САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

СКАНДИНАВСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Том 20
Выпуск 2

Издается с 1961 года

ISSN 0202–2397

Том 20
Выпуск 2

Главный редактор: канд. филол. наук, доц. О. С. Ермакова (СПбГУ, Россия)
Редакционная коллегия: д-р филол. наук, проф. А. М. Вунен (Университетский колледж Осло и Акерсхуса, Норвегия); д-р филол. наук, проф. Н. Ю. Гвоздецкая (РГГУ, Россия); ст. науч. сотр., д-р физ. наук Т. де Грааф (Фризская академия, Нидерланды); старший преподаватель Ю. М. Григорьева (СПбГУ, Россия); д-р филол. наук, проф. А. Ю. Дароци (Реформатский университет им. Кароли Гаспара, Венгрия); д-р филол. наук Э. С. Йенсен (Комитет по датскому языку, Дания); канд. филол. наук, доц Е. В. Краснова (СПбГУ, Россия); д-р филол. наук, проф. Ю. К. Кузьменко (Институт лингвистических исследований РАН, Россия); канд. филол. наук, доц. А. Н. Ливанова (СПбГУ, Россия); канд. филол. наук, доц. П. А. Лисовская (СПбГУ, Россия); д-р филол. наук, проф. И. М. Михайлова (СПбГУ, Россия); д-р филол. наук, проф. Е. Р. Сквайрс (МГУ, Россия); д-р филол. наук, проф. Е. М. Чекалина (МГУ, Россия)

Vol. 20
Issue 2

Editor-in-chief
Assoc. Prof. O. S. Ermakova (St Petersburg State University)
Editorial Board
Prof. A. M. Vonen, Doctor of Science (Philology) (Oslo and Akershus University College of Applied Sciences, Norway); Prof. N. Y. Gvosdeckaya, Doctor of Science (Philology) (Russian State University for the Humanities); Senior Research Associate T. de Graaf, PhD in Physics (Frisian Academy, Netherlands); Sen. Lecturer J. Grigoryeva (St Petersburg State University); Prof. A. J. Daróczi, Doctor of Science (Philology) (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary); E. S. Jensen, Doctor of Science (Philology) (Danish language committee, Denmark); Assoc. Prof. E. V. Krasnova, Candidate of Science (Philology) (St Petersburg State University); Prof. Y. K. Kuzmenko, Doctor of Science (Philology) (Institute of Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences); Assoc. Prof. A. N. Livanova, Candidate of Science (Philology) (St Petersburg State University); Assoc. Prof. P. A. Lisovskaya, Candidate of Science (Philology) (St Petersburg State University); Prof. I. M. Michajlova, Doctor of Science (Philology) (St Petersburg State University); Prof. C. Squires (Ekaterina Skuayrs), Doctor of Science (Philology) (Lomonosov Moscow State University); Prof. E. M. Chekalina, Doctor of Science (Philology) (Lomonosov Moscow State University)

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Astakhova E., Yakovleva A. National-geographical stereotypes, or "The Dutch reflected by the mirror of the Russian soul" 227

Найдич Л. Палатальные согласные в меннонитском диалекте плаутдитч в свете типологии развития ингвеонского консонантизма 245

Witczak K. T., Rychło M. Soot in the Saami and Germanic languages 269

ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

Vekshina E., Michajlova I. Is it worth multiplying translation multiplicity? From the experience of working on a new translation of Multatuli's *Max Havelaar* 288

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Ermakova O., Taratonkina I. Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry 301

Кумукова Д. Д. «Игра снов» Стриндберга и «Дитя Аллаха» Гумилева. Мистериальный сюжет 311

Лисовская П. А., Наумова А. С. Противостояние низкого и высокого в драмах Стриндберга «Отец» и «Фрёкен Жюли» 328

Lomagina A. Johannes V. Jensens ekfrase i "Kongens Fald" som "interferens" 346

Юрьев А. А. Ибсен, Блок и русская революция (о связях поэмы «Двенадцать» с драматической дилогией «Кесарь и Галилеянин») 357

КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

Бондарь И. А., Ленькова Е. Н. Анализ и интерпретация семантики скандинавского орнамента нового раннесредневекового топорика-чекана волжско-камского типа из южной Молдавии 372

Gekht A. Prince Eugene of Sweden. A painter's brief biography 402

Дорофеева Е. А. История создания и публикации первого полного перевода «Старшей Эдды»: к 140-летию со дня рождения С. А. Свиридовой (Свириденко) 411

CONTENTS

LINGUISTICS

Astakhova E., Yakovleva A. National-geographical stereotypes, or "The Dutch reflected by the mirror of the Russian soul" 227

Naiditch L. Palatal consonants in the Mennonite dialect Plautdietch in the light of the development typology of the Ingvaeonic consonantism 245

Witczak K. T., Rychło M. Soot in the Saami and Germanic languages 269

TRANSLATION STUDY

Vekshina E., Michajlova I. Is it worth multiplying translation multiplicity? From the experience of working on a new translation of Multatuli's *Max Havelaar* 288

LITERATURE STUDY

Ermakova O., Taratonkina I. Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry 301

Kumukova D. Strindberg's *A Dream Play* and Gumilyov's *Allah's Child*. A mystery plot 311

Lisovskaya P. A., Naumova A. S. The clash between the sinister and the sublime in Strindberg's *The Father* and *Miss Julie* 328

Lomagina A. Johannes V. Jensens ekfrase i "Kongens Fald" som "interferens" 346

Yuriev A. A. Ibsen, Blok and Russian revolution (on connections between the poem *The Twelve* and the double-drama *Emperor and Galilean*) 357

CULTURE AND CULTURAL RELATIONS

Bondar I. A., Lenkova E. N. Analysis and semantic interpretation of the Scandinavian ornament of the new early medieval war axe of the Volga-Kama type from the southern part of Republic of Moldova 372

Gekht A. Prince Eugene of Sweden. A painter's brief biography 402

Dorofeeva E. A. The history of the creation and publication of the first complete translation of the *Elder Edda*: To the 140th anniversary of the birth of S. A. Sviridova (Sviridenko) 411

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

UDC 13.11.15

Ekaterina Astakhova
St Petersburg State University

Alexandra Yakovleva
St Petersburg State University

NATIONAL-GEOGRAPHICAL STEREOTYPES, OR "THE DUTCH REFLECTED BY THE MIRROR OF THE RUSSIAN SOUL"

For citation: Astakhova E., Yakovleva A. National-geographical stereotypes, or "The Dutch reflected by the mirror of the Russian soul". *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 227–244.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.201

In modern Russia, with the current level of integration, international trade and the blurring of information borders, the culture of the Netherlands was bound to leave traces in the language in the form of a number of recognizable combinations and cliches. This study focuses on the description of lexicographically fixed combinations and attributive from the Internet including the adjectives *нидерландский* [Netherlandish] and *голландский* [Dutch] in order to supplement and expand the description of the stereotypical idea of the Dutch in Russia today, as well as to conclude about the presence/absence of a certain image of the inhabitants of the Netherlands in the Russian-speaking space and/or any stereotypical idea about this country. The national character should be understood as a fragment of the linguistic picture of the world, reconstructed on the basis of linguistic data and stereotypes reflected in culture. Due to historical reasons, but also due to the articulatory complexity, the adjective *нидерландский* [Netherlandish] has not become widely used in the Russian language. Two types of syntagmas with the adjective *голландский* [Dutch] were found in the Russian language — with the definition being in the preposition and with the definition located in the postposition. At the moment there is no definite idea of the Dutch as a nation either in the Russian language or on the Russian-language Internet. There are a number of historical expres-

sions and combinations that do not reflect the modern national character of the Dutch. A small number of syntagmas on the topic of economics and finance, where the Dutch appear to be practical, calculating people, as well as on the topic of health, showing them as liberated and free people, in general, corresponds to the image of the Dutch in other countries, but is not sufficient. The image of the Netherlands as a country in the Russian-speaking field is more stable and objective. In the analyzed expressions, the Netherlands is reflected as a country of artists, navigators and builders of red brick, a country with developed agriculture, simple, unpretentious cuisine, as well as modern trends in architecture and design.

Keywords: Dutch, stereotype, national character, semantics, co-occurrence.

The title of this work echoes that of the article about the endonyms in the Dutch language [Yakovleva, 2016] and essentially supplements it. We presumed in the article that "представление о голландцах в русском языке отсутствует" (*there is no image of the Dutch in the Russian language*) [Yakovleva, 2016, p. 180]. The article by a Dutch linguist N. van der Sijs "Rocking out like a Dutch. Image of the Netherlands (Netherlandishs) in other languages" [Sijs, 2022] aimed at studying the image of the Netherlands and Flanders, the Dutch and the Flemish presented in other countries through collocations and set expressions including words *Nederlands, Hollands, Vlaams* and *Dutch* included into the respective languages.

Most of such expressions contain the adjective *Dutch* and are used in the English-speaking countries. This may be explained by the neighborhood and/or close historical ties. The basis for the latter was always formed by complex competition frequently transforming into animosity, with a vast network of mutually profitable trade connections forming the other side of the medal. In the sixteenth century, the English merchants were lagging far behind their counterparts from the Netherlands in the field of trading with, for example, Russia [Wijnroks, 2003, p. 12]: the Netherlands' share in the trade with Moscovia was growing continuously, because *индивидуальные действия нидерландских купцов на неизведанном российском рынке были более гибкими, нежели коллективные выступления англичан* (individual activities of the Dutch merchants on the uncharted Russian market were far more flexible than the collective performance of the English) [Koningsbrugge, 1995, p. 75].

It is not surprising that the image of the inhabitants of the Netherlands entrenched in the English language is far from positive: the Dutch

appear to be calculating, greedy, insensitive people, they always act with the greatest benefit for themselves in mind and do not particularly take into account the interests of others [Sijs, 2022, p. 19]. German holds the second place in terms of the number of such expressions, but Van der Sijs also mentions Romance, Scandinavian and a number of Slavic languages. With the geographical distance from the Netherlands and Belgium increasing, the number, and most importantly, the subjective, that is, the evaluative-emotional component of such expressions, decreases. In this article, we were attracted by a few yet vivid examples from the Russian language, each of which deserves a more detailed explanation.

It mentions the famous *голландка* [lit. the Dutch] stove, which has long since entered the language as a type of a stove for heating the rooms, named so because of its small size and efficiency. It is worth pointing out here that *голландка* [Dutch] differed from *шведка* [lit. Swedish stove] in that it featured Dutch tiles; however, as time passed, people continued to call the stoves without the Dutch tiles *голландка* [Dutch]. As stove heating still remains the only form of heating in rural areas, the *голландка* [Dutch] does not migrate to the periphery of the language.

In addition to naming a stove, *голландка* [Dutch] is also used to name the famous breed of cows having the black and white lear, and the chickens of the same black and white lear with a fairly curved tail and snow-white crest on their heads. Although these chickens, bred in Netherlands in the fifteenth-sixteenth centuries, were later interbred with the Polish crested chickens acquiring such elegant look, it is still called *голландка* [Dutch]. We cannot forget here the black and white chessboard floors of the small palaces in Peterhof and other interiors decorated in the Dutch style in the first half of the eighteenth century.

The third meaning of the work *голландка* [Dutch], completely unrelated to the first two, is a service shirt worn by the sailors in the Russian navy, with a deep cut for the service collar, also known as *форменка* [sailor's duck blouse], *фланка* [sailor's blouse] and *фланелевка* [sailor's blouse]. The marine vocabulary in Russian traditionally features many loanwords coming from the Dutch language that entered the Russian language during Peter the First's reign, however, the white sailor's blouse appeared in the navy only in 1860, which is a lot later than the times of the founder of the Russian navy.

In some regions of Russia, *голландка* (dial. *галанка*) [Dutch] was used to refer to a Russian turnip among other things, however, *немка*

[the German] and *шведка* (dial. *шкведка*) [Swedish] were used for this purpose as well. The most probable reason for this is that people in the Russian province did not differentiate between the countries of the northern Europe and did not know much about them, so they mixed them up. Whether *голландка* [Dutch] is still used to refer to a vegetable is unknown.

Голландер [hollander beater] is another Russian word from the Van der Sijs' survey. It was the name of a machine first used in the Netherlands for grinding fibrous materials, or rags, to manufacture paper. As *голландер* [hollander] is basically a large vat, inside which there is a rotating cylinder with knives, this word in Russian later started meaning a machine for sugar refining as well as rollers for applying gloss or moire on fabric or paper.

The last expression in Russian mentioned in the article by Sijs is only used in the camp slang and is derogatory in meaning: *нести Голландию* (*голландию*) [lit. talk Dutch, talk bullshit], i. e. lie, talk nonsense, twaddle.

Despite all the fascination of the above review, consisting of lexicographically fixed words and expressions, it is noteworthy that they all have a rather narrow scope of use and are practically unknown to the broad masses of the Russian-speaking population, falling into the category of professionalism or historicism. It is hard to create some image of a national character of the Dutch in the Russian view of the world based solely on these examples. The national character should be understood as a fragment of the linguistic picture of the world, reconstructed on the basis of linguistic data and stereotypes reflected in culture [Shmelev, 2000, p. 338]. It is also curious that all of them relate only to the Netherlands, while Flanders is not represented in any way in the article with regard to the Russian language.

However, in modern Russia, with the current level of integration, international trade and the blurring of information borders, the cultures of the Netherlands and Belgium (in particular, Flanders) were bound to leave traces in the language in the form of a number of recognizable combinations and cliches. It should be noted that this study is not limited only to lexicographically fixed combinations that have been in the language for a long time, but includes definitive syntagmas that exist only on the Internet. In order to supplement and expand the description of the stereotypical representation of the Dutch and Flemings in Russia today, we have set following tasks for ourselves: 1) find and de-

scribe the relevant sintagmas containing the adjectives *нидерландский* [Netherlandish], *голландский* [Dutch], *бельгийский* [Belgian] and *фламандский* [Flemish] in the contemporary Russian language; 2) analyze the acquired data and conclude if it is within reason to talk about some definitive image of the Dutch and Belgians, and some stereotyped image of these two countries.

The material was collected using the two major search engines for Russian-speaking users — Google and Yandex. According to the statistics, 53 % of the Russian users use Yandex, and 33 % use Google. In addition to different localization (Google is an American project, while Yandex is Russian), the engines have different approach to grading the content. E. g. Yandex prefers relevance, that is, compliance of the website with the user's request, while Google sticks to authority, that is the age of the domain, and the number of links. We assumed that the search results in different systems may differ, and will provide the most complete result when collected in one list.

Two methods were used for working on the engines. First, 300 first links offered by Google and Yandex were checked for each of the four search words. Second, each search word was checked for combinations by entering all the letters of the Russian alphabet into the search bar separated by a space (with the exception of those that do not occur in the initial position). All such combinations for a certain letter, which automatically appear in the search engine, were also analyzed for relevance to the subject material. Combinations where the search word means "originates from / originates from + country name", for example, *бельгийский полузащитник* [a Belgian midfielder] or *нидерландская страховая компания* [a Dutch insurance company], were not considered relevant for the study.

Only the part of the material related to the Netherlands and the Dutch will be described here. The second part, which is related to the Belgians, will be a subject of another work.

Нидерландский [Netherlandish, Dutch]. Due to historical reasons in the first place, but also probably due to the articulatory complexity, the adjective *нидерландский* [Netherlandish] has not become widely used in the Russian language. As expected, almost all combinations with the adjective *нидерландский* [Dutch] are somehow connected with the official name of the language in both search engines: *нидерландский язык* [Dutch language], *нидерландский алфавит* [Dutch alphabet],

нидерландский переводчик [Dutch translator], etc. As a rule, these are articles from encyclopedias, online information resources, links to textbooks, vacancies for teachers and translators.

Only one combination is of interest for our subject — *нидерландский мост* [lit. Netherlands bridge, three-person carry method]. According to online casualty assistance manuals, the "Netherlands bridge" is a way of shifting and carrying the victim, carried out by three persons, when the first one holds the victim's head and shoulders, the second lifts the pelvis, holds the hands, controls the actions of all rescuers and gives a general command: "Heave ho!", and the third one carries the feet and the legs of the casualty. This method of transporting the wounded is recommended, in particular, for spinal injuries, where it is important that the body and limbs of the victim are in the same horizontal plane. That is rescuers form a kind of bridge to carry the casualty, and the success is possible only with coordinated team actions. As we can see, this phrase combines two typical associations with the Netherlands — an abundance of water and bridges, as well as the ability to negotiate and find compromises.

Голландский [Dutch]. Two types of syntagmas with the adjective *голландский* [Dutch] were found in the Russian language — with the definition being in the preposition and with the definition located in the postposition.

PREPOSITION

Historical names

The largest number of combinations in the Russian language were found with the adjective *голландский*. The first of them began to appear, probably back in Peter the Great's time, with the name of the island "New Holland" in the center of St Petersburg being the most vivid example, which gained renewed momentum in the last decade, thanks to the restoration in the historical Dutch style, and has become a favorite place of the citizens. This is the source of the famous combination *голландский Петербург* [the Dutch Petersburg] which can be heard from the loudspeakers on the tour boats.

In addition to the minimalist *голландский стиль* [Dutch style] of architecture with a characteristic red brick, associated with "cozy practicality", *голландская живопись* [Dutch painting] began to appear in

the interiors, and *голландские художники* [Dutch artists] gained fame as unsurpassed masters. All these combinations and their analogues (e. g. *голландский натюрморт* [Dutch still life], *малые голландцы* ["the small Dutchmen"]) have long since been firmly embedded in the language and are represented in the material under study.

In addition, the following combinations can still be found in the language: *голландский флейт* [Dutch fleut] — a sea sailing transport vessel, which was originally used only by the Dutch East India Company, but then appeared in the fleets of other companies [Mazur, 2008, pp. 407, 549], *голландский воротник* [Dutch collar] — a so-called "millstone collar", which became a feature of Dutch urban fashion of the 16th century; *голландское полотно* [Dutch linen] — fine linen; *голландский кирпич* [Dutch brick] — originally a small type of yellow brick made in the Netherlands, but today mainly hand-molded red brick of high quality, as well as decorative finishing aged brick (or brick tiles) of traditional red color; *голландский изразец* [Dutch tile], a navy-and-blue painting on snow-white ceramics, which invariably decorated some part of the interior, as a rule, an oven, as well as *голландский синий* [Dutch blue] derived from it — the colour of the Dutch tiles and other ceramics, vases in particular, but today serving as the name of a certain shade of blue — rich and noble — for any product (from facade paint to gel nail polish).

Each of these combinations is quite familiar to a Russian person, they have long been included in the language and are somehow associated with the culture of the Netherlands of the Golden Age. The analysis shows that over time the meaning of some of them has expanded to incorporate the modern realities.

Food and beverage

A special group consists of the names of food, dishes and drinks. Despite the fact that the Netherlands has never been famous for fine cuisine (compare with combinations *французская кухня* [French cuisine], *китайская кухня* [Chinese cuisine]), some food products have become firmly established in the languages of many countries — *голландский сыр* [Dutch cheese], *голландская селедка* [Dutch herring], *голландское пиво* [Dutch beer], *голландский джин / (д)женевер* [Hollands jenever], *голландские вафли* [Dutch waffles], *голландский*

яблочный пирог [Dutch apple pie], *голландский соус* [sauce hollandaise]. The latter should be explained in more detail, since the hot egg-butter sauce known as *sauce hollandaise* is described as one of the major sauces not in the Dutch, but in the French cuisine. According to one version, a sweet sauce based on eggs with the addition of butter was invented in France by Dutch or Flemish people, which accounts for the name *голландский* [hollandaise]. According to another, the sauce was originally called *соус исиньи* [sauce Isigny] after Isigny-sur-Mer, a city in Normandy famous for its butter. During the First World War, when the butter production in France stopped, the butter had to be imported from Holland. This led to a name change. Traditional Dutch products, in turn, served as the source of combinations *голландский бутерброд* [Dutch sandwich] — a herring sandwich; *голландский завтрак* [Dutch breakfast] — delicious pie with cheese, salmon or ham, egg and spices; *голландский рулет* [Dutch roll] — a snack roll made of puff or Danysh pastry, usually with ham, cheese, eggs and herbs; *голландский дом* [Dutch house] — a cocktail based on jenever.

But if the above-mentioned combinations are known, in one way or another, to almost everybody, *голландский хлеб* [Dutch bread], *голландский блин* [Dutch baby], *голландский салат* [Dutch salad] and *голландский какао-порошок* [Dutch cocoa powder] are known only to a select few.

Голландский хлеб [Dutch bread], also called a *tiger* or *giraffe* bread due to the pattern appearing on its surface after baking, means a loaf simple in cooking, sometimes flavored with sunflower seeds, and is ordinary bread not for a festive table, suitable for beginners and not very skilled housewives. So it was no coincidence that *Fazer* called their "bourget" bread with sunflower seeds a *Голландский* [Dutch] bread. Until recently, it was available in any supermarket.

Голландский блин [Dutch pancake], better known as a *Dutch baby pancake* or *Dutch puff,* came into Russian through English. This dish is essentially an unusual breakfast, because it looks like a pancake, an omelet and a casserole at the same time. It was invented in the USA at the beginning of the 20th century and since then has been a specialty of some American fast-food restaurants and chains. It is curious that for the first time a Dutch pancake entered the menu of Victor Manke's family restaurant in Seattle, whose daughter came up with the idea to

call it Dutch, meaning Deutsch [German], since it was originally baked according to a German recipe. Later the *Deutch* pancake came into Russian as *голландский* [Dutch, Holland].

An attempt to find a recipe for *голландский салат* [Dutch salad] was not a success, since the Russian segment of the Internet and some cookbooks feature a variety of recipes under this name, and they have nothing in common with each other — salad with herring, salad with cheese, spinach-based salad and a number of others.

Confectioners are well aware of *голландский какао-порошок* [Dutch cocoa powder], which got its name because its alkalization technology was invented in the Netherlands in the 19th century. Alkalization allows to lower the acidity and astringency of the powder, enhance its taste, make the colour more saturated, and increase solubility in liquids. The Dutch cocoa powder mixes well with other ingredients, dissolves even in cold water, does not creak on the teeth and does not require boiling when preparing drinks.

As we can see, the adjective *голландский* [Dutch, Holland] in the name of dishes means practical, fast to cook, not difficult and, as a rule, not very expensive.

Flora and fauna

For many Russians, the Netherlands is the capital of flowers, but only three combinations with the names of plants were found: *тюльпан триумф «Голландия»* [the triumph tulip "Holland"], *голландский лук* [Dutch onion] and, most surprisingly, *голландские кактусы* [Dutch cacti]. The triumph tulips are distinguished by large buds, colorful coloring, tall and strong stems. *Голландия* [Holland] this is a kind of triumph type of bright red color, so called 'tulip classic'. *Голландский лук* [Dutch onion] is one of the types of onion, cold-resistant, possessing strong immunity. *Голландские кактусы* [Dutch cacti] are a mix of small cacti of different species planted in identical pots and sold in 10–12 pieces in one box. This looks very impressive, but it is not without a catch — after buying the mix, the new owner has todeterminethe type of each cactus on their own.

