант кафедры русского языка, литературы и документных коммуникаций факультета филологии, переводоведения и медиакоммуникаций. Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, РФ.
ORCID ID: 0000-0001-6132-674X.
E-mail: joyousgardcastle@yahoo.com

Autor's information

Olesya B. Spesivtseva
Graduate student. Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology and Media Communications. Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation.
ORCID ID: 0000-0001-6132-674X.
E-mail: joyousgardcastle@yahoo.com