The topic of flora also includes combinations: *голландский газон* [Dutch lawn] — a mixture of slow-growing grasses resistant to stress, suitable for use in the places with different lighting conditions;

голландский грунт [lit. Dutch soil] — clean soil for natural aquariums with plants, ready for use without washing; *голландский свет* [lit. Dutch light] — a greenhouse of a special design that allows the maximum amount of light inside, is durable and economical.

Contrary to expectations, it turned out that there are much more names of the animals in the collected material than those of plants. In addition to the Dutch cow and chickens that we have already mentioned, there are many various animals with some of their types named *голландский* [Dutch, Holland]: *голландский спаниель коикерхондье* [Kooikerhondje], *голландская овчарка хердер* [Dutch Shepherd], *голландский тульпхонд* [Hollandse Tulphond or Markiesje], *голландский шпиц кеесхонд* [Dutch Barge Dog, Keeshond], *голландский рекс* [Dutch rex cat], *голландский вислоухий кролик* [Holland lop], *голландский гусь* [Dutch goose], both *голландский фриз* [Dutch Friesian] and *голландский драфт* [Dutch draft] are horse breeds, *голландский неразлучник* [Dutch lovebird] is a type of a parrot. *Голландский зайчик* [lit. Dutch bunny] is a curious supplement to this group. This is a Russian name for the famous Nijntje (Miffy) toy from the children's book by Dick Bruna.

Architecture, construction, design

A whole layer of vocabulary concerns the topics of architecture and construction, gardening and design. *Голландский стиль* [lit. Dutch style] in architecture, sometimes known as *голландский классицизм* [lit. Dutch classicism], is known to a wide range of native speakers of the Russian language. Its main features include a high, usually gable roof, stepped forms of the upper part of the buildings, the main material is brick, scanty decor is presented in the form of white inserts and white stone finishes, the shape of buildings is elongated with narrow facades, high segmented windows. The word combination *голландское окно* [Dutch window] also exists to describe non-standard high rectangular windows divided into equal square or rectangular segments, sometimes fitted with a sliding structure that allows one to open a part of the window from the bottom up. *Голландский интерьер* [lit. Dutch interior] or *голландский стиль в интерьере* [Dutch interior style] implies a simple design that creates a homely atmosphere of comfort and warmth with a finish made of natural materials.

Голландский дизайн [Dutch design], on the other hand, means ultra-modern forms, advanced solutions made of the most modern materials. Hence the name of elite residential complexes in different cities of Russia *Голландский квартал* [lit. Dutch block] and *Голландский дворик* [lit. Dutch yard] implying style, simplicity and functionalism, as well as the term *голландский урбанизм* [Dutch urbanism], an innovative approach in urban development, which is gathering popularity.

Голландский сад [lit. Dutchgarden] (*голландский стиль в ландшафтном дизайне* [lit. Dutch landscape design]) means a carefully planned and well-groomed territory with clearly defined so-called "green rooms" resembling separate cozy rooms, each with its own atmosphere and peculiarity.

In addition, the topic of wooden construction should include the term *голландский зуб* (Dutch tooth) from the architectural vocabulary, known only to specialists. It means the extension of beams butt-to-butt along one axis using oblique cuttings with end hooks, between which counter wedges are driven, sealing the joint.

Economy and Finance

The economists worldwide know the term *голландская болезнь* [Dutch disease], which is present now in many languages. The *Dutch disease*, or *эффект Гронингена* [Groningen effect] usually means the negative effect exerted on economic development by the strengthening of the real exchange rate of the national currency as a result of a boom in a particular sector of the economy. The effect was named after the Groningen gas field discovered in 1959 in the north of the Netherlands. In the Russian segment of the Internet, *голландская болезнь экономики РФ* [Dutch disease of the Russian economy] occurs from time to time.

Another financial term containing the adjective under study is *голландский сэндвич* [lit. Dutch sandwich]. In economics, the Dutch sandwich means the most commonly used formula for corporate tax evasion in Europe and beyond. The function of the Dutch financial sandwich is essentially the same as that of its culinary namesake: it deceives the stomach (tax authorities) of many states, creating a feeling of satiety with a minimum of food [Dobrynin, 2020]. In the USA, the most popular scheme for optimizing tax liabilities using two Irish and one Dutch company is called *двойная ирландская с голландским*

сэндвичем [Double Irish Dutch Sandwish]. The Irish companies here act as "bread", and the Dutch company between them as "cheese" or "sausage".

Голландский аукцион [lit. Dutch auction] is a reduction auction, when the maximum price for the product is first announced, and then it gradually decreases. This practice, which allows one to sell goods as quickly as possible, has become widespread in the Netherlands and is used at a wholesale flower auction in the town of Aalsmeer.

Health

The combinations directly or indirectly related to the health habits form a separate group. *Голландский опросник пищевого поведения* [Dutch Eating Behavior Questionnaire, abbr. DEBQ] was created in 1986 by Dutch psychologists to identify different types of eating behavior in order to assess disorders associated with overeating and accompanying obesity. *Двойной метод контрацепции* [double contraception method] combining the use of oral contraceptives and the use of a condom is also called *двойной голландский метод* [lit. double Dutch method], and was first proposed in the Netherlands and recommended to the "emancipated" students. Two more word combinations exist in the area of sexual relationship — *голландский штурвал* [lit. Dutch steering wheel, circlejerk] (for males) and *голландские ножницы* [lit. Dutch scissors, scissoring] (for females). The first one is a method of masturbation, when a number of men form a circle, and masturbate together. The second means a position in tribadism, a lesbian sexual practice in which a woman rubs her vulva against her partner's body for sexual stimulation, especially for stimulation of the clitoris.

Other

This section contains combinations used for defining the events and occurences that are still in use, but which cannot be fitted into any other group.

Голландский бильярд [lit. Dutch billiard] (also known as a Table shuffleboard) is a game in which players push metal-and-plastic weighted pucks (also called weights or quoits) down a long and smooth wooden table into a scoring area at the opposite end of the table. It probably originated in England in the 16th century, but became widespread in the

17th century aboard the ships of the East India Campaign. Originally, coins were used instead of pucks, that is, it was essentially gambling, but during storms, coins were often washed into the sea, so for reasons of economy, they were replaced with wooden pucks over time. Today people can order a shuffleboard on the Internet.

Голландский велосипед [Dutch bicycle] — a characteristic type of bicycle, primarily designed for daily use in urban environments, that is, equipped with a comfortable seat, sometimes a roomy shopping basket.

Голландский угол [Dutch angle] — a visual technique with a non-standard arrangement of the horizon in the frame. It was first used by the German expressionist directors of the 20th century, that is, the angle is actually *German*, not *Dutch* — the confusion is due to the similarity of the sound of *Dutch* and *Deutsch*. However, the mass culture knows this technique as *the Dutch angle*. The essence of the technique consists in deliberately tilting the horizon level relative to the X-axis, which makes it possible to increase the feeling of anxiety in horror films, thrillers and noir pictures. *The Dutch angle* is frequently used in photos.

Голландский шаг [Dutch roll] — complex spatial self-oscillation that occurs during the flight of an airplane. The appearance of the term is probably related to the speed skating, where the movements of an athlete-skater resemble the spatial rocking of an airplane. In modern figure skating, there is also a mandatory basic element performed on one leg, called *голландский шаг* [curved eight] (also *дуга* [curve] and *круг* [circle]).

Голландский огон [lit. Dutch eye, Flemish eye] — one of the types of a loop at the end or in the middle of a rope. The word *огон* [loop eye] itself comes from the Dutch *ogen* [eyes], i. e. the loop on a rope looked like an eye and was named like this. It is worth noting that in German this loop is called *flämische* [Flemish].

Голландский гамбит [Dutch gambit] — a chess opening, a kind of rejected queen's gambit. This sharp consequence was developed by L. Prince and other Dutch chess masters.

Голландский поворот [Dutch turn] — if the passenger of the car is sitting on the driver's side in a parked car, and wants to get out, then it is better to open the door not with the left hand, but with the right. As we know, the Netherlands is a cycling country, and the driver of the car is always held liable in case of any accident involving a car and a bicycle. In order to reduce the number of accidents involving cyclists, the Dutch

came up with this tricky trick, called the "Dutch turn", which is always taught in any driving school.

POST-POSITION[1]

The combination *петух голландский* [lit. Dutch cock / rooster] (sometimes in preposition in the same meaning) is not present in the dictionaries, but it can be found in the fiction literature: *А кто хозяин в дому?.. Я ему покажу… Он у меня споет голландским петухом. Я ему нос утру*… [Who's the master in this house? … I'll learn him… He'll sing like a *dutch cock*. I'll upstage him…] [Mamin-Sibiryak, 1955]); *Иногда мне кажется — я* ***петух голландский*** *или я король псковский. А иногда мне нравится моя собственная фамилия, Владимир Маяковский* [Sometimes I think — I am a *Dutch cock* or Pskov king. And sometimes I like my own name, Vladimiry Mayakovsky]; *Ты,* ***петух голландский****! — сказал сиплый, чуть задыхающийся, как будто принадлежащий астматику голос. — Слушай сюда!* [Hey you, *Dutch cock*! — said a hoarse, slightly choky voice that could have belonged to an asthmatic. — Listen up!] [Bereg, 1998, p. 38]). It is curious that combination *голландский петух* (Dutch cock) has both the direct meaning defining a rooster of the famous Dutch breed we have mentioned above, and, in this case, in post-position bringing the noun cock forward as a characteristic of a human being, usually a man. *Как (словно) петух* [cocky] is used to describe a quarrelsome man, and, *ходить петухом* [lit. walk like a cock, cocky] means an important, bold, pompous man. With the Dutch chickens being an elite and festive-looking breed, we can presume that definition *голландский* [Dutch] serves to emphasize the meaning of the noun: the real cock, the cock of all cocks.

The second combination, *сопля голландская* [lit. Dutch snot] — colloquialism: *А Жорику просто мог приказать: «Давай сюда ухо, сопля голландская!» Жорик покорно подставлял голову, и Славка принимался, мурлыча, закручивать тоненькое, как лист, смуглое Жориково ухо*. [As for Zhorik, he could simply order him "Come give me your ear, Dutch snot". Zhorik then obediently bowed his head, and Slavka started twisting Zhorik's brown paper-like ear, purring under his breath.] [Trifonov, 1989, p. 241] *Студенткой второго*

[1] Here, the post-position refers to the reality of the Russian language.

курса купила в киоске исторической библиотеки Баркова, ехала с ним, а рядом пожилой господин путешествовал. Сунул нос в Баркова, удивился, обругал меня «соплей голландской». Почему голландской? — Загадка. [During my second year at the college, I bought a Barkov in the historical library shop. I was reading it during my trip, and this old gentleman travelling nearby stuck his nose into Barkov, got himself surprised, called me "Dutch snot". Why Dutch? — A mistery…] [Kul'tura pismennoi…, 2014] One version says that Erasmus of Rotterdam himself allegedly used this phrase in his In Praise of Folly. Another version says that the expression comes from the Smolny Institute, where negligent and offenders were put to stand near the Dutch stoves as a name-and-shame exercise: *Те, кто послабее, через какое-то время начинали точить слезы и исходить на сопли, отсюда и пошло «сопля голландская»…* [The weaker ones started shedding tears and snot, so the expression Dutch snot appeared here] [Vazhova, 2018, p. 239].

The expression *хер голландский* [the Dutch prick] (originally lit. *gentleman, "heer" from Holland*) is described in the Vocabulary of a Petersburger by N. A. Sindalovsky. According to him, this was how the locals called the Dutch sailors in 18th century. Over time, the name became a common noun and acquired a vulgar meaning.

Summing up, we can state that at the moment there is no definite idea of the Dutch as a nation either in the Russian language or on the Russian-language Internet. There are a number of historical expressions and combinations that do not reflect the modern national character of the Dutch. A small number of syntagmas on the topic of economics and finance, where the Dutch appear to be practical, calculating people, as well as on the topic of health, showing them as liberated and free people, in general, corresponds to the image of the Dutch in other countries, but is not sufficient.

The image of the Netherlands as a country in the Russian-speaking field, on the contrary, is more stable and objective. In the analyzed expressions, the Netherlands is reflected, first of all, as a country of artists, navigators and builders of red brick, a country with developed agriculture, simple, unpretentious cuisine, as well as modern trends in architecture and design.

There are only three postpositional syntagmas with the definition of Dutch in the Russian language, however, they are the most subjective

and "metaphorized" part of the language material. Nevertheless, even these expressions are used extremely rarely.

REFERENCES

About the American dream, German accuracy and Dutch snot. *Kul'tura pis'mennoi rechi. Russkii iazyk I literatira*. May 17, 2014. Available at: http://gramma.ru/RUS/?id=14.67 (accessed: 15.09.2022). (In Russian)

Bereg I. *The sky is under the ceiling.* Moscow: Eksmo-Press Publ., 1998. 480 p. (In Russian)

Dobrynin V. Dinner is served: what the "Dutch sandwich" is and why big corporations need it. *Izvestiia*. May 1, 2020. (In Russian)

Koningsbrugge van J. S. A. M. The Netherlands and Russia through the ages. *History of the Netherlands with an additional chapter: The Netherlands and Russia through the centuries.* Hague, 1995. P. 71–83. (In Russian)

Mamin-Sibiryak D. N. Gold. *Collected works.* Vol. 8. Moscow: GIKHL Publ., 1955. 754 p. (In Russian)

Mazur T. *The life and work of Admiral Cornelius Crews*. St Petersburg: RGAVMF Publ., 2008. 703 p. (In Russian)

Shmelev A. The greatness of the Russian soul. *Logical analysis of language. Space languages.* Eds N. D. Arutyunova, I. B. Levontina. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. P. 338–347. (In Russian)

Sijs van der N. Losgehen wie ein Holländer. Het imago van Nederland(s) in anderetalen. *De lage landen,* 65. February 2022. P. 17–23.

Vazhova M. *The adventures of a buisnesswoman*. *Book 2. Wild 90s*. Ridero, 2018. (In Russian)

Wijnroks E. *Handel tussen Rusland en de Nederlanden 1560–1640*. Hilversum: Verloren, 2003. 440 p.

Yakovleva A. National-geographical stereotypes, or the mirror of the Dutch soul. *Skandinavian Philology,* 14 (2), 2016. P. 178–189. (In Russian)

Trifonov J. *The glow of the fire*. Moscow: Izvestiia Publ., 1989. 340 p. (In Russian)

Екатерина Астахова
Санкт-Петербургский государственный университет

Александра Яковлева
Санкт-Петербургский государственный университет

НАЦИОНАЛЬНО-ГЕОГРАФИЧЕКИЕ СТЕРЕОТИПЫ, ИЛИ «ГОЛЛАНДЦЫ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ДУШИ»

Для цитирования: *Astakhova E., Yakovleva A.* National-geographical stereotypes, or "The Dutch reflected by the mirror of the Russian soul" // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып 2. С. 227–244.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.201

В современной России при сегодняшнем уровне интеграции, международной торговли и размытости информационных границ культура Нидерландов должна была оставить следы в языке в виде ряда узнаваемых сочетаний и клише. Настоящее исследование посвящено описанию лексикографически закрепленных в русском языке сочетаний и определительных синтагм из сети Интернет с прилагательными *нидерландский* и *голландский* с целью дополнить и расширить описание стереотипного представления о голландцах в России наших дней, а также сделать вывод о наличии/отсутствии определенного имиджа жителей Нидерландов в русскоязычном пространстве и/или какого-либо стереотипного представления об этой стране. Под национальным характером следует понимать фрагмент языковой картины мира, реконструируемый на основе лингвистических данных и отраженных в культуре стереотипов. В силу исторических причин, но также и ввиду артикуляторной сложности, прилагательное *нидерландский* не получило широкого распространения в русском языке. С прилагательным *голландский* в русском языке было обнаружено два вида синтагм — с определением в препозиции и с определением в постпозиции. В настоящий момент ни в русском языке, ни в русскоязычном интернете не существует какого-либо определенного представления о голландцах как нации. Существует ряд исторических выражений и сочетаний, не отражающих современный национальный характер голландцев. Небольшое количество синтагм по теме экономики и финансов, где голландцы предстают практичными, расчетливыми людьми, а также по теме здоровья, показывающих их как людей раскрепощенных и свободных, в целом соответствует имиджу голландцев и в других странах, но не является достаточным. Образ Нидерландов как страны в русскоязычном поле более устойчив и объективен. В проанализированных выражениях Нидерланды предстают страной художников, мореплавателей и строителей из красного кирпича, страной с развитым сельским хозяйством, простой, непритязательной кухней, а также современными тенденциями в архитектуре и дизайне.

Ключевые слова: нидерландский язык, стереотип, национальный характер, семантика, сочетаемость.

Ekaterina Astakhova
Assistant Lecturer,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: katjatoritsyna@mail.ru

Астахова Екатерина Игоревна
ассистент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: katjatoritsyna@mail.ru

Alexandra Yakovleva
PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: yakosasha@gmail.com

Яковлева Александра Алексеевна
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: yakosasha@gmail.com

Received: August 7, 2022
Accepted: September 14, 2022

УДК 81’28+811.112.2

Лариса Найдич
Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль

ПАЛАТАЛЬНЫЕ СОГЛАСНЫЕ В МЕННОНИТСКОМ ДИАЛЕКТЕ ПЛАУТДИТЧ В СВЕТЕ ТИПОЛОГИИ РАЗВИТИЯ ИНГВЕОНСКОГО КОНСОНАНТИЗМА

Для цитирования: *Найдич Л.* Палатальные согласные в меннонитском диалекте плаутдитч в свете типологии развития ингвеонского консонантизма // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 245–268.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.202

В статье рассматривается система палатальных согласных в нижненемецком, прусском, диалекте меннонитов плаутдитч: /t’/, /d’/, /n’/. Этот диалект был широко распространен в «языковых островах» Украины и некоторых других областей Российского государства, а сегодня на нем говорят в общинах меннонитов по всему миру: в Канаде, США, Южной Америке, Германии, на Алтае и в Сибири. Материалом исследования послужили как современные диалектные записи, так и данные диалектного архива В. М. Жирмунского в Академии наук в Санкт-Петербурге. Исследуется отражение палатальных согласных на письме в диалектных анкетах 20-х гг. XX в. из архива Жирмунского. Фонология плаутдитч рассматривается на фоне явлений палатализации и ассибиляции в ингвеонской ветви западногерманского языкового ареала. Подчеркивается, что палатализация — одна из характерных черт ингвеонских языков, которая может проявляться в разные периоды их существования. Как известно, палатализация [k] и [g] имела место в древнеанглийском перед гласными переднего ряда и после них. Во фризском широко представлена палатализация с последующей ассибиляцией. В голландском палатализация наблюдается в диминутивном суффиксе. В ряде нижненемецких диалектов, очевидно, происходила палатализация, за которой следовал цетацизм. Таким образом, палатализация согласных отражает внутренние закономерности развития диалектов некоторых западногерманских языков, а именно ингвеонской группы. Возможно, она является промежуточной

ступенью, предшествующей ассибиляции и аффрикации согласных. В некоторых случаях она сохраняется в современном языке в своем начальном состоянии, как в диалекте меннонитов плаутдитч.

Ключевые слова: меннонитский диалект плаутдитч, диалектологический архив В. М. Жирмунского, палатализация согласных, ингвеонская группа западногерманских языков, типология развития близкородственных языков.

1. ВВЕДЕНИЕ

Изучение типологии родственных языков и диалектов — одна из задач сравнительно-исторического языкознания. Частные исследования отдельных генетически родственных языковых систем и выявление общности их эволюции дают ключ к пониманию внутренних законов развития того или иного языкового ареала [Жирмунский, 1964, с. 3–8]. Без таких исследований как частного, так и сравнительного характера невозможны ни лингвистическая ареология, ни изучение языковых контактов.

В германистической литературе широко обсуждаются взаимосвязанные явления палатализации и ассибилияции велярных согласных, которые рассматриваются как англо-фризские, т. е. ингвеонские, звуковые изменения. Сведение воедино разных типов палатализации в разные периоды истории английского, фризского и голландского языков дают сложную картину, и чем больше материала, в том числе диалектного, привлекается, тем полнее и сложнее она становится. Наиболее обстоятельный обзор этих явлений дан в диссертации Ван дер Хука [Hoek, 2010]. Материал меннонитских диалектов (называемых *Mennonitenplatt* или *Plautdietsch, плаутдитч*) не привлекается к таким исследованиям, хотя они могли бы дополнить типологическую карту ингвеонских палатализаций. Данная работа лишь предварительная попытка такого исследования. В центре нашего внимания ряд палатальных согласных /t’/, /d’/, /n’/ в диалекте меннонитов на фоне параллелей в ингвеонской ветви западногерманских языков.

Материал меннонитских диалектов, исследованный в данной работе, был собран автором в разные годы в Казахстане (село Мартук) и в Германии (земля Гессен). Кроме полевых исследований, я обратилась к изучению диалектных анкет из архива Жирмунского, среди которых большую часть занимают анкеты на плаутдитч. Проект по обработке этого архива был начат в 2013 г., и до

сих пор выполнен лишь первый его этап (см. далее). Кроме того, ряд опубликованных исследований помог мне интерпретировать имеющийся материал. В этой связи нужно назвать прежде всего работы И. А. Канакина и М. Н. Валл [Kanakin, Wall, 1994] и диссертацию Рохира Нивебура [Nieuweboer, 1999].

2. ПАЛАТАЛИЗАЦИИ В ИНГВЕОНСКИХ ДИАЛЕКТАХ ЗАПАДНОГЕРМАНСКОГО АРЕАЛА

Палатализация согласных /k/, /g/ перед гласными переднего ряда или после них рассматривается как одна из черт языков ингвеонского ареала [Жирмунский, 1964, с. 148–150]. В английском эта палатализация произошла, очевидно, уже в древний период. Палатальное произношение [k] и [g] отмечается в древнеанглийском перед всеми ударными гласными переднего ряда, а также после таких гласных, если за велярным согласным не следует гласный заднего ряда [Смирницкий, 1998, с. 92–94]. Ср. [k’] < [k]: др.-англ. *cin(n)* < **kinnu*, соврем. англ. *chin* ‘подбородок’; др.-англ. *ceosan*, совр. англ. *choose* — готск. *kiusan*, др.-верхн.-нем. *kiosan* ‘пробовать, выбирать’; совр. нем. *kiesen* ‘выбирать’. Аффрикация в среднеанглийском восходит к этой палатализации [Sievers, 1886, S. 104]. Ср. многочисленные среднеанглийские примеры типа *cheap, churl, chew, child* и их современные соответствия. Таким образом, отражение палатализации в современном английском — аффрикаты /ʧ/ and /ʤ/, возникшие на последующем этапе изменения согласных.

Палатализации и последующие ассибиляции широко представлены во фризском и, так же как в английском, восходят к древнему периоду [Bremmer, 2009, p. 30–31]. Ср., например, переход /k/ > /ts/: *tserke* ‘церковь’ (из герм. *kirika). Считается, что это изменение проходило в несколько этапов: /k/ > /k’/ > /tʃ/ > /ts/, а палатализация — первая стадия этого процесса. Во многих диалектах фризского, как и в стандартном западно-фризском, сохраняется старая форма *tsjerke*, а в северном фризском то же слово произносится как *serke*, что считается следствием указанных выше изменений [Hoek, 2010, p. 11; Bremmer, 2009, p. 30–31]. Пестрота возникающей картины отражает, очевидно, разные стадии развития одного и того же явления.

Существует давняя полемика о соотношении английской и фризской палатализаций. Одни германисты считают, что пала-

тализации в древнеанглийском и в древнефризском произошли в континентальный период их существования, т. е. во время англо-фризского единства. Другие относят палатализации к периоду раздельного существования этих языков, аргументируя эту точку зрения тем, что эти явления происходили в разное время в разных диалектах. До сих пор нет однозначного решения этого спора [Laker, 2007; Hoek, 2010, p. 49–52].

Ассибиляция как следствие палатализации отмечена и в древнесаксонском, где наблюдаются написания типа kie- [k'e] [Lasch, 1939; Жирмунский, 1964, с. 149]. Палатализация согласного в голландском чаще всего обсуждается в связи в фонетическим обликом диминутивного суффикса -(t)je, который восходит к среднеголландскому -kijn [Kloeke, 1923; Hoek, 2009, 2010, p. 101] и представлен целым рядом алломорфов, распределяющихся по фонетическим критериям. Даже в кодифицированном нидерландском их насчитывается пять. Нас интересуют прежде всего варианты -tje, -etje: *bietje* '*Bienchen*', 'пчелка'; *mannetje* '*Männchen*', 'человечек'[1]. Клуке [Kloeke, 1923, S. 229–230] считал, что палатализация k > t (tj) проникла в XIV в. из Северной Голландии в Южную, а затем закрепилась в литературном нидерландском. Он приводит целый ряд примеров среднеголландского периода с палатальным диминутивом, оканчивающихся на -kijn; -kin, особенно имена собственные: *Pieterkijn*, *Adamekijn* и др. Другой вариант суффикса — -tiaen или -kiaen: *Doedetiaen* [Kloeke, 1923, S. 218–219]. Клуке считает, что во всех этих случаях речь идет о палатализованном (палатальном) k и о попытках его отражения с помощью имевшихся алфавитов [Kloeke, 1923, s. 223]. Возможны колебания, например, написания: k, ki, kj, tk, tg, tgh, ti, tj, j, i [Kloeke, 1923, S. 223]. В современных голландских диалектах встречаются и палатальный, и непалатальный диминутивные суффиксы, т. е. в них возможны формы с велярным k или с разного рода палатализациями и ассибиляциями [Hoek, 2010, p. 9]. Предполагается, что все эти формы восходят к палатализации велярных в древне- и среднеголландском, которая имела широкое распространение [Hoek, 2010, p. 101). За этой палатализацией в ряде нижненемецких диалектов следовал цетацизм. Ага-

[1] Здесь и далее часто даются переводы на немецкий язык для лучшего понимания германских соответствий.

те Лаш [Lasch, 1914, S. 177–178; 1939] показывает на примере текстов XII–XIII вв. переход k > k’> z, s в нижненемецких диалектах: ср. примеры топонима *Tzellingehusen*, совр. *Kellinghusen* и др. Богатый материал дают средневековые топонимы в Нижней Саксонии: *Celle* <*Westerkielu*, *Zeven* < *Kievene* [Жирмунский, 1964, с. 149].

Что касается фонологической интерпретации согласного в голландском -(t)je, то вполне убедительна точка зрения, согласно которой перед нами самостоятельная фонема. Сторонником такой точки зрения был Паардекоопер, который называл ее «слабым t» и идентифицировал с некоторыми согласными в анлауте в междометиях и заимствованиях [Paardekooper, 1945].

При всей пестроте материала, приведенного в этом кратком обзоре, ясно, что палатализация велярных характерна для северной ветви западногерманских языков в разные периоды их истории. Более того, возможно рассмотрение палатализации на более широком фоне, в ее связи, в частности, с протозападногерманской геминацией и с i-умлаутом [Liberman, 2007]. В связи со всем сказанным выше консонантизм меннонитских диалектов представляет большой интерес.

3. МЕННОНИТЫ И ИХ ДИАЛЕКТ

Меннониты — члены анабаптистской религиозной группы, основанной бывшим католическим священником Менно Симонсом (1496–1561), уроженцем небольшого села во Фрисландии (ныне Нидерланды). (Подробно об истории меннонитов см. энциклопедию GAMEO.) Секта, легшая в основу меннонитской, существовала в Голландии за семь лет до присоединения к этой группе Менно, но именно он был организатором и выразителем ее воззрений. После принятия рукоположения Менно стал бродячим проповедником, а в 1543 г. — епископом всех меннонитов. Первые меннонитские общины были созданы во Фрисландии, в Кёльне, в Мекленбурге, а также в южной Германии. Основные принципы и правила меннонитов, выдвинутые с самого начала, сохранились до сих пор в их общинах. Это, например, принятие авторитета Библии как главного источника вероучения, крещение во взрослом возрасте, а главное — полное отрицание насилия в повседневной жизни. В быту меннонитам нельзя обманывать и сквернословить.

Им запрещено даже прикасаться к оружию; воинская служба по их моральному уставу полностью исключается.

Меннониты не были признаны ни в Германии, ни в Нидерландах; они считались сектантами и собирались на богослужения тайно. Верность своему учению, соблюдение его постулатов — черта, характерная для меннонитов на протяжении всей их истории. С этим связаны и их тяжелые столкновения с правительствами, и многочисленные переселения.

Около двух с половиной веков родиной основной меннонитской общины стала область в Западной Пруссии, в низовьях Вислы, недалеко от современного Гданьска, где они сначала занимались осушением болот. Диалект меннонитов (Mennonitenplatt, или Plautdietsch) сформировался именно на этой территории — последующие изменения лишь модифицировали его. После первого раздела Польши (1772 г.) область, где жили меннониты, отошла к Пруссии. Меннониты вступили в конфликт с прусским правительством из-за неприемлемого для них требования служить в армии. Тогда и началось переселение меннонитов в Российскую империю. Политика Екатерины II была направлена на приглашение иностранных колонистов для развития сельского хозяйства и заселения обширных пустующих территорий Причерноморья и Поволжья, недавно отвоеванных Россией у Оттоманской империи. Переселенцам давали большие привилегии, включая свободу вероисповедания и освобождение от военной службы. Переселение меннонитов в Россию продолжалось с 1789 г. вплоть до 70-х гг. XIX в. Первые меннонитские колонии, называемые «старыми», были основаны на Днепре, недалеко от Запорожья (Хортица); другая группа поселений образовалась несколько позже, начиная с 1804 г., вблизи Мелитополя на реке Молочная. Затем колонии меннонитов возникают вблизи Мариуполя, на Дону, на Волге, на Северном Кавказе, в Оренбургской области и в Сибири. Первые меннониты в Сибири появились на территории Омского и Тюкалинского уездов в самом конце 1890-х гг. — начале XX в. 1910–1914 гг. — время активного оформления меннонитских общин на Алтае. На рубеже XIX–XX вв. в России проживало около 50 000 меннонитов.

Многие меннониты переезжали не только в пределах Российского государства. С 1870-х гг. они начали покидать Россию, эми-

грируя в Канаду, в США, некоторые затем в Уругвай, Парагвай, Мексику, Гондурас, Бразилию.

Меннониты традиционно занимались земледелием. По сравнению с другими группами населения они достигали более высокого экономического и культурного уровня, что объясняется культурой труда, традиционной корпоративностью и трудолюбием [Матис, 2003, с. 56]. Они основывали заводы (винокуренные, суконные, кирпичные, черепичные и др.), фабрики и мельницы; формировалась и система школьного обучения [Cherkazianowa, 2018].

В 1917 г. меннониты, владевшие процветающими хозяйствами и отнюдь не относящиеся к «сельскому пролетариату», не приветствовали советскую власть. Всеобщая коллективизация, раскулачивание, репрессии — все это привело к разорению меннонитских колоний.

Пришедшие к власти в Германии нацисты использовали меннонитов для расистской пропаганды, доказывая, что они являются расово чистыми немцами, обладающими типично немецкими чертами внешности и характера. В этом особенно преуспел эмигрант из Украины меннонит по происхождению Хайнрих Шрёдер (Heinrich Schroeder). Говорилось даже, что непротивление злу и постулат «не убий!» устаревают и в меннонитской вере, если речь идет о защите немецкой расы. В этом ключе меннониты были представлены в вышедшем на экраны Немецкого рейха в 1935 г. кинофильме Friesennot, горячо одобренном Герингом [Goossen, 2014]. Нацистская пропаганда не имела большого успеха у меннонитов.

Как и остальные «русские немцы», меннониты оказались «между двух огней». Часть из них оставалась на оккупированной нацистами территории, другие были с началом Великой Отечественной войны выселены из районов Украины и переселены в Казахстан и Сибирь.

Сегодня меннонитские общины существуют на разных континентах: в странах Латинской Америки, в США и Канаде, в Сибири, на Алтае и в Казахстане. Возникли они и в Германии в результате эмиграции российских немцев в последние десятилетия. Благодаря замкнутости общин внутри окружающей социальной среды, с одной стороны, и религиозной общности меннонитов разных стран, с другой — нижненемецкий диалект меннонитов стал сегодня, по сути дела, международным языком. Меннонитский диа-

лект используется как разговорный в семьях у меннонитов всех этих стран. Существует и литература на нем [Krahn, Reimer, 1989], делаются попытки создать на научной основе его единый алфавит и правила орфографии [Koewen, 1988; Nieuweboer, 1999, p. 216–250]; были также составлены словари [Thiessen, 2003]. Все это ведет к кодификации языка. В 1990 г. было основано Рабочее сообщество меннонитских общин в Германии — Arbeitsgemeinschaft Mennonitischer Gemeinden in Deutschland (AMG), в 2000 г. — объединение Mennonite Church Canada, а в 2002 г. — сообщество Mennonite Church USA. Существуют многочисленные интернет-форумы меннонитов, объединения людей, изучающих их генеалогию и историю, меннонитская энциклопедия GAMEO и многочисленные исторические исследования, проводящиеся в разных странах. На плаутдитч транслируются программы радио и телевидения, созданы компьютерные сайты.

4. ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ИЗУЧЕНИЯ ПЛАУТДИТЧ

Первыми научными исследователями диалекта меннонитов были Вальтер Митцка [Mitzka, 1928; 1930; 1922] и Якоб Квиринг [Quiring, 1928], диссертация которого была посвящена диалекту Хортицы. В. М. Жирмунский создал в 1920-х гг. группу (семинар) по изучению немецких колоний на территории СССР. Он и работавшие под его руководством сотрудники и ученики, в том числе германисты Альфред Штрём и Эллинор Иогансон и тогда еще студенты Татьяна Сокольская (Строева) и Лев Зиндер, собрали обширный материал по фольклору и диалектам российских немцев [Светозарова, 2006]. Кроме полевых исследований, в работе по описанию диалектов немцев-колонистов была использована и косвенная методика, т. е. рассылка анкет. Анкета, составленная В. М. Жирмунским, была разослана в немецкие колонии Украины с целью выявления основных особенностей сохранившихся там немецких диалектов. Рассылка анкет охватывала практически весь юг бывшего Советского Союза — Крым, Кавказ, Ставрополье, Мелитополь, Николаев, Одессу, Конотоп, Кривой Рог, Волынию, Коростель, Херсон, Мариуполь, Днепропетровск. Перед информантами ставилась задача перевода фраз и слов, напечатанных на литературном немецком языке, на диалект. Анкета включала в себя:

1) 40 предложений немецкого диалектолога Георга Венкера (Wenkers Sätze);
2) 200 слов, добавленных Жирмунским с целью более систематического исследования фонетических и грамматических особенностей диалекта;
3) графу для сведений о колонии и информанте, который заполнял анкету.

Жирмунский и его ученики успели лишь частично обработать и опубликовать этот материал. Помимо целого ряда статей, ученый издал книгу о немецких диалектах на Украине, где затрагиваются и особенности меннонитских диалектов [Schirmunski, 1928, S. 50–53]. В результате начавшихся в 1930-х гг. репрессий против российских немцев, а также их исследователей работы были остановлены. Благодаря усилиям В. М. Жирмунского и его жены Нины Александровны Жирмунской материалы исследований были сохранены и находятся сегодня в архиве РАН в Санкт-Петербурге [Смирницкая, 2000; Светозарова, 2013]. Постепенно они вводятся в научный оборот[2]. В ходе первичного изучения архива Жирмунского были выделены и частично обработаны анкеты, относящиеся к меннонитским диалектам [Naiditsch, 2015; 2017]. В них представлены меннонитские говоры областей Кривого Рога, Херсона, Луганска и Мариуполя (папки 391–394). Как было сказано выше, приведенное далее исследование включает в себя рассмотрение этого материала.

Начиная с 60-х гг. XX в. разные аспекты плаутдитч часто становились объектом диссертационных исследований сибирских германистов — учеников крупного лингвиста Андрея Петровича (Андреаса) Дульзона, прежде всего Гуго Едига и его учеников [Berend, Jedig, 1991; Jedig, 1966]. При исследовании этими германистами меннонитов информантами были жители колоний в Сибири и на Алтае. Между тем в Канаде и США также начали изучать диалект меннонитов — выходцев из России; он тоже иногда становился темой диссертаций [Goerzen , 1952; Thiessen, 1963; Moelleken, 1972]. Впоследствии фонологические исследования плаутдитч продолжили ново-

[2] В 2013–2016 гг. работы выполнялись при поддержке РГНФ, проект: «Германистические архивы в Санкт-Петербурге. Научная обработка архива В. М. Жирмунского в СПФ АРАН», проект № 13-04-00369. В работе участвовали Н. Д. Светозарова, Л. Э. Найдич, Л. Н. Пузейкина.

сибирские лингвисты Игорь Канакин и Маргарита Валл [Kanakin, Wall, 1994], а также работавшие в контакте с ними голландские ученые Тьерд де Грааф (Tjeerd de Graaf) и Рохир Нивебур [Nieuweboer, 1999]. В настоящее время диалект меннонитов остается в поле зрения ученых разных стран. В последние годы активными полевыми исследованиями сибирских меннонитских диалектов занимается Екатерина Либерт. Ею были сделаны диалектные записи в деревнях Немецкого национального района на Алтае и на границе Новосибирской и Омской областей. В дальнейшем планируется сравнение собранных Екатериной Либерт материалов с анкетами из архива Жирмунского [Найдич, Либерт, 2021].

5. ПАЛАТАЛЬНЫЕ СОГЛАСНЫЕ В СИСТЕМЕ КОНСОНАНТИЗМА ПЛАУТДИТЧ

Плаутдитч относится к прусскому типу нижненемецких диалектов и, очевидно, похож на немецкие диалекты, существовавшие до Второй мировой войны в области около Данцига — Гданьска (die Danziger Nehrung — в настоящее время Польша), на основе которых он образовался [Moelleken, 1987]. С самого начала между говорами хортицкой и молочанской групп существовали различия, которые отчасти сохраняются и в современных диалектах. На эти различия в настоящее время наслаиваются новые изменения в отдельных говорах, которые могут быть рассмотрены как инновации [Nieuweboer, 1999, p. 15–80; Naiditsch, 2006] и следы диалектных смешений. Тем не менее общее ядро всех разновидностей плаутдитч позволяет говорить о языковом единстве меннонитов из разных регионов.

Некоторые фонологические особенности плаутдитч являются специфическими и не наблюдаются в других нижненемецких диалектах. В сфере вокализма это, например, следующие: расширение /e/ > /a:/ в старом закрытом слоге, кроме некоторых позиций: /bra:t/ ‘Brett’, /va:dɐ/ ‘Wetter’, /va:ç/ ‘Weg’; дифтонгизация краткого *a* в старом закрытом слоге с возможной последующей монофтонгизацией в открытое долгое /ɔ:/: [glaɐʊs], [glɔʊs], [glɔ:s] ‘Glas’. Специфичны для плаутдитч и многочисленные дифтонги, история которых заслуживает отдельного рассмотрения.

Важнейшей особенностью консонантизма плаутдитч является ряд палатальных согласных фонем: /tʲ, dʲ, nʲ/ [Nieuweboer, 1999; Kanakin, Wall, 1994; Найдич, 2003].

Фонема /tʼ/ встречается как в начале, так и в середине и в конце слова; она возможна и после гласных, а также в сочетании с сонантами: /tʼa:lʁ/ ‘Keller’, /tʼi:nʼʁ/ ‘Kinder’, /tʼni:pə/ ‘kneifen’, /tʼri:ç/ ‘Krieg’, /tʼli:n/ ‘klein’, /drintʼə/ ‘trinken’, /tʼle:tʼʁ/ ‘klüger, /rintʼ/ ‘Ring’, /maltʼ/ ‘Milch’, /voɐtʼ/ ‘Werk’, /tʼoɐtʼ/ ‘Kirche’.

Фонемы /dʼ/ и /nʼ/ имеют гораздо меньшую функциональную нагрузку; они употребляются только после гласных переднего ряда (/dʼ/ после /i/): /bridʼ/ ‘Brücke’, /lidʼə/ liegen, /vɛnʼ/ ‘Wände’, /rinʼ/ ‘Ring’, /zinʼə/ ‘singen’.

Самостоятельность всех трех палатальных согласных не вызывает сомнений, хотя в случае /d/ — /dʼ/ поиск минимальных пар вызывает трудности. Нивебур [Nieuweboer, 1999, p. 86–87] приводит: /ti:de/ ‘Zeiten’ — /midʼe/ ‘Mücken’, а Авдеев [Авдеев, 1967, с. 76] [ra:dje] ‘Radio’ — [ra:de] ‘rette’. В то же время сохраняется связь между палатальным согласным /tʼ/ и велярным /k/, к которому он и восходит. Ср. исторические чередования фонем: /tʼəipə/ — /koft/ ‘kaufen — kaufte’, /za:k/ — /za:tʼ/ ‘Sack’ — ‘Säcke’, /kəu/ — /tʼi:/ ‘Kuh’ — ‘Kühe’. Как следует из приведенных примеров, велярный /k/, с которым чередуется /tʼ/, имеет ограниченную дистрибуцию: он не встречается в соседстве гласных переднего ряда, за исключением /y:/, который, таким образом, с фонологической точки зрения не относится к этому ряду гласных (его реализация может быть различной в зависимости от говора).

Палатальные согласные в плаутдитч имеют следующие исторические источники.

Согласный /tʼ/ восходит к /k/ и был первоначально его аллофоном в позициях в соседстве гласных переднего ряда — либо непосредственно, либо перед сонантом и после него. Фонологизация аллофона произошла под влиянием следующих факторов:

1) характерное для плаутдитч сопровождающееся удлинением расширение *e* в закрытом слоге, *e* > /a:/, напр., /ra:tʼ/ ‘Röcke’, /dra:tʼ/ ‘Dreck’, /da:tʼ/ ‘Decke’, /za:tʼ/ ‘Säcke’, /a:tʼ/ ‘Ecke’, /ha:tʼ/ ‘Hecke’. Как видно из приведенных примеров, само *e* могло быть результатом умлаута *a* или *o* (> *e*, *ö*), в отдельных случаях оно восходит к *i*: /tʼa:rtʁ/ ‘kürzer’;

2) вокализация *r* с образованием новых дифтонгов — *ir, er* > /oɐ/: /tʼoɐtʼ/ ‘Kirche’, /boɐtʼ/ ‘Birke’. Ср. возникшие оппозиции: /koɐk/ ‘koche’ — /tʼoɐtʼ/ ‘Kirche’, /jəštoɐkə/ ‘gestochen’ — /štoɐtʼə/ ‘stärken’;

3) дополнительным фактором фонологизации является апокопа, ср. минимальную пару /za:k/ — /za:t'/ 'Sack' — 'Säcke'. При этом /y:/, возникшее из /u:/ в результате характерной для многих немецких диалектов спонтанной палатализации, не вызывало возникновения палатальных согласных: /kry:pə/ 'kriechen', /kry:t/ 'Kraut'. Наиболее простое объяснение этого исключения — относительная хронология соответствующих явлений: палатализация предшествовала переходу /u:/ в /y:/. Тем не менее многочисленные заимствования свидетельствуют о том, что вплоть до настоящего времени переход /k/ в /t'/ остается живым фонологическим процессом. Ср. заимствования, в том числе недавние, из русского языка: /lɔuft'ə/ 'лавка' (< lafke), /česnit'/ 'чеснок', *Wrentjes* 'вареники', *Plemjanit'* 'племянник', *Respublitje* 'республика'; *Kelchosnitj* 'колхозник' [Klassen, 1993, S. 63, 50] и из литературного немецкого: /tɛçnit'/ 'Technik', /muzit'/ 'Musik', /cirt'əl/ 'Zirkel'. Лишь в некоторых новых заимствованиях, которые, впрочем, можно трактовать как «переключение кода», возможно /k/ после /i/: окказионально встречающиеся *Plemjannik* 'племянник' и *Žulik* 'жулик'.

Фонема /d'/ восходит к геминате *gg* после /i/ (включая /i/ < y): /lid'ə/ 'liegen', /rid'ə/ 'Rücken', /vrid'lə/ 'wackelnd gehen', /brid'/ 'Brücke'.

Историческим источником фонемы /n'/ являются сочетания фонем [nd], [ng] после гласных переднего ряда в конце слова или в интервокали: /vɛn'/ 'Wände', /ɛn'/ 'Ende', /mɛinin'/ 'Meinung', /vo:nin'/ 'Wohnung', /rin'/ 'Ring', /zin'ə/ 'singen', /t'in'ʁ/ 'Kinder', /mɛinin'ə/ 'Meinungen'; в отдельных словах после *u,* например: /hun'/ 'Hunde'. Таким образом, в данном случае перед нами монофонемизация сочетания фонем. Развитие фонемы /n/ напоминает то, что произошло во многих диалектах, в частности в целом ряде рейнских областей: веляризация /n/ в результате слияния с последующим шумным. Ср. в литературном немецком [ng] > /ŋ/ в /ziŋən/ 'singen' и т. п., а в целом ряде диалектов, кроме того: [nd] > /ŋ/: [kheŋ] 'Kinder', [haŋ] 'Hand' и т. п. (примеры из Цорнталя в Эльзасе) [Жирмунский, 1956, с. 368]. Вопрос о соотношении /n'/ и /ŋ/ в плаутдитч требует специального рассмотрения.

В указанных процессах усматривается принцип системной солидарности в диахронической фонологии — произошел сдвиг, приведший к образованию нового ряда согласных, причем и исходный материал, и механизмы образования новых фонем могут

быть различными. Так, фонема /nʼ/ образуется по аналогии с /tʼ/, /dʼ/, а /dʼ/ по аналогии с /tʼ/. Несмотря на наличие согласных с одним и тем же различительным признаком, рассматриваемая оппозиция по твердости — мягкости не является корреляцией, о которой писал Н. С. Трубецкой [Трубецкой, 1960, с. 93–96], так как она не отвечает критерию нейтрализуемости, в отличие от корреляции по мягкости — твердости в русском языке.

В описании ингвеонских палатализаций обычно учитывается и развитие велярных согласных [g] / [ɣ]. В плаутдитч фонологический статус этих согласных колеблется в зависимости от диалекта. Наблюдаются и чередования /g/ / /j/ в разных позициях. Но палатализации здесь отличаются от рассмотренного выше ряда согласных и заслуживают особого изучения.

6. ОТРАЖЕНИЕ ПАЛАТАЛЬНЫХ СОГЛАСНЫХ В АНКЕТАХ ИЗ АРХИВА ЖИРМУНСКОГО

Диалектологические анкеты из архива Жирмунского, заполненные в 1920-х гг. информантами, носителями немецких диалектов на территории СССР, дают важный диалектологический материал, лишь постепенно вводящийся в научный оборот (см. выше). При их обработке каждый раз нужно понять не только что написано информантом (а иногда почерк нечеткий, буквы, в основном письменного готического шрифта, сливаются), но и почему одно и то же слово иногда написано по-разному в одной и той же анкете, не говоря уже о колебаниях между диалектами разных населенных пунктов. Из-за переселений носителей диалекта и диалектных смешений сегодня очень трудно отнести ту или иную особенность на счет исконного или смешанного диалекта. В большинстве случаев анкеты заполнялись учителями или грамотными и знающими соответствующий говор крестьянами, причем сведения об информантах всегда даются в конце. Обычно материал анкет с точки зрения диалектологии достаточно надежный, хотя есть и отдельные случаи явных вкраплений литературного языка, которые приходится исключить из рассмотрения. Большой интерес в связи с темой данной статьи представляют случаи, когда информант не знает, какую букву выбрать для передачи звука, которому нет соответствий в алфавите. Ср. приведенные выше сведения о попытках передачи палатализации, ассибиляции и цетацизма в средневековых рукописях.

В анкетах из меннонитских колоний фонема /tʲ/ представлена в переводе следующих слов: *ich, Kind, Kleider, gekannt, trinken, verkaufen, Vögelchen, kürzer, Woche, kriegen, Kirsche, Kühe, kein, Gurke, Äpfelchen, Körbe, Knecht, Küken.*

Исходными для передачи палатальной фонемы в этих словах, как мы видим в анкетах, для информантов были буквы *k* или *t*, к которым обычно присоединялось *j* как знак палатализации. Примеры: *etj* 'ich', *Tjinnt* 'Kind', *Maltj* 'Milch', *Tjätjsch* 'Küken'. Встречаются и написания *Tchend* 'Kind', *Tchetel* 'Küken', *Tschefer* 'Käfer', где палатализация передается с помощью диграфа *ch*, имеющего здесь фонетическое значение, сходное с Ich-Lautʹом. Реже встречаются написания с *k* или *kj*, например *Kjinja* 'Kinder', *kjarta* 'kürzer', причем иногда информант указывал на сходство данного звука с русским *ть*. Из этих написаний видно, что палатализация является осознаваемым информантом различительным признаком, который он стремится передать графически.

В анкетах Жирмунского фонема /dʲ/ представлена переводом слов *Brücke, Mücke, liegen, zurück*. Информанты чаще всего использовали в этих случаях сочетание букв *dj*: *Bridj, Midj, lidje, (lidji), tridʲ* или *Brüdj, Müdj*, *lüdje(n)*. Но возможна и буква *g* в разных сочетаниях: *gg, gh, g* (последнее с примечаниями), а также отдельные написания *d*, *tch*, *ck, jj, tj*, Встречаются и написанные информантами комментарии, указывающие на сходство этого звука с русским *дь*.

Палатальное /nʲ/ встречается в анкете в словах *Kinder, binden, hinter* и *Dienstag* (< *Dingesdag*). Наиболее частые написания с *nj*: *tinja, binje(n), hinja, Dinjsdach*. Но отмечены и колебания: в некоторых случаях *nj* конкурирует с *ng*: *binje(n)/bingi* 'binden', *tinja/tjinga* 'Kinder', *dinjsdach*/*dingsdach* 'Dienstag'. Варианты в написании (*nj*/*ng*) возможны после *u* в словах типа *gefunden*, *gebunden*. Может быть, перед нами лишь особенности графики, но не исключено наличие здесь фонемы /ŋ/.

7. ГИПОТЕЗЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПАЛАТАЛИЗАЦИИ В ПЛАУТДИТЧ

Происхождение палатализации в плаутдитч — предмет размышлений и споров. Если перед нами контактное явление, то можно было бы предположить влияние славянских языков —

польского и кашубского. Действительно, палатальные согласные были отмечены в германо-славянских контактных зонах: в нижненемецких говорах Померании, например Путцих и Рогазен в провинции Позен, ныне Польша, а также в островных диалектах в Ципсе (Словакия). [Teuchert, 1913; Koerth, 1913; Semrau, 1915; Gréb, 1921; Valiska, 1967]. Тем не менее распределение и фонетический облик палатальных в плаутдитч свидетельствуют против славянского влияния. Более вероятна гипотеза о влиянии фризского языка [Kanakin, Wall, 1994, с. 16–17], поскольку сам Менно и его первые приверженцы были из Фрисландии. При рассмотрении вопроса о контактном влиянии важно обратиться к лексике, так как она наиболее проницаема при языковых контактах. Но в данном случае следов лексических заимствований из фризского почти нет. Нивебур [Nieuweboer, 1999, p. 201] указывает на слово *tjast* 'свадьба', фризск. *kest* 'выбор' как возможное заимствование из фризского. Можно обратить внимание и на числительное *восемьдесят*, нем. *achtzig*, соответствующее фризской форме, но также и нижненемецкой и нидерландской, с /t/ в анлауте: *tachendech*, *tachintich*, *tachentij*.

Обратимся еще раз к первоначальной локализации плаутдитч. Говоры меннонитов, как было сказано выше, сформировались на территории низовьев Вислы. Очевидно, прибывшие из разных мест члены общины переняли говор окружающего населения — нижнепрусский — и использовали его как lingua franca. По-видимому, для части членов общины он был близок их родным диалектам, а в некоторых чертах и к известным им фризским говорам. Палатальные согласные /tʼ/, /dʼ/, /nʼ/, очевидно, были характерны для тех нижнепрусских диалектов, которые легли в основу плаутдитч. Вальтер Митцка [Mitzka, 1930, S. 11–14, 21] считал, что палатализация когда-то наблюдалась в говорах обширной территории вокруг Данцига — Гданьска, но впоследствии сохранилась лишь в отдельных областях, не являющихся непосредственной лингвистической родиной меннонитов. Митцка называл это «смещением языкового ландшафта» (*Verlagerung der Sprachlandschaft*) и считал, что меннонитский диалект сохранил архаические черты. Позже, в 1970-х гг., В. Мёллекен [Moelleken, 1972, p. 119; 1987] установил, что южнее Данцига — Гданьска, на левом берегу Вислы, были диалектные островки, сходные с меннонитскими диалектами, и предположил, что часть

меннонитов происходила из этих мест. Архаизм языковой системы характерен для замкнутого не только в географическом, но и в социальном и религиозном плане населения. Таковыми и являются меннониты. В условиях изоляции часто сохраняются архаические черты диалекта, которые раньше были распространены более широко. Эти соображения соответствуют концепции Митцки.

Таким образом, представляется, что палатализация является чертой, самостоятельно развившейся в прусских диалектах, возможно, на ограниченной территории в низовьях Вислы, а возможно, и первоначально в более широком регионе. Затем она была перенята и сохранена в плаутдитч. По-видимому, сначала она была представлена изменениями k > k’ > t’, а затем возник ряд новых изменений, основанных на фонологической аналогии, т. е. на системной солидарности. Не исключено, что фризское влияние способствовало закреплению палатализации. В любом случае перед нами явление, соответствующее общей тенденции развития консонантизма в ингвеонском ареале.

8. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Палатализация согласных отражает внутренние закономерности развития диалектов части западногерманского ареала — его ингвеонской группы. Она может быть промежуточной ступенью, предшествующей ассибиляции и аффрикации согласных, а может оставаться на начальном уровне, как в плаутдитч. Эта тенденция проявляется в западногерманских языках в разное время. Она может угасать и возобновляться в одном и том же языке. Включение в рассмотрение материала плаутдитч дополняет картину общих закономерностей развития ингвеонского лингвистического ареала.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеев И. Е. Фонологические оппозиции согласных фонем в нижненемецком говоре Алтайского края. *Германские языки*. Новосибирск: НГПИ, 1967. С. 69–83.

Жирмунский В. М. *Введение в сравнительно-историческое изучение германских языков*. М.; Л.: Наука, 1964. 316 с.

Жирмунский В. М. *Немецкая диалектология*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. 636 с.

Матис К. В. Российские немцы Алтайского края в период с 1918 по 1922 гг. *Немцы Сибири: история и культура*. Новосибирск: Российская академия наук, Сибирское отделение, 2003. С. 53–57.

Найдич Л. Э. Об особенности консонантизма в нижненемецком островном диалекте меннонитов. Синхрония и диахрония. *Acta Linguistica Petropolitana:* Труды Института лингвистических исследований. Том 1, ч. 1. СПб.: Наука, 2003. С. 233–246.

Найдич Л. Э., Либерт Е. А. Plaut или Plot? К изучению развития вокализма в нижненемецких диалектах меннонитов. *Индоевропейское языкознание и классическая филология — XXV. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского*. СПб.: Наука, 2021. С. 936–952. Режим доступа: https://tronsky.iling.spb.ru/static/tronsky2021_02.pdf (дата обращения: 20.08.2022).

Светозарова Н. Д. Отчеты об экспедициях как уникальный источник информации (на материале фольклорно-диалектологических экспедиций В. М. Жирмунского). *Magister Dixit: научно-педагогический журнал Восточной Сибири*, 3 (09), 2013. Режим доступа: https://elibrary.ru/contents.asp?id=33851234 (дата обращения: 15.11.2022).

Светозарова Н. Д. Фольклорно-диалектологические экспедиции В. М. Жирмунского и его «Архив немецкой народной песни». *Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов.* Том 2. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 137–147.

Смирницкая С. В. Жирмунский и Ленинградский центр по изучению немецких поселений в России. *Немцы в России: русско-немецкие научные и культурные связи*. СПб.: Российская академия наук, 2000. С. 61–70.

Смирницкий А. И. *Древнеанглийский язык*. М.: МГУ, Филологический факультет, 1998. 319 с.

Трубецкой Н. С. *Основы фонологии*. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 371 с.

Berend N., Jedig H. *Deutsche Mundarten in der Sowjetunion*: Geschichte der Forschung und Bibliographie. (Schriftenreihe der Komission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Bd. 53). Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1991. 112 S.

Bremmer R. H. J. *An Introduction to Old Frisian*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009. 237 p.

Cherkazianowa J. I. Mennonite Schools in the Russian Empire: The Transformation of Church — State Relations in Education 1789–1917. *Minority Report: Mennonite Identities in Imperial Russia and Soviet Ukraine Reconsidered 1789–1945.* Ed. L. G. Friesen. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2018. P. 85–109.

GAMEO Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online. Режим доступа: https://gameo.org/index.php?title=Welcome_to_GAMEO (дата обращения: 12.08.2022).

Goerzen J. W. *Low German in Canada. A Study of "Plautditsch" as spoken by Mennonite Immigrants from Russia*. PhD thesis. Toronto: Department of Germanic Languages and Literature, 1952. 59 p.

Goossen B. W. G. Mennoniten als Volksdeutsche. Die Rolle des Mennonitentums in der nationalsozialistischen Propaganda. *Mennonitische Geschichtsblätter, 71*. Jahrgang 2014. S. 55–70. Режим доступа: https://scholar.harvard.edu/files/goossen/files/goossen_mennoniten_als_volksdeutsche_2014_3.pdf (дата обращения: 25.08.2022).

Gréb J. Palatalisierung in Zipser Mundart von Hobgarten. *Zeitschrift für deutsche Mundarten,* 16, 1921. S. 67–76.

Hoek van der M. *Palatalization in West Germanic*. Dissertation. Minneapolis: University of Minnesota, 2010. 228 p. Режим доступа: https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/95862/vanderHoek_umn_0130E_11455.pdf;jsessionid=2EBDD4F75AA99CF1544A5FBD4E0B4454?sequence=1 (дата обращения: 25.08.2022).

Hoek van der M. The Dutch Diminutive Suffix and Palatalization in Medieval Dutch. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik (ZDL),* 2009, H. 1. S. 1–13.

Jedig H. *Laut- und Formenbestand der niederdeutschen Mundart des Altai-Gebiets*. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-hist. Klasse, Bd. 112, H. 5). Berlin: Akademie-Verlag, 1966. 106 S.

Kanakin I., Wall M. Das Plautdietsch in Westsibirien. *Lingua Mennonitica*. Groningen: Rijksuniversiteit, 1994. 58 S.

Klassen H. *Mundart und plautdietsche Jeschichte*. (Schriftenreihe der Komission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Bd. 65). Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1993. 164 S.

Kloeke G. G. Die Entstehung der niederländischen Diminutivendung –tje. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 18, 1923. S. 217–231.

Koerth A. Zur niederdeutschen Mundart aus der Gegend von Rogasen in Posen. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 6, 1913. S. 275–281.

Koewen J. A. Toward a Phonemic Alphabet of Plautdietsh. *Journal of Mennonite Studies*, 16, 1988. P. 128–146.

Krahn C., Reimer A. Dialect Literature and Speech, Low German. *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1989. Режим доступа: http://www.gameo.org/encyclopedia/contents/D5350ME.html (дата обращения: 22.08.2022).

Laker S. Palatalization of velars: A major link of Old English and Old Frisian. In: Bremmer R. H. Jr., Laker S., Vries O. (eds). *Advances in Old Frisian Philology Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 64. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2007. P. 165–184.

Lasch A. *Mittelniederdeutsche Grammatik*. 1914. Режим доступа: https://books.google.co.il/books?id=M3kKAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 v=onepage&q&f=fals (дата обращения: 22.08.2022).

Lasch A. Palatales k im Altniederdeutschen. *Neuphilologische Mitteilungen*, Bd. 40, 1939. S. 241–318, 386–423.
Liberman A. Palatalized and Velarized Consonants in English against their Germanic Background, with Special Reference to i-Umlaut. *Studies in the History of the English Language III.* Managing Chaos: Strategies for Identifying Change in English. Eds Christopher M. C., Russom G. (Topics in English Linguistics 53). Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2007. P. 5–36.
Mitzka W. Dialektgeographie der Danziger Nehrung. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 17, 1922. S. 117–134.
Mitzka W. *Die Sprache der deutschen Mennoniten*. (Heimatblätter des Deutschen Heimatbundes. Heft 1). Danzig, 1930. 27 S.
Mitzka W. Sprachausgleich in den deutschen Mundarten bei Danzig (= Königsberger Deutsche Forschungen 2). Königsberg, 1928. 68 S.
Moelleken W. W. Die linguistische Heimat der rußlanddeutschen Mennoniten in Kanada und Mexiko. *Niederdeutsches Jahrbuch, Jahrbuch des Veriens für niederdeutsche Sprachforschung*, 110, 1987. S. 89–123.
Moelleken W. W. Niederdeutsch der Molotschna- und Chortitzamennoniten in British Columbia Kanada. Phonai. *Deutsche Reihe*, Bd 10. (Monographien 4). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. 213 S.
Naiditsch L. Das Mennonitenplatt (Plautdietsch) nach den Fragebögen aus dem Archiv Schirmunski. Teil I. Probleme des Konsonantismus. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik (ZDL)*, Bd. LXXXII, H. 3, 2015. S. 331–349.
Naiditsch L. Zur Lexik im Mennonitenplatt nach dem Archiv von V. M. Schirmunski. *Индоевропейское языкознание и классическая филология — XXI. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского*. СПб.: Наука, 2017. С. 1012–1036. Режим доступа: https://tronsky.iling.spb.ru/static/tronsky2017.pdf (дата обращения: 22.08.2022).
Naiditsch L. Zur phonologischen Beschreibung der Entwicklungsprozesse in einer Inselmundart: das Mennonitenplatt. *Sprachinselwelten — The World of Language Islands. Entwicklung und Beschreibung der deutschen Sprachinseln am Anfang des 21.* Jahrhunderts. Ed. by Berend N., Knipf-Komlósi E. (= VarioLingua. Nonstandard — Standard — Substandard. Vol. 27). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. S. 227–236.
Nieuweboer R. The Altai Dialect of Plautdiitsch. *West-Siberian Mennonite Low German*. LINCOM Studies in German Linguistics 07. München; Newcastle: Lincom Europa, 1999. 360 p.
Paardekooper P. C. De weke t als Nederlands foneem. *De nieuwe taalgids,* 38, 1945. S. 120–121.
Quiring J. *Die Mundart von Chortiza in Süd-Rußland*. Diss. München, 1928. 128 S.
Schirmunski V. *Die deutschen Kolonien in der Ukraine. Zentral-Völkerverlag der Sowjet-Union*. Moskau, 1928. 158 S.
Semrau M. Die Mundart der Koschneiderei. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 8, 1915. S. 143–202.

Sievers E. *Angelsächsische Grammatik*. Halle: M. Niemeyer, 1886. Режим доступа: https://archive.org/stream/angelschsischegr00siev/angelschsischegr00siev_djvu.txt (дата обращения: 15.08.2022).
Teuchert H. Die niederdeutsche Mundart von Putzig in der Provinz Posen. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 6, 1913. S. 3–44.
Thiessen J. Mennonite Low German Dictionary. *Mennonitisch-Plattdeutsches Wörterbuch*. University of Wisconsin, 2003. 550 p.
Thiessen J. *Studien zum Wortschatz der kanadischen Mennoniten*. Inauguraldissertation. (Deutsche Dialektgeographie 64). Marburg, 1963. 339 S.
Valiska J. *Die zipserdeutsche Mundart von Chmeľnica (Hopgarten)*. Bratislava, 1967. 31 S.

Статья поступила в редакцию 15 июля 2022 г.,
рекомендована к печати 1 сентября 2022 г.

Larissa Naiditch
Hebrew University of Jerusalem, Israel

PALATAL CONSONANTS IN THE MENNONITE DIALECT PLAUTDIETSCH IN THE LIGHT OF THE DEVELOPMENT TYPOLOGY OF THE INGVAEONIC CONSONANTISM

For citation: Naiditch L. Palatal consonants in the Mennonite dialect Plautdietch in the light of the development typology of the Ingvaeonic consonantism. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 245–268.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.202 (In Russian)

The paper deals with the system of palatal consonants: /tʾ/, /dʾ/, /nʾ/ in Low German, Prussian dialects of the Mennonites. This dialect was used in the "language islands" of the Ukraine and of several other regions of the Russian state and is today common in the Mennonite communities all around the world: Canada, USA, South America, Germany, Siberia and the Altai region. The research is based on the recent records of these dialects as well as on the data from the dialectal archive of Viktor Schirmunski (Žirmunskij) in St Petersburg. The rendering of the palatal consonants in the questionnaires in this archive by the dialect speakers in 1920s is examined. The palatalization of consonants in Plautdietch is considered from the background of the palatalizations and assibilations in the Ingvaeonic branch of West Germanic languages. It is emphasized that the palatalization is one of the characteristic phenomena of the Ingvaeonic languages, which can manifest itself in different periods of their history. Thus the development of the palatal consonants can be considered in the framework of genetically related languages' typology. It is known that the palatalization of [k] and [g] occurred in Old English before and after front vowels. In Frisian, palatalization was followed by assibilation. In Dutch, palatalization is observed in the diminutive suffix. Palatalization in a number of Low German dialects occurred as well and was followed by zetacism. Thus the palatalizaion reflects internal trends in the development of the dialects of some West Germanic languages, namely those of the Ingvaeonic group. It is probably an intermediate stage preceding assibilation and affrication of consonants.

In some cases it remains in the modern language in its initial state, as is the case in the Mennonite dialect of the Plautdietch.

Keywords: Mennonite dialect Plautdietch, dialectal archive of V. M. Žirmunskij, palatalization of consonants, Ingvaeonic group of West Germanic languages, development typology of genetically related languages.

REFERENCES

Avdeev I. E. Phonological oppositions of consonant phonemes in a Low German dialect in the Altai Region. *Germanskie iazyki*. Novosibirsk: NGPI Publ., 1967. P. 69–83. (In Russian)

Berend N., Jedig H. *Deutsche Mundarten in der Sowjetunion*: Geschichte der Forschung und Bibliographie. (Schriftenreihe der Komission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Bd. 53). Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1991. 112 S.

Bremmer R. H. J. *An Introduction to Old Frisian*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009. 237 p.

Cherkazianowa J. I. Mennonite Schools in the Russian Empire: The Transformation of Church — State Relations in Education 1789–1917. *Minority Report: Mennonite Identities in Imperial Russia and Soviet Ukraine Reconsidered 1789–1945.* Ed. L. G. Friesen. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2018. P. 85–109.

GAMEO Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online. Available at: https://gameo.org/index.php?title=Welcome_to_GAMEO (accessed: 12.08.2022).

Goerzen J. W. *Low German in Canada. A Study of "Plautditsch" as spoken by Mennonite Immigrants from Russia*. PhD thesis. Toronto: Department of Germanic Languages and Literature, 1952. 59 p.

Goossen B. W. G. Mennoniten als Volksdeutsche. Die Rolle des Mennonitentums in der nationalsozialistischen Propaganda. *Mennonitische Geschichtsblätter, 71*. JG, 2014. S. 55–70. Available at: https://scholar.harvard.edu/files/goossen/files/goossen_mennoniten_als_volksdeutsche_2014_3.pdf (accessed: 25.08.2022).

Gréb J. Palatalisierung in Zipser Mundart von Hobgarten. *Zeitschrift für deutsche Mundarten,* 16, 1921. S. 67–76.

Hoek van der M. *Palatalization in West Germanic*. Dissertation. Minneapolis: University of Minnesota, 2010. 228 p. Available at: https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/95862/vanderHoek_umn_0130E_11455.pdf;jsessionid=2EBDD4F75AA99CF1544A5FBD4E0B4454?sequence=1 (accessed: 25.08.2022).

Hoek van der M. The Dutch Diminutive Suffix and Palatalization in Medieval Dutch. *Zeitschrifr für Dialektologie und Linguistik (ZDL),* 2009, H. 1. S. 1–13.

Jedig H. *Laut- und Formenbestand der niederdeutschen Mundart des Altai-Gebiets*. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu

Leipzig. Philologisch-hist.Klasse, Bd. 112, H. 5). Berlin: Akademie-Verlag, 1966. 106 S.
Kanakin I., Wall M. Das Plautdietsch in Westsibirien. *Lingua Mennonitica*. Groningen: Rijksuniversiteit, 1994. 58 S.
Klassen H. *Mundart und plautdietsche Jeschichte*. (Schriftenreihe der Komission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Bd. 65). Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1993. 164 S.
Kloeke G. G. Die Entstehung der niederländischen Diminutivendung -tje. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 18, 1923. S. 217–231.
Koerth A. Zur niederdeutschen Mundart aus der Gegend von Rogasen in Posen. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 6, 1913. S. 275–281.
Koewen J. A. Toward a Phonemic Alphabet of Plautdietsh. *Journal of Mennonite Studies*, 16, 1988. P. 128–146.
Krahn C., Reimer A. Dialect Literature and Speech, Low German. *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1989. Available at: http://www.gameo.org/encyclopedia/contents/D5350ME.html (accessed: 22.08.2022).
Laker S. Palatalization of velars: A major link of Old English and Old Frisian. In: Bremmer R. H. Jr., Laker S., Vries O. (eds). *Advances in Old Frisian Philology Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*. Bd. 64. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2007. P. 165–184.
Lasch A. *Mittelniederdeutsche Grammatik*. 1914. Available at: https://books.google.co.il/books?id=M3kKAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0v=onepage&q&f=fals (accessed: 22.08.2022).
Lasch A. Palatales k im Altniederdeutschen. *Neuphilologische Mitteilungen*, Bd. 40, 1939. S. 241–318, 386–423.
Liberman A. Palatalized and Velarized Consonants in English against their Germanic Background, with Special Reference to i-Umlaut. *Studies in the History of the English Language III*. Managing Chaos: Strategies for Identifying Change in English. Eds Christopher M. C., Russom G. (Topics in English Linguistics 53). Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2007. P. 5–36.
Matis K. V. Russian Germans of the Altai Region in the period of 1918–1922. *Nemcy v Sibiri: istorija i kul'tura*. Novosibirsk: Rossiiskaia akademiia nauk, sibirskoe otdelenie Publ., 2003. P. 53–57. (In Russian)
Mitzka W. Dialektgeographie der Danziger Nehrung. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 17, 1922. S. 117–134.
Mitzka W. *Die Sprache der deutschen Mennoniten*. (Heimatblätter des Deutschen Heimatbundes. Heft 1). Danzig, 1930. 27 S.
Mitzka W. *Sprachausgleich in den deutschen Mundarten bei Danzig (=Königsberger Deutsche Forschungen 2)*. Königsberg, 1928. 68 S.
Moelleken W. W. Die linguistische Heimat der rußlanddeutschen Mennoniten in Kanada und Mexiko. *Niederdeutsches Jahrbuch, Jahrbuch des Veriens für niederdeutsche Sprachforschung*, 1987. S. 89–123.

Moelleken W. W. Niederdeutsch der Molotschna- und Chortitzamennoniten in British Columbia Kanada. Phonai. *Deutsche Reihe*, Bd. 10. (Monographien 4). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. 213 S.

Naiditch L. E. On the peculiarities of the consonants in the Low German insular dialect of the Mennonites. Synchrony and diachrony. *Acta Linguistica Petropolitana. Proceedings of the Institute of Linguistic Research.* Vol. 1, part 1. St Petersburg: Nauka Publ., 2003. P. 233–246. (In Russian)

Naiditch L. E., Libert E. A. Plaut or Plot? A Contribution into the research of the dialect of the Mennonites. *Indo-European Linguistcs and Classical Philology. Proceedings of the 25*th *Conference in Memory of Professor Joseph M. Tronsky*. St Petersburg: Nauka Publ., 2021. C. 936–952. Available at: https://tronsky.iling.spb.ru/static/tronsky2021_02.pdf (accessed: 20.08.2022). (In Russian)

Naiditsch L. Das Mennonitenplatt (Plautdietsch) nach den Fragebögen aus dem Archiv Schirmunski. Teil I. Probleme des Konsonantismus. *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik (ZDL)*, Bd. LXXXII, H. 3, 2015. S. 331–349.

Naiditsch L. Zur Lexik im Mennonitenplatt nach dem Archiv von V. M. Schirmunski. *Indo-European Linguistics and Classical Philology. Proceedings of the 21st Conference in Memory of Professor Joseph M. Tronsky*. St Petersburg: Nauka Publ., 2017. P. 1012–1036. Available at: https://tronsky.iling.spb.ru/static/tronsky2017.pdf (accessed: 22.08.2022).

Naiditsch L. Zur phonologischen Beschreibung der Entwicklungsprozesse in einer Inselmundart: das Mennonitenplatt. *Sprachinselwelten — The World of Language Islands. Entwicklung und Beschreibung der deutschen Sprachinseln am Anfang des 21.* Jahrhunderts. Ed. by Berend N., Knipf-Komlósi E. (= VarioLingua. Nonstandard — Standard — Substandard. Vol. 27). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. S. 227–236.

Nieuweboer R. The Altai Dialect of Plautdiitsch. *West-Siberian Mennonite Low German*. LINCOM Studies in German Linguistics 07. München; Newcastle: Lincom Europa, 1999. 360 p.

Paardekooper P. C. De weke t als Nederlands foneem. *De nieuwe taalgids,* 38, 1945. S. 120–121.

Quiring J. *Die Mundart von Chortiza in Süd-Rußland*. Diss. München, 1928. 128 S.

Schirmunski V. *Die deutschen Kolonien in der Ukraine. Zentral-Völkerverlag der Sowjet-Union*. Moscow, 1928. 158 S.

Semrau M. Die Mundart der Koschneiderei. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 8, 1915. S. 143–202.

Sievers E. *Angelsächsische Grammatik*. Halle: M. Niemeyer, 1886. Available at: https://archive.org/stream/angelschsischegr00siev/angelschsischegr00siev_djvu.txt (accessed: 15.08.2022).

Smirnickaja S. V. Zhirmunskij and the Leningrad Center of German settlements in Russia research. *Nemcy v Rossii: russko-nemeckie kul'turnye i nauchnye svjazi*. St Petersburg: Rossiiskaia Akademiia Nauk Publ., 2000. P. 61–70. (In Russian)

Smirnickii A. I. *Old English Language.* Moscow: MGU, Filologicheskii fakul'tet Publ., 1998. 319 p. (In Russian)
Svetozarova N. D. Folklore-dialectological expeditions of Zhirmunskij and his "Archive of German popular songs". *Russkaja germanistika. Ezhegodnik Rossiiskogo soiuza germanistov*. Vol. 2. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2006. P. 137–147. (In Russian)
Svetozarova N. D. Research reports about expeditions as a unique source of information (on the material of Folklore-dialectological expeditions of Zhirmunskij). *Magister Dixit: nauchno-pedagogicheskii zhurnal Vostochnoi Sibiri*, 3 (09), 2013. Available at: https://elibrary.ru/contents.asp?id=33851234 (accessed: 20.08.2022). (In Russian)
Teuchert H. Die niederdeutsche Mundart von Putzig in der Provinz Posen. *Zeitschrift für deutsche Mundarten*, 6, 1913. S. 3–44.
Thiessen J. Mennonite Low German Dictionary. *Mennonitisch-Plattdeutsches Wörterbuch*. University of Wisconsin, 2003. 550 p.
Thiessen J. *Studien zum Wortschatz der kanadischen Mennoniten*. Inauguraldissertation. (Deutsche Dialektgeographie 64). Marburg, 1963. 339 S.
Trubetckoi N. S. *Foundations of phonology*. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoi literatury Publ., 1960. 371 p. (In Russian)
Valiska J. *Die zipserdeutsche Mundart von Chmel'nica (Hopgarten)*. Bratislava, 1967. 31 S.
Zhirmunskii V. M. *German Dialectology*. Moscow, Leningrad: AN SSSR Publ., 1956. 636 p. (In Russian)
Zhirmunskii V. M. *Introduction into comparative historical research of Germanic languages.* Moscow, Leningrad: Nauka Publ., 1964. 316 p. (In Russian)

Найдич Лариса
почетный профессор,
Еврейский университет Иерусалима, кафедра языкознания,
Израиль, 9190501, Иерусалим, Гора Скопус
E-mail: larissa.naiditch@mail.huji.ac.il

Larissa Naiditch
Professor Emeritus,
Hebrew University of Jerusalem, Department of Linguistics,
Mount Scopus Campus, Jerusalem, 9190501, Israel
E-mail: larissa.naiditch@mail.huji.ac.il

Received: July 15, 2022
Accepted: September 1, 2022

UDC 811.11+811.511.1

Krzysztof Tomasz Witczak
University of Lodz, Poland

Mikołaj Rychło
University of Gdańsk, Poland

SOOT IN THE SAAMI AND GERMANIC LANGUAGES*

For citation: Witczak K. T., Rychło M. Soot in the Saami and Germanic languages. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 269–287. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.203

This paper examines the Scandinavian terminology for 'soot' in connection with a number of Saami appellatives with a view to deciding which of them are native and which result from borrowing. Special attention is paid to the problem of adopting loanwords in Northern Europe, especially in the Scandinavian Peninsula. Two Proto-Germanic words denoting 'soot' are discussed from the morphological and etymological point of view. It is suggested that the West Germanic noun **hrōta-* m./n. 'soot' is closely related to PG. **sōta-* n. 'soot', which, in turn, is derived from the Proto-Indo-European verbal root **sed-* 'to sit'. The present authors intend to demonstrate that WG. **hrōta-* derives from the Indo-European archetype **k^{u}u-sōdo-* 'bad soot; thick layer of soot', originally 'what a soot!'. The original semantic distinction between PG. **sōta-* and WG. **hrōta-* seems to be preserved in the use of two independent Saamic loanwords, cf. Saa.N *suohtti* 'soot (in the chimney)' and *ruohtti* 'big layer of soot'. The remaining Northern Saami words under analysis include *čađđa* 'charcoal, soot' (< Proto-Saamic **ćęδę* 'carbon, charcoal, soot, grime' < Ur. **ćüδi* 'coal, charcoal'), *giehpa* 'soot' (< PSaa. **kēpę* 'id.', probably a Proto-Baltic loanword) and *gožu ~ gohčču-* 'soot, layer of soot, deposit of smoke or soot on things near a fireplace' (< PSaa. **kočɔ̄j* 'soot'). Establishing the etymologies of this rich Saami terminology concerning 'soot' is significant to the

* The present article is part of a research project entitled *Prehistoric Contacts between Indo-European and Uralic*, financed by the scholarly development fund of the Faculty of Philology, University of Lodz.

gradual change of Saami lifestyle from a nomadic hunter-gatherer one towards a non-peripatetic community reliant on farming, animal husbandry and fishing.

Keywords: diachronic morphology, etymology, Finno-Ugric languages, Germanic-Saami relations, Indo-European languages, language contact, lexical borrowings, Norwegian, Old Norse, Proto-Germanic, Proto-Uralic, Saami, Scandivanian peoples, Swedish, word-formation.

1. INTRODUCTION

In his article on early contacts between Uralic and Indo-European tribes Jorma Koivulehto strongly indicates that most Saami terms for 'soot' derive from a Germanic or Baltic source [Koivulehto, 2003, p. 297–298]. He quotes the following four examples:

1.1. Saa.N *gožu* (weak grade) ~ *gohčču-* (strong grade) 'soot, layer of soot, deposite of smoke or soot on things near a fireplace' [Nielsen, 1934, p. 160] < PSaa. **kočəj* 'soot / noki' [Lehtiranta, 1989, p. 52–53] ← ON. *ysja* f. 'fire', Icel. *ysja* f. 'quicksand, drizzle, loose fresh snow / Treibsand, Sprühregen, loser Neuschnee' < PG. **úsjō(n)* f. 'glowing ash / glühende Asche' [Koivulehto, 2003, p. 297].

1.2. Saa.N *suohtti* 'soot (in the chimney) / Ruß (im Kamin)', Saa.S *suöcci* 'id.' ← ON. *sót* 'soot' < PG. **sōta-* 'id.' [Koivulehto, 2003, p. 298].

1.3. Saa.N *ruohtti* '(big layer of) soot / (großer) Ruß', Saa.I *ryetti* 'soot' ← PG. **hrōta-* 'soot', cf. G. *Ruß* 'soot' [Koivulehto, 2003, p. 298].

1.4. Saa.N *giehpa* 'soot / Ruß' ← PB. **kvēpa-* 'id.', cf. Latv. *kvêpji* m. pl. 'soot; smoke, steam, incense / Ruß; Qualm, Dampf, Räucherwerk' < Latv. *kvêpt* 'to smoke (when burning badly), to fumigate; to emit a smell; to cover with rust', also *kvêpêt* 'to emit smoke (when burning badly)' [Koivulehto, 2003, p. 298].

It is worth emphasizing that there is also a native term for 'soot' in the Saami languages, which is of purely Uralic origin, i. e.

1.5. Saa.N *čađđa* 'charcoal, soot', Saa.I *čiđđâ*, Saa.S *tjïdde*, *tjïrre*, Saa.U *tjadda*, Saa.L *tjahta*, *tjadá* 'id.' < PSaa. **ćęδę* 'carbon, charcoal, soot, grime' [Korhonen, 1988, p. 277; Aikio, 2020a, p. 146] < Ur. **ćüδi* 'coal', cf. Fi. *sysi* (gen. sg. *siden*) 'charcoal', Ol. *suzi*, Vo. *süsi* (gen. sg. *süee*), Kar. *süsi* 'id.', Ing. *süsi* 'blacksmith charcoal', Est. *süsi* (gen. sg. *söe*) 'charcoal', Võro *hüďsi* (gen. sg. *hüdse*), Liv. *si'ž* 'id.' (< BFi. **süti* ~ **süte-*); Mrd.E *śed*, Mrd.M *śed* 'coal'; Mar. *šüj*, *šü* 'charcoal'; Kh. *sŏ̈j* 'coal'; Mansi (T) *sülī*, *sülī* 'coal' [Aikio, 2020a, p. 146–147]. Further related words are attested in the Samoyed languages, which early separated from the Proto-Uralic

community. In fact, the Samoyed lexical material registers a number of similar meanings, including 'coal', 'glowing coal', 'ash' and 'soot', e. g. Slk. (Ob dialect) *seďə* 'coal', Slk. (Taz dialect) *sǯčį* 'coal', Slk. (Ket dialect) *sīď* 'soot'; Yur.F *tŭn-śĭj* 'glowing coal / glühende Kohle', Yen.T *sié* 'burning coal', *tūsio* 'coal; ash'; Kam. *si?* 'glowing coal', Taigi *gi* 'burning or live coal'; Mat. *ki* 'id.' (< PSam. **sijə* 'coal / Kohle' [Janhunen, 1977, p. 140] < Ur. **ćüδi* 'coal' (secondarily also 'soot'), whereas the Yurak and Yenisei Samoyed forms derive from PSam. **tŭn-sijə* 'glowing coal', which theoretically goes back to Ur. **tulen-ćüδi* (literally 'fire's coal'), cf. Yur. *tū* 'fire', Yen.T *tū*, Yen.F *tu* 'id.' < PSam. **tū*, gen. sg. *tŭn* 'fire' < Ur. **tuli* 'fire', see Fi. *tuli*, gen. sg. *tulen* 'fire', Est. *tuli*, gen. sg. *tule* 'id.').

In the following section, we first present the Germanic evidence supporting the Proto-Germanic archetype **úsjōn* f. 'glowing ash'. Subsequently, we argue that this reconstructed word cannot be considered the donor of PSaa. **kočəj* 'soot' (see point 1.1 above).

2. PROTO-GERMANIC **USJŌN* 'FIRE'

2.1. ON. *ysja* f. 'fire', Icel. *ysja* f. 'quicksand, drizzle, dusty rain, loose fresh snow / Treibsand, Sprühregen, Staubregen, loser Neuschnee' [de Vries, 1977, p. 680] < PG. **úsjōn* f. 'glowing ash / glühende Asche' [Koivulehto, 2003, p. 297].

The Proto-Germanic term in question is additionally attested in the second part of the following Common Germanic compound:

2.2. ON. *eimyrja* f. 'glowing ash / glühende Asche', Icel. *eimyrja*, Far. *eimur*, Norw. *eimyrja*, OSw. *ēmber*, Sw. *mörja* 'embers', Dan. *emmer* 'id.', [de Vries, 1977, p. 96]; OE. *ǣmyrge*, E. *ember*; MDu. *amerdijn*; MLG. *ēmere*, *āmere*; OHG. *eimuria* 'pyre' < CG. **aim-uzjōn* < PG. **áim-usjōn* f. 'glowing ash'. The first member of the compound derives from PG. **aimaz* m. 'Rauch, Dampf, Feuer', cf. ON. *eimr* m. 'Rauch, Dampf, Feuer', Icel. *eimur* 'Dampf; schwacher Laut', Far. *eimur* 'glühende Asche'; Norw. *eim* 'id.'; Dan. *em* 'Dampf'; E. dial. *oam* 'warmer Luftstrom'; cf. also ON. *eimi* m. 'Rauch, Dampf, Feuer' (< PG. **aiman-* m.) [de Vries, 1977, p. 96].

Both Northern Germanic terms **úsjōn* f. 'fire' and **áim-uzjōn* f. 'glowing ash' evidently derive from the reduced (zero) grade (PG. **us-*/**uz-* < IE. **us-* < PIE. **$h_1$us-*) of the Proto-Indo-European root **$h_1$eus-* 'to burn', cf. Ved. *ósati* 'to burn', Lat. *ūrō* 'burn, inflame, destroy by fire,

consume', Gk. εὕω 'to singe' [Pokorny, 1959, p. 347–348; Rix, Kümmel, 2001, p. 245; Beekes, 2010, p. 486]. The traditional etymology is convincing semantically and phonologically.

As regards the North Indo-European origin of PSaa. **kočɔ̄j* 'soot' (< **kućōj*), suggested by Koivulehto [Koivulehto, 2003, p. 297], it seems to be completely impossible from the point of view of phonology and semantics. Firstly, it is uncertain whether the Proto-Indo-European laryngeal **h*$_1$ was preserved in Proto-Germanic and rendered as **k* in some Saami borrowings. Secondly, it is doubtful whether PG. **sj* might have been adapted as Proto-Saami **č* (or its earlier pronounciation **ć*). The Proto-Germanic cluster **sj* (or **si̯*) should be rendered as **ś* in Finno-Ugric. Thirdly, the discussed Germanic terms never demonstrate the basic meaning 'soot', which is clearly attested in the Saami languages (cf. Saa.N *gožu ~ gohčču-* 'soot, layer of soot, deposite of smoke or soot on things near a fireplace'). This is why Koivulehto's explanation of PSaa. **kočɔ̄j* 'soot' as an early borrowing from Proto-Germanic (or Late Indo-European) should be rejected.

An alternative (and native) etymology of the Saami words for 'soot' will be discussed below in the following section.

3. SAAMI AND SAMOYED TERMS FOR 'SOOT'

3.1. Saa.N *gožu ~ gohčču-* 'soot, layer of soot, deposite of smoke or soot on things near a fireplace' [Nielsen, 1934, p. 160]; Saa.S *guttje* 'soot', Saa.L *kåtjōi*, Saa.I *koijo*, Saa.Sk *kååij*, Saa.Kld *kåź*, Saa.T *koǯaj* 'soot' < PSaa. **kočɔ̄j* 'soot' [Lehtiranta, 1989, p. 52–53].

The exact equivalent of the Proto-Saami term for 'soot' seems to be attested in most Samoyed languages:

3.2. Yur.F *śeamt* 'soot; green slime, dark dirt / Ruß; grüner Schleim, schwarzer Schmutz'; Slk. *k'āmdə̂* 'soot, smoke / Ruß, Rauch', *qonti* 'soot / Ruß'; Kam. *kamnu* 'soot / Ruß', *ķ'åmnu'* 'smoke / Rauch'; Mat. *камде* 'soot / сажа' < PSam. **kämtə̂* 'soot / Ruß' [Janhunen, 1977, p. 64; Sammallahti, 1988, p. 496; Helimsky, 1997, p. 274].

It is worth emphasizing that the archaic Samoyed languages also demonstrate verbal forms derivable from the same Samoyed root (of Uralic origin), e. g.

3.3. Yur.T *сямдась*, *śā̆mt̀ā* 'rauchig werden'; Kam. *ķ'åmnᵊĺåm* 'to smoke / räuchern'; Koib. *хамнылла* 'I smoke / курю', *камнылла* 'I fume

/ копчу' < PSam. **kämtə̂* 'to get smoky / rauchig werden' [Janhunen, 1977, p. 64].

The Saami-Samoyed term in question represents such a lexical idiom of Uralic origin, which is clearly preserved in the Western and Eastern peripheries.

4. PROTO-GERMANIC **SŌTAN*

Germanic lexical data may be presented as follows:

4.1. ON. *sót* n. 'soot', Icel. *sót*, Far. *sót*, Norw. *sot*, Sw. *sot*, Dan. *sod* 'id.'; OE. *sōt* n. 'soot', E. *soot*; MDu. *soet* 'soot'; MLG. *sōt* n. 'soot' < PG. **sōtan* n. (*a*-stem) 'soot / сажа' [Zalizniak, 1963, p. 143; de Vries, 1977, p. 531; Magnússon, 1989, p. 930; Bjorvand, Lindeman, 2000, p. 837; Wessén, 2002, p. 422; Orel, 2003, p. 360; Levitskiy, 2010, p. 446]. A North Germanic loanword is perfectly attested in Saamic, e. g. Saa.N *suohtti* 'soot (in the chimney)', Saa.S *suöcci* 'soot' [de Vries, 1977, p. 531; Koivulehto, 2003, p. 298].

According to Orel [Orel, 2003, p. 360], PG. **sōtan* sb.n. is "[d]erived from **setjanan*," which implies that the word was formed in Proto-Germanic times. If we assume that this is the case, then the similar derivatives with lengthened *ō*-grade such as OIr. *suide* 'soot' (< PC. **sōdi̯ā*), Lith. *súodžiai* m. pl., also *súodžios* f. pl. 'soot, black sediment from smoke', and PSl. **sadja* f. 'soot' must be considered independent formations. Let us consider a different interpretation: is it possible that the Celtic and Balto-Slavic evidence indicates that PG. **sōtan* was not derived in Proto-Germanic times but inherited from a North Indo-European common ancestor of these languages. One argument in support of a much older time of derivation is the presence of apophony which was highly productive in Indo-European word-formation. This kind of derivation is reminiscent of some *vṛddhi* formations in the Indo-European protolanguage, as stressed by Ranko Matasović [Matasović, 2016], who concentrates on the ones attested in Balto-Slavic. Although this process may have been productive in later times, there is no doubt that the origins of the lengthened *ō*-grade formations lie in Proto-Indo-European.

As far as parallel derivatives in Germanic are concerned, lengthened *ō*-grade form **pōr-* can be found in the suffixed form **fōr-ja-*, which in Old English, as a result of *i*-mutation, comes down as OE. (*ge*)*fēra*, 'fellow-traveler, companion' (cf. E. *fere*). The same root, also

in lengthened *ō*-grade form (Germanic causative **fōr-jan*) appears in OHG. *fuoren* 'to lead', the verb which underlies German *führer*. All these words belong to PIE. **per-* 'to blow, inspire, spiritually arouse' [Pokorny, 1959, p. 816].

Another example of lengthened ō-grade formation in Germanic is Old English *Wōden*, the name of the chief Teutonic god 'Woden', which can be presented as PG. **wōd-eno-*, **wōd-ono-* 'raging', 'mad', 'inspired', from PIE. **u̯et-* 'to blow, inspire, spiritually arouse'.

Similarly, PG. **sōtan* n. 'soot' can represent the apophonic vr̥ddhi formation (IE. **sōd-*), which should be derived from the root **sed-* 'to sit' [Orel, 2003, p. 360; Levitskiy, 2010, p. 446]. The Germanic **t* goes back to PIE **d* by Grimm's Law and the root vowel appears in lengthened *ō*-grade form. The etymological meaning of this derivative can be reconstructed as: 'that which settles' [Hoad, 1986, p. 449; Room, 2000, p. 578] or 'was sich ansetzt / that which has settled' [Hirt, 1913, p. 311; de Vries, 1977, p. 531; Smoczyński, 2018, p. 1328].

What is problematic for the Proto-Indo-European origin of soot is the fact that the Celtic and Balto-Slavic cognates of PG. **sōtan* are not exact. One difference consists in gender: neuter in Germanic, feminine in Slavic, masculine (plural) in Lithuanian. Another discrepancy lies in the suffix: **-ja* in Proto-Slavic vs **-a-* in Proto-Germanic. Although the Slavic material does not represent an exactly identical formation, it is possible to interpret it as a cognate *sensu lato* [cf. Rychło, 2019, p. 71–81], i. e. one exhibiting a morphological change of the suffix and the gender. In support of this interpretation, it is worth observing that *a*-stems (i. e. *o*-stems in Indo-European) are very productive in Germanic, which makes a possible transferral more likely. Moreover, it is not only the Slavic which contains a front segment in the suffix, but also Celtic (OIr. *suide* 'soot', if from PC. **sōdi̯ā*), and Baltic (Lith. *súodžiai*).

Not everyone would agree that the etymology of PG. **sōtan* n. 'soot' is connected with the Proto-Indo-European verb **sed-* and that the structural meaning is 'that which has settled'. For example, Joseph Vendryes [Vendryes, 1971, p. S-201] strongly suggested that the Old Irish noun represents a different word ("un mot different") than ON. *sót* from the etymological point of view. Also Ranko Matasović in connection with the Celtic material concludes: "I do not believe these words have anything to do with the PIE root **sed-* 'to sit', as suggested in IEW (886). Rather, the comparison with Lith. *súodžiai* 'soot' and OE. *sōt* 'soot' seems

to show that we have a PIE **seh₃wd-*" [Matasović, 2009, p. 358–359]. Such a reconstruction does not offer any advantages for the Balto-Slavic or Germanic material. Even for the Celtic words, it is not unproblematic, which Matasović admits: "The stem **sūd-* in Celtic could be due to laryngeal metathesis (**sh₃ud- > *suHd-*), while the Brittonic forms seem to point to PIE **sh₃ewd-*. The *Schwebeablaut* that needs to be posited appears strange, however" [Matasović, 2009, p. 359].

The Insular Celtic term for 'soot' (cf. OIr. *suide* f. 'id.'; W. *huddygl* m., Co. *hudhyl*, *hylgeth* m.; Bret. *huzel* f. 'soot') can alternatively be reconstructed as PC. **sodi̯ā* [Stokes, Bezzenberger, 1894, p. 298; de Vries, 1977, p. 531], i. e. with the short apophonic vowel **-ŏ-*. In this situation it cannot be excluded that the Insular Celtic lexical data should be compared directly with Gk. σποδιά, Epic and Ionic σποδιή f. 'ash, pile of ashes; slag (of metal)', pl. σποδιαί 'dust, filth' [Montanari, 2018, p. 1949]. The loss of the labial voiceless stop **p* is the most characteristic feature of the Celtic languages.

It is worth emphasizing that a phonologically similar term for 'soot' is attested in the Volgaic and Permic languages of the Finno-Ugric family. It is tentatively reconstructed as FP. **sə̈tɜ* 'soot':

4.2. Mrd. *sod* 'soot'; Mar. *šüć*, dial. (Kozmodemjansk-Berg) *šə̑c*, *sə̑c* 'soot'; Udm. (Sarapul dialect) *su* 'soot'; Zyr. *sa* 'soot' < FP. **sə̈tɜ* 'soot / Ruß' [Rédei, 1986–1988, p. 769].

The grapheme *ə̈* in the Finno-Permian archetype represents an unclear front vowel. According to Karoly Rédei [Rédei, 1986–1988, p. 769], the Mordvinian and Mari forms seem to point to FU. **i* or **ü*, the Udmurt and Zyrian cognates to FU. **e*. In our opinion, the preserved lexical material suggests the Finno-Permian prototype **süti* or **süδi* 'soot' (see Table 1). It is not impossible to suggest an Indo-European borrowing in Finno-Permian. Note that Žem. (South) *sū́dės* f. 'soot' represents a cognate of Lith. dial. *súodės* f. 'id.' with a regular change of the long vowel **ō* to South Samogitian **ū* [Smoczyński, 2018, p. 1328]. The same development is also attested in Latgalian, cf. Latg. *dûť* 'to give', Lith. *dúoti*, Latv. *duôt* 'id.' < PB. **dṓtei* 'to give'; Latg. *ûzuls* m. 'oak', Lith. *ą́žuolas* m., Latv. *uôzuols* m. 'id.' < PB. **ánžōlas* m. 'oak'; Latg. *ûga* f. 'berry', Lith. *úoga* f., Latv. *uôga* f. 'id.' < PB. **ōgā́* f. 'berry' [Lelis, 1961, p. 34, 40, 50, 61, 74].

Theoretically, it cannot be excluded that the Balto-Finnic terms for 'charcoal' (cf. Est. *süsi*, gen. *söe*, Fi. *sysi*, gen. *siden*, Liv. *si'ž* 'id.' etc. < BFi.

**süti* ~ **süte-* ‘charcoal’), mentioned earlier under a different heading (see 1.5: Ur. **ćüδi* ‘coal’, also ‘soot’), should be directly connected with the Volgaic and Permic forms for ‘soot’. Unfortunately, the Balto-Finnic reflexes of FU. **süti* (or **süδi*) ‘soot’ and Ur. **ćüδi* ‘coal’ are impossible to be distinguished (see Table 1).

Table 1. **Comparison of the regular reflexes of some selected Uralic phonemes**

Uralic	Balto-Finnic	Saami	Mordvinian	Mari	Permic	Ob-Ugric	Hungarian	Samoyed
*s-	s-	s-	s-	š-	s-	*θ- > λ-, t-, l-, j-	lost	t-
*ü [y]	-ü-	-ã-	-i- (also -e-)	-ü- (also -ï-)	ü [y] > ö	Mansi ü/i Kh. ə/ö	ö / e / i	i / ü
*-t-	-t- ~ -d-	-tt- ~ -đ-	-d-	-δ-	lost	-t-	-z-	-tt- ~ -t-
*-δ-	-t- ~ -d-	-đđ- ~ -đ-	-d-	lost	lost	-l-	-l-	-r- ~ -t-
final vowel	preserved	preserved	-ə	-ə	reduced	reduced	reduced	partially lost

5. WEST GERMANIC *HRŌTAN

In his recent paper, Luobbal Sámmol Sámmol Ánte (known as Ante Aikio) suggests that the Northern Saami *ruohtti* ‘soot’ derives from Proto-Saami archetype **ruottē*, which was borrowed from an unattested Nordic term **hrōta-* [Aikio, 2020b, p. 9]. In other words, he disagrees with Koivulehto [Koivulehto, 2003, p. 298], who tried to explain Saa.N *ruohtti* ‘(big layer of) soot’ as a West Germanic borrowing (“aus dem Germanischen”). Of course, it is impossible to suggest a borrowing directly from G. *Ruß* m. ‘soot’, nor from OHG. *ruoz* m. ‘id.’ for the phonological reasons. The related forms, attested in West Germanic, may be treated as a source, e. g. OSax. *hrot* m. ‘soot’, MDu. *roet* n. ‘grease, soot’, Du. *roet* n. ‘soot’. All of them preserve the phoneme **t*, which is regularly rendered as *-tt-* in Saami. Theoretically, a Low German source may be an alternative, though it is difficult to image how an Old Saxon or Dutch loan word appeared in Northern Saami. This is why Aikio’s hypothesis, according to which the Saa.N *ruohtti* ‘big layer of soot’ represents a borrowing from an unattested Nordic source, has to be taken seriously into

account. The Saami scholar gives the following commentary to his proposal:

> The origin of the Germanic word remains unknown […], but the Saami form shows that it must have once occurred in Norse, too. The distribution of the word is limited to North and Inari Saami, but despite this the borrowing is probably quite old, considering that no trace of the word survives in Norse. The loan etymology is both phonogically and semantically completely transparent, and as such requires no further comment [Aikio, 2020b, p. 9].

The Germanic lexical material is presented below:

5.1. OSax. *hrot* m. 'soot', MDu. *roet* n. 'grease, soot', Du. *roet* n. 'soot'; OHG. *ruoz* m. 'soot', G. *Ruß* m. 'id.' < WG. **hrōtaz* m. / **hrōtan* n. (*a*-stem) 'soot' [Kroonen, 2013, p. 249]. According to Aikio [Aikio, 2020b, p. 9], an unattested Nordic term **hrót* (< NG. **hrōtan* n. 'soot') can be reflected as a loanword in Saamic, cf. Saa.N *ruohtti* 'big layer of soot / großer Ruß', Saa.I *ryetti* 'soot' (< PSaa. **ruottē* 'id.' < NG. **hrōtan* n. 'soot').

The etymology of WG. **hrōta-* m./n. 'soot' is unknown [Kluge, Seebold, 1999, p. 697: "Herkunft unklar"; Kroonen, 2013, p. 249: "No certain etymology"]. Guus Kroonen suggests a possible comparison with OE. *hrūm* m. 'soot' (< PG. dial. **hrūmaz* m.), stressing additionally that "the suffixation remains unclear" [Kroonen, 2013, p. 249]. In our opinion, CG. **hrōta-* can be treated as a native innovative compound containing the basic noun (PG.) **sōta-* n. 'soot'. This interpretation is possible if CG. **h-* (earlier **hᵘ-* < **hᵘu-*) represents a trace after the augmentative or pejorative prefix **kᵘu-* (with the sense 'bad'). The intervocalic phoneme **-s-* is always preserved as PG. **s* in the position after the original (Indo-European) stress and changed to PG. **-z-* and later to **-r-* in the position before stress. In other words, the phonological development of Common Germanic **hrōta-* 'soot' can be reconstructed as follows:

5.2. CG. **hrōta-* m./n. 'soot' < Early CG. **hᵘrōta-* < Late PG. **hᵘurōta-* < PG. **hᵘuzōta-* < Early PG. **hᵘu-sōta-* < IE. dial. (Northern) **kᵘu-sōdo-* n. (secondarily m.) 'bad soot; big layer of soot' vs. PG. **sōta-* n. 'soot' < IE. dial. (Northern) **sōdo-* n. 'soot'.

The Indo-European prefix **kᵘu-* can also be distinguished in the Proto-Germanic noun **hwīlō* f. 'while', e. g.

5.3. Go. *ƕeila* f. 'period, while', ON. *hvíla* f. 'bed' (originally 'period of resting'), Far. *hvíla* f. 'rest. repose; bed', Elfd. *waila* f. 'while'; OE. *hwīl* f. 'while', E. *while*; OFri. *hwīl(e)* f. 'while'; OSax. *hwīla* f. 'while'; MDu.

wile f. ‘while’; OHG. *wīla*, *hwīla* ‘while’, G. *Weile* ‘while’ [Lehmann, 1986, p. 199–200; Kroonen, 2013, p. 266–267]. It evidently derives from Northern IE. **kᵘeilā* f. ‘period, while’, cf. OCz. *čila* f. ‘while’, adv. *včile* ‘now, at once, immediately’ < PSl. **čila* f. ‘while, period’ [Sławski, 1976, p. 198]. The Germanic-Slavic pair seems to go back to the primitive archetype (PIE.) **kᵘu-u̯eil-eh₂-* f. ‘bad period; bad time’, cf. Ved. *vélā-* f. ‘limit, boundary, end; distance; coast, shore; limit of time, period, season, time of day, hour’ [Monier-Williams, 1999, p. 1018], Pa. *velā-* f. ‘time’, Hi. *ber* f. ‘Grenze, Jahreszeit, Zeit’ [Mayrhofer, 1970, p. 261], Bal. *vēlā* ‘a mealtime, time’, Psht. dial. (Wanetsi) *vel* f. ‘dinner, a mealtime; food’ [Morgenstierne, 2003, p. 87] < Indo-Iranian **váilā* f. ‘period, time’ < IE. dial. **u̯éi̯lā*.

It is obvious that the original Proto-Indo-European cluster **kᵘuu̯-* was simplified to **kᵘ-* in some northern dialects of Late Indo-European, including Proto-Germanic and Proto-Slavic. The Indo-Aryan languages preserved the primitive status of the compound, cf. P. *kuveḷ* f. ‘lateness’; P. *kuveḷā* ‘late’; K. *kŏvizi*, *kŏzi* adv. ‘at a bad or inauspicious time’; L. *koel* ‘unsuitable, untimely’ < Indo-Aryan **ku-vēlā* f. ‘bad time’, **ku-vēlya-* adv. ‘untimely’ [Turner, 1966, p. 173].

Also the primitive Proto-Indo-European cluster **gᵘuu̯-* was regularly simplified to **k-* in Proto-Germanic, e. g.

5.4. ON. *kursi*, *kussi* m. ‘bull calf’ < NG. **kursan-* m. ‘bull calf’ [Kroonen, 2013, p. 312] < Northern IE. **gᵘu-u̯r̥son-* m. ‘bull’ < PIE. **gᵘh₃u-u̯r̥son-* m. ‘cow-bull’, cf. Ved. *go-vr̥ṣán-* m. ‘bull’, Toch. A *kayurṣ*, Toch. B *kaurṣe* ‘bull’ (< IE. **gᵘou̯-u̯r̥son-* m. ‘bull’).

The simplification of the cluster **kᵘuu̯-* had to appear as early as in the Late Indo-European times, as documented by two similar terms for ‘worm’: IE. **kᵘr̥mis* and IE. **u̯r̥mis*. According to most etymologists [Porzig, 1954, p. 208, 215; Pokorny, 1959, p. 649, 1152], both these nouns can be easily reconstructed in the Indo-European protolanguage. What is more, they are frequently treated as “zwei Reimwörter” [Porzig, 1954, p. 208].

5.5. Late IE. **kᵘŕ̥mis* m. ‘a kind of worm’, earlier PIE. **kᵘu-u̯ŕ̥mis* (orig. ‘bad worm’ or ‘what a worm!’): Ved. *kŕ̥miḥ* m. (*i*-stem) ‘worm, insect’, Skt. *krimiḥ* ‘a silk-worm; a shield-louse; an ant’ (lex.) [Monier-Williams, 1999, p. 305]; MPers. *kirm* ‘worm, dragon, snake’, NPers. *kirm* ‘id.’, Sogd. *kyrm-* ‘snake’; Alb. *krim(b)* ‘worm, maggot, catterpillar’; Lith. *kirmìs* f. (*i*-stem), *kir̃mis* m. (*jo*-stem) ‘grub, worm; tapeworm; viper’, coll. ‘eggs or

larvas of bees', *kir̃minas* m. 'grub, worm'; Latv. *cirmis* 'grub, worm'; OPr. *girmis* 'grub / Made' [Smoczyński, 2018, p. 549]; Sla. dial. *črm* 'big wasp', dimin. *črmak* m. 'id.'; OPol. *czyrzmień* f. 'grub' (< PSl. **čr̥̀mь* m. 'worm, Polish cochineal / robak, czerw' [Sławski, 1976, p. 224, 225]); OIr. *cruim* f. (*i*-stem) 'worm, maggot'; OW. *prem*, MW. *pryf* m. 'worm'; OCo. *prif* gl. 'vermis', MCo. *pref* 'worm'; MBret. *preff*, Bret. *preñv* m. 'worm' < PC. **kᵘrimi-* [Matasović, 2009, p. 181–182].

5.6. IE. **u̯r̥̀mis* m. 'worm', also IE. dial. **u̯r̥̀mos* and **u̯ormós* m. 'id.': Lat. *vermis* m. (*i*-stem) 'worm, maggot' (< Proto-Italic **wormis* < IE. **u̯r̥̀mis*) [de Vaan, 2008, p. 665]; Go. *waúrms* m. (*o*-stem or *i*-stem) 'snake / Schlange'; ON. *ormr* m. 'snake / Schlange', Icel. *ormur*, Far. *ormur*, Elfd. *uorm* 'snake', Norw. *orm*, Sw. *orm* 'snake', Dan. *orm* 'worm' (< NG. **wurmaz*); OE. *wyrm* m. 'snake, dragon, worm', OFri. *wirm* m. 'worm', OSax. *wurm*, *worm* 'worm', Du. *worm*, *wurm* c. 'worm', OHG. *wurm* m. 'worm, snake', G. *Wurm* 'worm', also 'cochineal, roundworm', poet. 'viper, reptile, dragon' (< WG. **wurmiz* m. 'worm') [Zalizniak, 1965, p. 191; Magnússon, 1989, p. 693; Kroonen, 2013, p. 600]; Lith. (Žem.) *var̃mas*, dial. *vármas* m. (*o*-stem) 'mosquito', dial. 'horsefly; any stinging insect; flying ant' < IE. **u̯ormos* [Smoczyński, 2018, p. 1609]; OCS. *vьrmьje* n. coll. 'insects', ORu. ве́рмие n. coll. '(swarm of) locusts; insects' (= ON. *yrmi* n. coll. 'vermin / Gewürm'; G. *Gewürm* n. coll. 'vermin, (swarm of) amphibians' < PG. **wurmijan* / **ga-wurmijan* n. coll.)[1]; Gk. dial. (Aeolic?) ῥόμος 'wood-worm, tree-boring beetle' (as if from PGk. **u̯r̥̀mos*) [Beekes, 2010, p. 1291]; Toch. B *warme* m. 'ant' < IE. **u̯r̥̀mos* [Adams, 2013, p. 630]; Ved. *vamráḥ* m. 'ant', if from **u̯ormós* by an irregular metathesis of the cluster *-rm-* > *-mr-* [Pokorny, 1959, p. 1152].

According to Michiel de Vaan, the observed distribution "might be the result of a development of **kʷrmi-* > **wrmi-* in Latin and Germanic" [de Vaan, 2008, p. 665]. This seems to be an *ad hoc* guess. It is more probable to accept that two Indo-European archetypes, IE. **u̯r̥̀mis* m. 'worm' and IE. **kᵘu̯r̥̀mis* m. 'a kind of worm', are related to each other. In our opinion, the former reconstructed noun seems to be a primary formation, the latter one appears to be a secondary creation by means of the augmentative or pejorative suffix **kᵘu-* ('bad').

[1] The lexical pair denoting 'vermin; swarm of insects' (PG. **wurmijan* n. coll. = PSl. **vьrmьje* n. coll.) should be added to a tentative list of possible Germano-Slavic collectives of Indo-European origin [Habrajska, Rychło, Witczak, 2020, p. 261–283; Witczak, Habrajska, Rychło, 2022, p. 157–173].

6. SAAMI **KĒPĘ* 'SOOT'

Lexical data: Saa.N *giehpa* 'soot / Ruß', Saa.L *kiehpa*, Saa.P *kiepak*, Saa.I *kiepa*, Saa.Sk *kiõpp*, Saa.Kld *kībb*, Saa.T *kipp* 'id.' < PSaa. **kēpę* 'soot / noki' [Lehtiranta, 1989, p. 52–53], as if from Finno-Saami **käpi* or **kepi*.

Most researchers believe that the Proto-Saami word in question should be interpreted as a borrowing of Baltic origin [Sammallahti, 1998, p. 127; Koivulehto, 2003, p. 298; Aikio, 2006, p. 40; Hofírkova, Blažek, 2011, p. 63], cf. Latv. *kvêpji* m. pl. 'soot; smoke, steam, incense / Ruß; Qualm, Dampf, Räucherwerk', *kvêps* m. 'a soot flake / eine Russflocke' [Mülenbach, Endzelins, 1925–1927, p. 354] < Latv. *kvêpt* 'to smoke (when burning badly), to fumigate; to emit a smell; to cover with rust', also *kvêpêt* 'to emit smoke (when burning badly)', Lith. *kvepéti* 'to emit a smell; to stink; to breathe (upon sth), blow' [Fraenkel, 1962, p. 325; Smoczyński, 2018, p. 649].

The suggested direction of borrowing (PSaa. ← PB.) seems to be firmly motivated. There are also phonologically similar terms for 'soot, black' in the Northern Slavic vocabulary, e. g. Pol. *kopeć* m. 'soot separating from the wick of the lamp or candle; thick smoke with soot'; LSorb. *kopś* m. 'smoke with soot, burnt part of the wick'; Cz. *kop* m. 'soot, black', also *kopt* m. 'id.'; Sla. *kopt* m. 'soot, black'; Ru. *кóпоть* f. 'black, soot', dial. 'the pit where tar is made; gunpowder, dust; snow dust; fumes in severe frost; speed, e. g. while running'; Bel. dial. *кóпот* m., *кóпоць* f. 'smoke from the tar pitch'; Ukr. *кíпоть* f. 'smoke with soot' [Sławski, 1958–1965, s. 454–455]. All these Slavic words, which derive from PSl. **коръ* m., dimin. **корътьи* m./f. 'soot, black', cannot be treated as a source of the Saami words for the phonological reasons.

7. CONCLUSIONS

A thorough analysis of the Saamic and North Germanic lexical data has led us to the following conclusions:

7.1. Contrary to Koivulehto's explanation [Koivulehto, 2003, p. 297], the Proto-Saami noun **kočõj* 'soot' (e. g. Saa.N *gožu ~ gohčču-* 'soot, layer of soot, deposite of smoke or soot on things near a fireplace') cannot be considered an early borrowing from Proto-Germanic (or Late Indo-European).

7.2. There are closely related equivalents of PSaa. **kočõj* 'soot' which can be interpreted as cognates. They are attested in most Samoyed lan-

guages, including Yurak (Nenets), Selkup, Kamassian and Mator Samoyed, e. g. Mat. *камдэ* 'soot' < PSam. **kämtə̑* 'id.' The archaic Samoyed languages also demonstrate verbal forms with the meaning 'to get smoky' derivable from the same Samoyed root **kämtə̑* (of Uralic origin).

7.3. Proto-Germanic **sōtan* n. 'soot' and Proto-Slavic **sadja* f. 'id.', as well as some Baltic and Celtic forms (cf. Lith. *súodžiai*; OIr. *suide* 'soot'), are cognates and point to the Proto-Indo-European vr̥ddhi formation (IE. **sōd-*), which should be derived from the root **sed-* 'to sit'. The etymological meaning of PG. **sōtan* n. 'soot' is 'that which settles'.

7.4. The Proto-Slavic noun **sad-ja* f. 'soot' does not represent an exactly the same formation as PG. **sōt-a-n* n. 'soot', but it is possible to interpret the pair as cognates *sensu lato*, a morphological change of the suffix and the gender must have occurred in Germanic.

7.5. It is possible to suggest an alternative view, according to which the Insular Celtic lexical data denoting 'soot' should be compared directly with Gk. σποδιά, Epic and Ionic σποδιή f. 'ash, pile of ashes; slag (of metal)', pl. σποδιαί 'dust, filth'. The loss of the labial voiceless stop **p* is the most characteristic feature of the Celtic languages.

7.6. Instead of FP. **sə̈tɜ* 'soot / Ruß' [Rédei, 1986–1988, p. 769], the preserved lexical material, attested in Mordvinian, Mari, Udmurt, Zyrian (e. g. Mrd. *sod* 'soot', Udm. *su*, Zyr. *sa* 'id.') and perhaps also in Balto-Finnic (cf. Est. *süsi*, gen. *söe* 'coal, charcoal', Fi. *sysi*, gen. *siden* 'charcoal', Liv. *si'ž* 'id.' < BFi. **süti* ~ **süte-* 'charcoal'), points to the Finno-Permian prototype **süti* or **süδi* 'soot'. It is not impossible to suggest an Indo-European borrowing in Finno-Permian.

7.7. WG. **hrōta-* 'soot' can be treated as a native innovative compound containing the basic Proto-Germanic noun **sōta-* n. 'soot', accompanied by an augmentative or pejorative prefix **kᵘu-* (with the sense 'bad'). This hypothesis may be supported (among others) with a number of parallel examples.

7.8. The Proto-Saamic word **kēpę* 'soot' (attested in most Saami dialects, e. g. Saa.N *giehpa* 'soot', Saa.L *kiehpa* etc.) should be regarded as an early borrowing of East Baltic origin.

7.9. The Saami people inherited two native appellatives for 'soot' (PSaa. **kočəj* 'soot' and PSaa. **ćęδę* 'carbon, charcoal, soot, grime') after their Uralic ancestors (cf. especially PSam. **kämtə̑* 'soot' and PSam. **sijə̑* 'coal', also 'soot'). Later they borrowed three different terms for 'soot' from their Northern Indo-European neighbours (PSaa. **kēpę* 'soot'

from Baltic; PSaa. **suottē* 'soot' and PSaa. **ruottē* 'big layer of soot' from Germanic).

Lexical borrowings from foreign languages, observed throughout the histories of almost every language, are a frequent way of enriching the vocabulary. Nevertheless, the rich Saami terminology concerning 'soot' may be associated with something more significant than just some words being borrowed. The meaning and reference of these lexical items is indicative of the change in the Saami's lifestyle: from a nomadic hunter gatherer culture towards a gradual stabilization of their settlement and the related agriculture and animal husbandry.

Acknowledgements: We would like to thank Penny Shefton for proofreading the whole text and making several stylistic improvements, as well as Aleksandr Tsoi and Jan Sosnowski for their help in translating the Russian résumé. For all the shortcomings that still remain we alone are responsible.

LANGUAGE ABBREVIATIONS

Alb. — Albanian
Bal. — Balochi
Bel. — Belorussian
BFi. — Balto-Finnic
Bret. — Breton
CG. — Common Germanic
Co. — Cornish
Cz. — Czech
Dan. — Danish
Du. — Dutch
E. — English
Elfd. — Elfdalian (Övdalian)
Est. — Estonian
Far. — Faroese
Fi. — Finnish
FP. — Finno-Permian
FU. — Finno-Ugric
G. — German
Gk. — Greek
Go. — Gothic
Hi. — Hindi
Icel. — Icelandic
IE. — Indo-European
Ing. — Ingrian
K. — Kashmiri
Kam. — Kamassian
Kar. — Karelian
Kh. — Khanty (Ostyak)
Koib. — Koibal
L. — Lahnda
Lat. — Latin
Latg. — Latgalian
Latv. — Latvian
Lith. — Lithuanian
Liv. — Livonian
LSorb. — Low Sorbian
Mar. — Mari (Cheremis)
Mat. — Mator
MBret. — Middle Breton
MCo. — Middle Cornish
MDu. — Middle Dutch
Mrd. — Mordvinian

Mrd.E — Erzya Mordvinian
Mrd.M — Moksha Mordvinian
MLG. — Middle Low German
MPers. — Middle Persian
MW. — Middle Welsh
NG. — North Germanic
Norw. — Norwegian
NPers. — New Persian
OCS. — Old Church Slavic
OCo. — Old Cornish
OCz. — Old Czech
OE. — Old English
OFri. — Old Frisian
OHG. — Old High German
OIr. — Old Irish
Ol. — Olonets
ON. — Old Norse
OPr. — Old Prussian
ORu. — Old Russian
OSax. — Old Saxon
OSw. — Old Swedish
OW. — Old Welsh
P. — Panjabi (Punjabi)
Pa. — Pali
PB. — Proto-Baltic
PC. — Proto-Celtic
PG. — Proto-Germanic
PGk. — Proto-Greek
PIE. — Proto-Indo-European
Pol. — Polish
PSaa. — Proto-Saamic
PSam. — Proto-Samoyed
PSl. — Proto-Slavic
Psht. — Pashto (Afganian)
Ru. — Russian
Saa. — Saami (Laponian)
Saa.I — Inari Saami
Saa.Kld — Kildin Saami
Saa.L — Lule Saami
Saa.N — Northern Saami
Saa.P — Pite Saami
Saa.S — Southern Saami
Saa.Sk — Skold Saami
Saa.T — Ter Saami
Saa.U — Ume Saami
Skt. — Sanskrit
Sla. — Slovak
Slk. — Selkup Samoyed
Sogd. — Sogdian
Sw. — Swedish
Toch. A — Tocharian A (East Tocharian)
Toch. B — Tocharian B (West Tocharian)
Udm. — Udmurt
Ukr. — Ukrainian
Ur. — Uralic
Ved. — Vedic
Vo. — Vote (Votic)
W. — Welsh
WG. — West Germanic
Yen. — Yenets (Yenisei) Samoyed
Yen.F — Forest Yenets
Yen.T — Tundra Yenets
Yur. — Yurak (Nenets) Samoyed
Yur.F — Forest Yurak (Nenets)
Yur.T — Tundra Yurak (Nenets)
Žem. — Žemaitian (Samogitian)
Zyr. — Zyrian (Komi)

REFERENCES

Adams D. Q. *A Dictionary of Tocharian B.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2013. 964 p.

Aikio A. (Luobbal Sámmol Sámmol Ánte). Loanwords from unattested Nordic source forms in Saami. *Finnisch-Ugrische Forschungen*, 65, 2020b. P. 5–24.
Aikio A. (Luobbal Sámmol Sámmol Ánte). *Uralic Etymological Dictionary* (draft version of entries A–Ć). 2020a. 165 p. Available at: https://www.academia.edu/41659514/URALIC_ETYMOLOGICAL_DICTIONARY_draft_version_of_entries_A_%C4%86_ (accessed: 17.01.2020).
Aikio A. On Germanic-Saami contacts and Saami prehistory. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja / Journal de la Société Finno-Ougrienne,* 91, 2006. P. 9–55.
Beekes R. *Etymological Dictionary of Greek*. Vol. 1–2. Leiden, Boston: Brill, 2010. 1808 p.
Bjorvand H., Lindeman F. *Våre Arveord. Etymologisk Ordbok*. Oslo: Novus Forlag, 2000. 1142 s.
Fraenkel E. *Litauisches etymologisches Wörterbuch*. Vol. 1. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1962. 656 S.
Habrajska G., Rychło M., Witczak K. T. Collective Nouns Denoting Trees in the Scandinavian Languages. *Scandinavian Philology*, 18 (2), 2020. P. 261–283.
Helimsky E. *Die matorische Sprache. Wörterverzeichnis — Grundzüge der Grammatik — Sprachgeschichte*. Unter Mitarbeit vob Beáta Nagy. (Studia Uralo-Altaica No. 42). Szeged: Typo System, JATE Finnougor Tanszék, 1997. 475 S.
Hirt H. Fragen des Vokalismus und der Stammbildung im Indogermanischen. *Indogermanische Forschungen,* 32, 1913. S. 209–318.
Hoad T. F. *The Concise Oford Dictionary of English Etymology*. Oxford: The Clarendon Press, 1986. 552 p.
Hofírkova L., Blažek V. Baltské výpůjčky v sámštině. *Linguistica Brunensia*, 52, 2011. S. 61–71.
Janhunen J. *Samojedischer Wortschatz. Gemeinsamojedische Etymologien*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 1977. 186 S.
Kluge F., Seebold E. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999. 921 S.
Koivulehto J. Frühe Kontakte zwischen Uralisch und Indogermanisch im nordwestindogermanischen Raum. *Languages in Prehistoric Europe*. Eds A. Bammesberger, T. Vennemann. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003. S. 279–317.
Korhonen M. The History of the Lapp Language. *The Uralic Languages: Description, History and Foreign Influences*. Ed. D. Sinor. Leiden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1988. P. 264–287.
Kroonen G. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden, Boston: Brill, 2013. 794 p.
Lehmann W. P. *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden: E. J. Brill, 1986. 712 p.
Lehtiranta J. *Yhteissammelainen sanasto* [Common Saami vocabulary]. (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, No. 200). Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1989. 180 s.
Lelis J. *The Place of Latgalian among the Baltic Dialects*. Doctoral thesis. Cambridge (MA): Harvard University, 1961. 198 p.

Levitskiy V. V. *An Etymological Dictionary of Germanic Languages*. Vol. 1. Vinnitsa: Nova Knyga Publ., 2010. 614 p. (In Russian)
Magnússon Á. B. *Íslensk orðsifjabók*. Reykjavík: Orðabók Háskólans, 1989. XLI + 1231 s.
Matasović R. *Etymological Dictionary of Proto-Celtic*. Leiden, Boston: Brill, 2009. XI + 458 p.
Matasović R. The Accentuation of Balto-Slavic Vrddhi Formations and the Origin of the Acute. *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis,* 133, 2016. P. 115–123. https://doi.org/10.4467/20834624SL.16.009.5155
Mayrhofer M. *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*. B. 3. Lief. 21. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1970. 461 S.
Monier-Williams M. *A Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banasidass Publishers, 1999. 1333 p.
Montanari F. *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Leiden, Boston: Brill, 2018. 2433 p.
Morgenstierne G. *A New Etymological Vocabulary of Pashto*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2003. 140 p.
Mülenbach K., Endzelins J. *Lettisch-deutsches Wörterbuch*. Vol. 2. Riga: Lettische Kulturfond, 1925–1927. 909 S.
Nielsen K. *Lappisk ordbok / Lapp Dictionary*. Vol. 2. Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1934. VIII+718 p.
Orel V. *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden, Boston: Brill, 2003. 683 p.
Pokorny J. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern, München: Francke Verlag, 1959. 1183 S.
Porzig W. *Die Gliederung des indogermanischen Sprachgebiets*. Heidelberg: Carl Winter, 1954. 251 S.
Rédei K. *Uralisches etymologisches Wörterbuch*. Vol. 1. Budapest: Akadémiai Kiadó. Vol. 2. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986–1988. 903 S.
Rix H., Kümmel M. (eds). *Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichelt Verlag, 2001. 823 S.
Room A. *Cassell's Dictionary of Word History*. London: Cassell & Co., 2000. 690 p.
Rychło M. *Contrasting Cognates in Modern Languages from a Diachronic Perspective*. Gdańsk: Gdańsk University Press, 2019. 170 p.
Sammallahti P. Historical Phonology of the Uralic Languages. *The Uralic Languages: Description, History and Foreign Influences*. Ed. Sinor D. Leiden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1988. P. 478–554.
Sammallahti P. *The Saami Languages*. *An Introduction*. Kárášjohka: Davvi Girji, 1998. 268 p.
Sławski F. (ed.) *Słownik prasłowiański*. Vol. 2. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1976. 367 s.
Sławski F. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Vol. 2. Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, 1958–1965. 560 s.

Smoczyński W. *Lithuanian Etymological Dictionary*. Vol. 1–5. Berlin: Peter Lang, 2018. 2256 p.
Stokes W., Bezzenberger A. *Urkeltischer Sprachschatz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1894. 337 S.
Turner R. L. *A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages*. London: Oxford University Press, 1966. 841 p.
Vaan de M. *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill, 2008. 825 p.
Vendryes J. *Lexique étymologique de l'irlandais ancien*. Lettres RS. Dublin: Institute for Advanced Studies & Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1971. VIII+R-55 + S-206 p.
Vries de J. *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*. 2nd ed. Leiden: Brill, 1977. 689 S.
Wessén E. *Våra ord. Kortfattad etymologisk ordbok*. Stockholm: Norstedts Ordbok, 2002. 530 s.
Witczak K. T., Habrajska G., Rychło M. Proto-Slavic Collectives in *-*ьje* from a Historical and Comparative Perspective. *Slavistična Revija,* 70 (2), 2022. P. 157–173.
Zalizniak A. A. Materials for the study of the morphological structure of Old Germanic nouns. Part I. *Etymology. Research in Russian and other languages*. Ed. O. N. Trubachev. Moscow: Akademiia nauk SSSR Publ., 1963. P. 124–160. (In Russian)
Zalizniak A. A. Materials for the study of the morphological structure of Old Germanic nouns. Part II. *Etymology. Principles of reconstruction and research methodology*. Ed. O. N. Trubachev. Moscow: Nauka Publ., 1965. P. 160–235. (In Russian)

Кшиштоф Томаш Витчак
Лодзинский университет, Польша

Миколай Рыхло
Гданьский университет, Польша

САЖА В СААМСКИХ И ГЕРМАНСКИХ ЯЗЫКАХ*

Для цитирования: *Witczak K. T., Rychło M.* Soot in the Saami and Germanic languages // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып 2. С. 269–287. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.203

В статье анализируются пять саамских (лапландских) апеллятивов, служащих для обозначения понятия «сажа», которое означает ‘копоть, результат сгорания

* Настоящая статья является частью исследовательского проекта под названием «Доисторические контакты между индоевропейцами и уральцами», финансируемого фондом научного развития филологического факультета Лодзинского университета.

топлива'. Все рассматриваемые апеллятивы принадлежат северному говору саамского языка, ср. сев.-саам. *čađđa* 'древесный уголь, сажа' (< прасаам. **ćęδę*), *giehpa* 'сажа' (< прасаам. **kēpę*), *gožu ~ gohčču-* 'сажа, слой сажи; осадок дыма или сажи на разных предметах, расположенных вблизи костра' (< прасаам. **kočə̄j*), *ruohtti* 'сажа, толстый слой сажи' (< прасаам. **ruottē*), *suohtti* 'сажа (в трубе)' (< прасаам. **suottē*). Особое внимание уделено двум заимствованиям из германских языков, ср. прасаам. **suottē* < герм. **sōtan* то же (отсюда древнескандинавское *sót*, англ. *soot* 'сажа') и прасаам. **ruottē* 'толстый слой сажи' < герм. **hrōtan* то же (отсюда древнесаксонское *hrot*, нем. *Ruß* 'сажа'). Германские названия объяснены с этимологической и морфологической точек зрения. Проанализировано также древнее заимствование из восточно-балтийского источника, ср. прасаам. **kēpę* 'сажа' < латыш. *kvêpji* м. мн. 'сажа; дым, пар, фимиам', *kvêps* м. 'частица сажи'. Кроме того, выделены две прасаамские лексемы, унаследованные от уральского праязыка, а именно: прасаам. **kočə̄j* 'сажа' и **ćęδę* 'уголь, древесный уголь, сажа, грязь, нечистота'. Близкие соответствия этих терминов функционируют, между прочим, и в самодийских языках, ср. прасамод. **kämtə̂* 'сажа' и **sijə̂* 'уголь, сажа'. Процессы заимствования слов из иностранных языков, происходящие на протяжении развития почти каждого языка, являются одним из характерных способов обогащения лексики; но развитая саамская терминология, касающаяся понятия «сажа», может быть связана с изменением образа жизни лапландцев и постепенной стабилизацией среды их обитания. Следует подчеркнуть, что финско-пермское название сажи, реконструированное как **süti* или **süδi*, равным образом должно интерпретироваться и как доисторическое заимствование из индоевропейских языков, ср. жемайтское *sū́dės* 'сажа'.

Ключевые слова: лексические заимствования, диахроническая морфология, этимология, финно-угорские языки, германо-саамские отношения, индоевропейские языки, языковой контакт, норвежский язык, древнескандинавский язык, протогерманский язык, прауральский язык, саамский язык, скандинавские народы, шведский язык, словообразование.

Krzysztof Tomasz Witczak
Full Professor, PhD, Dr. Sci. in Linguistics,
University of Lodz, Faculty of Philology,
171/173, ul. Pomorska, Łódź, PL-90-236, Poland
E-mail: krzysztof.witczak@filologia.uni.lodz.pl

Mikołaj Rychło
Associate Professor, PhD, Dr. Sci. in Philology,
University of Gdańsk, Faculty of Languages,
51, ul. Wita Stwosza, Gdańsk, PL-80-938, Poland
E-mail: mikolaj.rychlo@ug.edu.pl

Received: September 20, 2021
Accepted: November 25, 2021

ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

UDC 811.112.5

Ekaterina Vekshina
St Petersburg State University

Irina Michajlova
St Petersburg State University

IS IT WORTH MULTIPLYING TRANSLATION MULTIPLICITY? FROM THE EXPERIENCE OF WORKING ON A NEW TRANSLATION OF MULTATULI'S *MAX HAVELAAR*

For citation: Vekshina E., Michajlova I. Is it worth multiplying translation multiplicity? From the experience of working on a new translation of Multatuli's *Max Havelaar*. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 288–300. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.204

The article is written within the framework of a relatively new trend in translation studies — the study of translation multiplicity (or, in other terminology, re-translation) of fiction. It uses Multatuli's *Max Havelaar* (pseudonym of Eduard Douwes Dekker (1820–1887)) as its research material. It is an anti-colonial novel with autobiographical elements that opened Dutch readers' eyes to the real state of affairs in the Dutch East Indies. These days, *Max Havelaar* is enjoying a worldwide surge in popularity: between 2017 and 2022, its new translations and retranslations have been published in twelve languages, including English, French and Azerbaijani. The authors of this article, who were involved in creating a new Russian translation (the planned year of publication is 2022), analyse the work of their predecessors — the previous seven Russian editions of the novel, which were published from 1916 to 1959. The analysis leads to the conclusion that the previous Russian versions of *Max Havelaar* do not meet the modern norms of translation (in the terminology of G. Toury), since all the 20th-century translations of the novel were made not from the Dutch original, but from a German translation, which had been made from the abridged edition of 1871, and not from the full author's version of 1875–1881. These translations are full of literalisms that do not take into

account the context; they contain errors in understanding the author's text and are unnecessarily difficult to understand. This is why there is a need for a new, modern Russian version, which will allow Russian readers to appreciate Multatuli's famous book at its true value. The differences in translation strategies in the 20th and 21st centuries are listed and relevant examples are given.

Keywords: translation multiplicity, translation plurality, re-translation, Multatuli, E. D. Dekker, *Max Havelaar*, speaking (meaningful) names.

1. HISTORY OF RUSSIAN TRANSLATIONS OF *MAX HAVELAAR* IN THE 20TH CENTURY

It was only ten years after his death that the Russian public first heard of Multatuli (Eduard Douwes Dekker, 1820–1887): in 1896, the author of an introductory article to a series of stories entitled *Dutch Humorists* published in the St Petersburg *Herald of Foreign Literature* described the Dutch writer as a "precursor of a new movement" which revived Dutch literature. According to the anonymous reviewer, Multatuli "was the first to attempt to introduce entirely new material into literature and break the shackles in which the Dutch language had been confined for two centuries", and "gave brilliant examples of humour" in *Woutertje Pieterse*, an excerpt from which was also published as part of this series [Dekker, 1896, p. 220]. Of Dekker's most famous novel, he said the following: "*Max Havelaar*, published in 1860, caused a real sensation in Holland" [Dutch humourists, 1896, p. 213]. Indeed, this highly artistic and imaginative anti-colonial novel with autobiographical elements, which opened Dutch readers' eyes to the real state of affairs in the Dutch East Indies, where with the connivance of colonial officials the local peasants were subjected to terrible oppression, and where the revolts that broke out here and there were brutally crushed by the Dutch colonial army, was warmly received by the public, made its author famous and contributed to reforms in the Dutch colony — modern Indonesia.

Russian readers were not immediately able to enjoy a full translation of the novel: between 1899 and 1914, a translation of the extensive epigraph to the novel (*Onuitgegeven toneelspel*) was published and at least four translations of Chapter 11 (Fragment, *De Japansche Steenhouwer*) and five translations of Chapter 17 (*Saïdja en Adinda*) were published. It was not until 1916 that Zinaida Zhuravskaya translated the entire novel for the first time, though not from Dutch but from German, using a little-known translation by K. Mischke. It is noteworthy that *Max Havelaar*

was usually translated into other languages, if not directly, then through a translation by the celebrated German "apostle of Multatuli" W. Spohr, whose text is of higher quality and is virtually an authorised translation, approved by Dekker himself. The novel was published in the Soviet Union in 1925, and the translator I. D. Markuson also used Mischke's translation. The above mentioned Russian translations did not include Multatuli's numerous commentaries, but instead Mischke's notes were incorporated into the Russian texts. In 1927, a fuller translation from the Dutch by the orientalist M. I. Tubiansky was published. However, M. I. Tubiansky relied heavily on the 1925 version: he borrowed many translation solutions, some parts of the original were still left out, and Multatuli's commentaries were not recovered. In 1928, a "literary adaptation" by Palmbakh was published, which was an abridged and adapted version of the novel compiled from the two previous translations. Tubiansky's translation was subsequently published three more times: in 1936 (with minor corrections), in 1949 (with some literary editing) and in 1959 (an edited version of 1949 with omitted fragments restored and inaccuracies corrected) [Grave, Vekshina, 2021]. In the last two editions, the translator's name was not given, most probably because he was arrested "for suspected links with the nationalist clergy of Mongolia and Buryatia and subversive activities connected with ideas of tearing away the Central Asian territories from the USSR and creating a new state of some sort — 'Pan Mongolia' — under the protectorate of militarist Japan" and shot on November 24, 1937 [Ostrovskaya, 2012, p. 58].

Until the middle of the 20th century, Multatuli's works were regularly published and reprinted in our country. Altogether no fewer than forty books were published between 1896 and 1959. This gave S. A. Mironov grounds to state in 1968 that "the famous Dutch writer Multatuli is still very well known in our country" [Mironov, 1968–1969, p. 95]. However, after 1959 the flow of Multatuli's publications in Russia ceased for more than 60 years.

2. THE MAIN POINTS OF THE THEORY OF TRANSLATION MULTIPLICITY

An analysis of the Russian translations of *Max Havelaar* is impossible without using the notion of translation multiplicity as a tool. There are other terms for this phenomenon: multiple translations, translation plurality and re-translation. Despite variations in terminology and

new theoretical developments on the subject, the definition given by Yu. D. Levin in 1992 is still relevant today: translation multiplicity is "the existence in a given national literature of several translations of the same foreign-language literary work, which in the original language has, as a rule, only one textual version" [Levin, 1992, p. 213]. The clarification "as a rule" is highly relevant in the case of *Max Havelaar*, since during Multatuli's lifetime his novel was republished in the Netherlands six times, and the last two times with the author's corrections. It is important to note that the German translation by K. Mischke is based on an earlier version of the novel.

It is possible to distinguish several types of translation multiplicity. In terms of time span, translation multiplicity is conventionally divided into synchronic (translations published around the same time) and diachronic (translations published consecutively). According to P. Toper, the former group "is the result of a competition of talents and the latter is a means of accumulating traditions" [Sherstneva, 2008, p. 527]. Furthermore, translation multiplicity is divided into active, passive and competing multiplicity. Active multiplicity implies the active functioning of translations published at different times: they are published and republished in equal numbers. One example of such multiplicity is the translations of Austen's *Pride and Prejudice* by Gurova and by Marshak [Isaeva, Dobriakova, 2019]. Passive translation multiplicity refers to the presence of several translations that remain in the shadow of a single translation, which effectively serves as a substitute text in the target language for the original. A competing translation multiplicity occurs when translations are simultaneously published and recognised. Another dichotomy in translation multiplicity is the division into real multiplicity and potential multiplicity. By real multiplicity is meant the actual number of translations of a given work. Potential multiplicity is the theoretical possibility of multiple translations of a text.

In their work *The Inexhaustibility of the Original*, R. R. Tchaikovsky and E. L. Lysenkova list ten postulates of translation multiplicity [Tchaikovsky, Lysenkova, 2001], to which Lysenkova (already without co-authorship with Tchaikovsky) adds five new postulates, and then later E. S. Sherstneva adds five more. All twenty postulates characterise the translation multiplicity from different perspectives: these are the principles and observations concerning the phenomenon, as well as its functions. One of the postulates states: "Translation multiplicity entails

making maximum use of all the resources of the target language. Once all means of adequately recreating the original have been exhausted in a language, it will be impossible to create new adequate translations in that language" [Sherstneva, 2008, p. 528]. This postulate can also be seen as providing a reason for creating new translations (in addition to the inexhaustibility of the original and the potentially infinite number of interpretations): the insufficient use of language resources in previous translations.

3. THE DECISION TO CREATE A NEW TRANSLATION OF THE NOVEL

The year 2020 saw the celebration of Multatuli's 200th anniversary in the Netherlands and several other countries. A conference dedicated to his work was held in St Petersburg, where the idea was born to publish a new Russian translation of *Max Havelaar*[1]. On the one hand, this decision was taken because this classic writer of Dutch literature has been undeservedly forgotten in our country, although worldwide his works, especially *Max Havelaar*, continue to be translated and enjoy success. According to the database of the Dutch Foundation for Literature, the first Arabic translation came out in 2017, a Greek one in 2018, an Azerbaijani one in 2020, an Amharic one in 2021, the novel book has also been re-translated into Spanish (2017), English (2019) and French (2020), re-issued in Hebrew (2020) and now is being translated into Bulgarian and Macedonian. On the other hand, it would not be possible simply to reprint one of the existing translations, since none of them conform to the current translation norms, both **initial** and **operational** [Toury, 1995]. While virtually all the previous versions were based on the German translation by Mischke, today's standards demand that the original, and its most authoritative edition, must be taken as the source text. Such is the scholarly two-volume publication prepared by the literary scholar and textologist Annemarie Kets in 1992, which contains not only the complete text of the novel, without the cuts in the first edition made by the editor Jakob van Lennep, but also Multatuli's own commentaries of the 1881 edition [Multatuli, 1992]. Regarding operational norms as well as ideas drawn from translation multiplicity theory, it was decided

[1] It was then decided that the translation team would consist of I. Bassina, I. Michajlova, E. Toritsyna and E. Vekshina.

to follow the principle of dynamic equivalence unfailingly and to make maximum use of all the Russian language resources accumulated since the last edition of *Max Havelaar* in Russian in 1959 [Multatuli, 1959]. In the following paragraph, we will identify a number of features of the above-mentioned last publication of the novel that are inadequate for today's expectations, and cite some examples.

4. IN WHAT RESPECTS THE 1959 EDITION DOES NOT MEET TODAY'S TRANSLATION STANDARDS. CURRENT TRANSLATION SOLUTIONS

The principle of dynamic equivalence implies that the response to a text by readers in the target culture should be as close as possible to the response of readers of the original at the time when the original was created. All sources on the history of the Dutch language mention that Multatuli's book was a great success in his homeland, among other things because it was written in a lively, natural language that was close to spoken Dutch. However, when reading 20th century Russian translations one has to literally wade through great complexities, both of meaning and of language. These translations are replete with **literalisms** that do not take into account the context and therefore distort the meaning and with **deviations from the original**, creating a sense of strangeness in many of the descriptions. Often, logic disappears from the narrative because the macro-level connections of the novel are disrupted.

Of the **literalisms** that distort the text, two are the most dangerous. The first is the translation of the name of the country where the action takes place, Indië, by the Russian word *Индия* (India). The fact is that the Dutch language clearly distinguishes two very similar names for two countries: India and Indië, of which the first is the name of the huge mainland country that used to be an English colony — present-day India, and the second is a smaller island country, now called Indonesia, which was a colony of the Netherlands. In English, the word *India* is used for the first country and *Indies* for the second. As there is only one word *Индия* (India) in Russian, the phrases *Нидерландская Индия* (Dutch India) or *Ост-Индия* (East Indies) should be used to refer to the second country.

The second literalism concerns the translation of a term in the field of the Dutch system of government in the East Indies. The Dutch colonial administration employed local nobles to control the

indigenous populations, embedding them in a hierarchical power structure: local nobles were hired into the Dutch service, paid salaries and appointed as regional, district and village heads, in tandem with Dutch officials. In Dutch, all members of the local nobility who held such an administrative post were called *hoofd* (chief), in contrast to the word *ambtenaar* (official) that was used to call Dutch people in such positions. It was hypocritically believed that as long as both native *chiefs* and metropolitan *officials* were in the service of the King of the Netherlands, they were brothers, with the Dutch being called *elder brothers* and the local nobles *younger brothers*. In all the previously published Russian versions of the novel, the word *hoofd* is translated as *главарь* (ringleader), which means that the denotative meaning of the word is the same as in the original, but the evaluative connotation is quite different. In Russian dictionaries, the word *главарь* (ringleader) is marked as "disapproving", which completely destroys the glib picture cultivated by the Dutch authorities of an imaginary friendship between the "brothers". This translation choice makes the entire local nobility appear to be a criminal community, which is not at all what the Dutch administrative term, used extensively in Multatuli's novel, implies.

Deviations from the original are most often caused by a lack of knowledge of the Dutch language, but as often as not by simple inattention to the meaning of phrases. In describing the tragic fate of the Javanese, whose last buffalo is often taken from them by those in power, thus depriving them of their main working tool and condemning entire families to starvation, the author addresses his readers with the sarcastic phrase that they, the Dutch readers, cannot of course be truly concerned about the fate of Javanese people. In translation, the thought goes like this:

> *…я не потребую — я еще подожду, о нидерландцы, — чтобы вас это столь же тронуло, как если бы я описал вам судьбу [голландского] крестьянина, у которого отняли корову* [Multatuli, 1959, p. 218] (…I will not demand — I will still wait, O Dutchmen — that you be as moved by this as if I described to you the fate of a [Dutch] peasant whose cow was taken away from him).

The Russian reader is perplexed as to why the author chose to be patient and wait for a while before demanding compassion from Dutch readers. However, according to the original he is not going to wait for anything:

…zie, ik eisch niet — noch verwacht, o Nederlanders! — dat ge daardoor zult aangegrepen zyn in gelyke maat als wanneer ik u het lot schetste van een boer wien men zyn koe ontnam [Multatuli, 1992, p. 176].

The Russian translator has undoubtedly confused two homonyms: *nog* is the adverb *yet* and *noch* is part of the double conjunction *neither — nor*. And the correct translation should read: '…I do not demand — and do not expect, O Dutchmen! — that you will be moved by this…'.

In the new English translation [Multatuli, 2019] this sentence is absolutely correct:

…you see, I don't demand — nor do I expect, O Dutch readers! — you to be as moved as you would be if I were describing the fate of a Dutch farmer deprived of his cow [Multatuli, 2019, p. 218–219].

Sometimes deviations from the original are due to simple **inattention on the part of the translator**. The novel *Max Havelaar* is remarkable for its polyphony (the narration is delivered by several narrators, each with their own voice) and for the variety of narrative forms. Poems that the author either quotes (like Heine's poem in Chapter 10) or composes himself, putting them into the mouths of his characters, including Havelaar himself, feature prominently in the novel. One such character is the young and uneducated but naturally gifted Javanese man Saijah. Multatuli cites allegedly his own Dutch translations of the songs that Saijah composes at pivotal moments in his life. In form, they are vers libre, with simple and poetic folkloric imagery, written in slightly primitive colloquial language. Reflecting on Saijah's songs, the author writes:

Сначала я намеревался использовать при переводе и ритм, и рифму, но потом решил убрать эти «противные путы», как их называл Хавелар [Multatuli, 1959, p. 233].
Eerst was myn voornemen wat maat en rym te brengen in die overzetting, doch evenals Havelaar vind ik beter dat keurslyf wegtelaten [Multatuli, 1992, p. 187].

In the new English translation:

At first I planned to use rhyme and meter in my version, but like Havelaar, I now think it better to avoid that straitjacket [Multatuli, 2019, p. 234].

However, the Russian translator(s) paid no attention to these explanations of the author, nor to the form of the verses themselves, and

translated them into Russian quite differently. In one of the episodes, Saijah sings about waiting under a tree for his beloved:

Maar ik zit alleen by het djati-bosch,
Wachtende op wat myn hart liefheeft [Multatuli, 1992, p. 198].

The English translation perfectly captures this simplicity of language of the young Javanese man:

But I sit alone by the jati wood,
Waiting for what my heart loves [Multatuli, 2019, p. 242].

The 1959 edition, however, consistently uses iambic pentameter and adheres to the rule of alternans; the translators resort to pompous turns of phrase which the young Javanese, who had never attended school, could certainly not have known, much less used:

Но тщетно сердца моего усладу
Я жду под сенью дерева джати́ [Multatuli, 1959, p. 240].
(But in vain I await my heart's delight
under the shade of the jati tree.)

In another song, which the author also "quotes" in full, Saijah reflects on death and love, and all five verses of his song begin with the words *Ik weet niet waar ik sterven zal*, which is rendered as '*Не знаю, где умру я*' (I do not know where I will die) [Multatuli, 1959, p. 233–234].

Nine pages further on, it is described how Saijah becomes mentally disturbed as a result of the suffering he has endured. He sings this same song again, but the translator of the Russian version does not recognise it and translates the same recurring line differently:

…и только по ночам обитатели дома пробуждались, слыша его монотонное пение: '*Не знаю, где мне умереть*' (…and it was only at night that the inhabitants of the house were awakened by his monotonous singing: 'I do not know where I should die') [Multatuli, 1959, p. 243].

When translating fiction, a particular challenge is to convey the humour of the original. In *Max Havelaar*, an important factor in creating the humorous effect is the use of funny **speaking (meaningful) character names**. As far as we know, all the local noblemen appearing

in the novel were given their own real names by Multatuli, while for the Dutch characters, whether based on real persons or fictional ones, he invented names to match their character. In previous translations these surnames were rendered by means of transcription, and the result was strings of sounds that were heavy, hard to remember and completely incomprehensible to Russian readers: *Дрогстоппель* (Droogstoppel), *Вавелаар* (Wawelaar), *Слеймеринг* (Slymering).

In order to retain the element of play present in the original and to make the characters' names more agreeable to the Russian ear, it was decided to give them surnames that have meanings similar to the Dutch ones but based on a Russian root. We must admit that our intention to translate the speaking names was strengthened by the English translation of 2019, where these names were also translated and not transcribed or transliterated.

To give just two examples. The main antipode of Havelaar, an ardent fighter for justice, is Droogstoppel, a boring businessman who only cares about money and appearing to be virtuous. His name is made up of two roots: *droog* 'dry' and *stoppel* 'stubble'. *Dry* because everything living in him is dead, *stubble* because he is an unpleasant person and he pricks like stubble. In the English translation, he is suitably called *Drystubble*. After much discussion, it was decided to call him *Сухостебельс* (Sukhostebels) in Russian — literally *dry stalk*. The grandiloquent and hypocritical pastor, to whom Drystubble listens attentively, Multatuli called *Wawelaar* (Waffler), deriving his name from the verb *wauwelen* (to talk gibberish, nonsense). In our translation, he became known as *Фуфелар* (Fufelar), for his supposedly pious speeches are mere rubbish — *фуфло* 'fuflo'.

5. CONCLUSION

In summary, the 20th-century translations of *Max Havelaar* do not meet current standards of translation, either in terms of initial norms, or operational norms. Certainly, the early Russian translations of Multatuli's novel fulfilled the function they were intended for in Russian society at the time: the 1916 translation, which came out on the eve of the October Revolution of 1917, introduced the work of the Dutch rebel, who believed in justice, to Russian readers. Translations during the Soviet era were also published primarily for ideological and

political reasons in connection with the Soviet Union's struggle against colonialism and the recognition of independence of Indonesia in 1949, with little regard for literary merits of the novel. However, nowadays Multatuli's famous novel is appreciated worldwide as a remarkable artistic work, which organically combines a fervent protest against injustice and brilliant artistic techniques, based to a great extent on sarcasm and humour. It is this unity that we hope to show future readers of the new Russian translation of *Max Havelaar*.

The increase of translation multiplicity of *Max Havelaar* that we produce is diachronic (according to P. Toper's terminology) and, accordingly, it is related to the "accumulation of traditions". By realising the potential translation multiplicity of Multatuli's novel and striving to make the most of the resources of Russian as a target language, we hope that our translation can become a substitute text for the original in Russian culture and language and find its readers among our compatriots. Whether our dreams are justified will be seen in the future.

REFERENCES

Dekker E. D. On education (with examples). *Vestnik inostrannoi literatury,* 5, 1896. P. 219–231. (In Russian)

Dutch humourists. *Vestnik inostrannoi literatury,* 2, 1896. P. 213–216. (In Russian)

Grave J., Vekshina E. *Max Havelaar* by Multatuli in Russia: The origins of translations. *Scandinavian Philology*, 19 (1), 2021. 1. P. 176–189.

Isaeva S. M., Dobriakova M. V. On the question of the translation multiplicity of the works of the English novelist J. Austen. *Vestnik NNGU,* 4, 2019. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-perevodnoy-mnozhestvennosti-proizvedeniy-angliyskoy-pisatelnitsy-d-ostin (accessed: 09.09.2022). (In Russian)

Levin Yu. D. The issues of translation multiplicity. *Literatura i perevod: problemy teorii*. Moscow: Progress Publ., 1992. P. 213–223. (In Russian)

Mironov S. A. De neerlandistiek in de U. S. S. R. *Ons Erfdeel*, 1968–1969, Jaargang 12. P. 94–98.

Multatuli. *Maks Khavelaar.* Ed. A. Sipovitsj. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959. 288 p. (In Russian)

Multatuli. *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*. Ed. A. Kets. Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1992. Available at: https://www.dbnl.org/tekst/mult001maxh15_01/ (accessed: 09.09.2022).

Multatuli. *Max Havelaar. Or, the coffee auctions of the Dutch Trading Company.* New York: New York Review of Books, 2019. 352 p.

Ostrovskaya E. P. M. I. Tubiansky (1893–1937) as a representative of the national scientific school. *Fifth Oriental readings in memory of O. O. Rosenberg. Proceedings of the participants of the scientific conference.* St Petersburg: Izdatel'stvo A. Goloda Publ., 2012. P. 45–60. (In Russian)

Sherstneva E. S. The Translation Multiplicity as a Category of the Translation Studies: the History, Status, and Trends. *Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 73–1, 2008. P. 526–532. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/perevodnaya-mnozhestvennost-kak-kategoriya-perevodovedeniya-istoriya-status-tendentsii (accessed: 09.09.2022). (In Russian)

Tchaikovsky R. R., Lysenkova E. L. *The inexhaustibility of the original: 100 translations of R. M. Rilks 'Panther' into 15 languages.* Magadan: Kordis Publ., 2001. 211 p. (In Russian)

Toury G. *The Nature and Role of Norms in Translation*. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 53–69.

Екатерина Векшина
Санкт-Петербургский государственный университет

Ирина Михайлова
Санкт-Петербургский государственный университет

НАДО ЛИ МНОЖИТЬ ПЕРЕВОДНУЮ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ? ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД НОВЫМ ПЕРЕВОДОМ «МАКСА ХАВЕЛАРА» МУЛЬТАТУЛИ

Для цитирования: *Vekshina E., Michajlova I.* Is it worth multiplying translation multiplicity? From the experience of working on a new translation of Multatuli's *Max Havelaar* // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып 2. С. 288–300. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.204

Статья написана в русле относительно нового направления в переводоведении — изучения переводной множественности (или, в другой терминологии, повторного перевода) художественной литературы. Материалом служит «Макс Хавелар» Мультатули (псевдоним Эдуарда Дауеса Деккера (1820–1887)). Это антиколониальный роман с автобиографическими элементами, открывший голландским читателям глаза на реальное положение дел в Нидерландской Ост-Индии. В наши дни «Макс Хавелар» переживает взлет популярности во всем мире: с 2017 по 2022 г. он был заново переведен и издан на двенадцати языках мира, включая английский, французский и азербайджанский. Авторы настоящей статьи, участвовавшие в создании нового русского перевода (планируемый год издания 2022), анализируют плоды трудов своих предшественников, подготовивших предыдущие семь русских изданий романа, которые выходили с 1916 по 1959 г. На основе проведенного анализа делается вывод о несоответствии прежних русских версий «Макса Хавелара» существующим в наши дни нормам перевода (по терминологии Г. Тури), так как все переводы XX в. выполнены не с нидерландского оригинала, а через немецкий язык-посредник, причем немецкий перевод был сделан с урезанного издания 1871 г., а не с полной автор-

ской версии 1875–1881 гг. Эти переводы изобилуют буквализмами, не учитывающими контекст, содержат ошибки в понимании авторского текста и неоправданно тяжелы для восприятия. Отсюда и возникла необходимость создания новой, современной русской версии, которая позволит русским читателям оценить знаменитую книгу Мультатули по достоинству. Перечисляются различия в стратегиях перевода XX и XXI вв., приводятся соответствующие примеры.

Ключевые слова: переводная множественность, повторный перевод, Мультатули, Э. Д. Деккер, *Макс Хавелар*, говорящие имена.

Ekaterina Vekshina
Master in Philology, Postgraduate Student,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: katjavekshina@gmail.com

Векшина Екатерина Дмитриевна
магистр филологии, аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: katjavekshina@gmail.com

Irina Michajlova
Dr. Sci. in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: i.mikhailova@spbu.ru

Михайлова Ирина Михайловна
доктор филологических наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: i.mikhailova@spbu.ru

Received: August 7, 2022
Accepted: September 13, 2022

UDC 821.113.5

Olga Ermakova
St Petersburg State University

Irina Taratonkina
St Petersburg State University

TIME AND SPACE IN SIGBJØRN OBSTFELDER'S PROSE POETRY

For citation: Ermakova O., Taratonkina I. Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 301–310. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.205

The article dwells upon the time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry. The genre of prose poetry came to Scandinavia at the end of the 19th century, on the peak of the French symbolism popularity. The strong influence of the French symbolist Charles Baudelaire is obvious in Obstfelder's works. The most significant feature that defines the chronotope of Obstfelder's poems is opposition between man and nature. By a person the author means not a lyrical hero but other people, the whole society, the essence of which can be described as "the abode of many people". "Other people" are synonymous with the concept of "city", and this chronotope is clearly seen in many of his poems. The poet describes both nature and city in details and the chaos of the city extremely contrasts with the rich and harmonious life of nature. The opposition of harmony and chaos, sincerity and alienation is emphasized by the contrast between the sounds of nature and the city: between weeping, sobbing, screaming, roaring and the sound of drops, the rustling of leaves and the singing of birds. Despite the beauty and harmony of nature the lyrical hero still cannot exist outside the city for a long time. Perhaps he can exist only in a borderline state — between people and nature, harmony and chaos, trying to combine, unite in the mind both worlds, but staying alone in both of them. The common feature of all his prose poems is transition and border crossing and it can explain the originality of Obstfelder's prose poems.

Keywords: Sigbjørn Obstfelder, Scandinavian modernism, prose poetry, time and space, chronotope.

This article proposes one of the possible ways to analyze prose poems written by the Norwegian modernist poet Sigbjørn Obstfelder

(1866–1900). This genre came to Scandinavia at the end of the 19th century, on the peak of the French symbolism popularity. Prose poetry of both French and Danish poets was published in the Danish magazine *The Tower* (*Taarnet*), which popularized a new direction in poetry. The most prominent was Charles Baudelaire; translations of his works into Danish were printed in the journal *New Earth* (*Ny Jord*) as early as 1889.

Speaking about Norway, the first collection of prose poems "Night" (*Nat. Digte i prosa*) by Vilhelm Krag was published in 1892. By this time the young poet was already known as "decadent" in the country. His most famous poem "Fandango" (*Fandango*, 1890), published in the journal *Samtiden,* marked the birth of new trends in Norwegian literature. However, the poet whose name in Norway is primarily associated with the development of the prose poetry (*prosadikt* in Norwegian) is Sigbjørn Obstfelder.

He is considered to be one of the first modernist poets in Norway. His first poems were published in the same magazine, *Samtiden*, in 1890, and his debut collection, "Poems" (*Digte*) came out in 1893. Obstfelder's poetry is evidently derived from the European fin-de-siècle. Free verse, characterized by changeable rhythm and musicality, the desire to escape depicting the real world and great wish to convey the invisible and inexpressible, the theme of loneliness of a person in the crowd characterizes these poems, which became something completely new in Norwegian literature. Some contemporaries mocked Obstfelder, declaring him crazy, while others unconditionally recognized the poet as a genius.

Baudelaire's translations published in the magazine *New Earth* (*Ny jord*) had influenced the poet greatly. Totally Obstfelder wrote about 30 prose poems and only a third of them were published during his lifetime. For a researcher studying his prose poems, it is important to take into account that these texts were not published as a separate collection, actually they were not conceived as a cycle united by a common idea.

The plots and images in these poems are very diverse. All artistic means are primarily subordinated to the depiction of one or another emotional state (fear and loneliness in the "City" (*Byen*), peace in the "Rosehip" (*Tornerose*), frustration and jealousy in the "Abandoned" (*Den forladte*), lust for life and love in the "Spouse" (*Hustru*) and so on). Despite this diversity in these works, however, they have something in common. In order to find a single organizing principle in all texts, it is

necessary to analyze the image of time and space in Obstfelder's prose poetry.

As T. Sokolova notes in the article "To the Problem of Researching of Artistic Space and Time in Literary Work": "*The study of artistic space and time, associated primarily with the consideration of the text poetics, also makes it possible to identify the essential features in the author's worldview, fixed in the artistic model of the world. It turns out that it is possible to consider space and time relations as an expression of the modality of a poetic statement*" [Sokolova, 2006, p. 134].

There is a wide scope of literature that deals with the problems of time and space in a narrative. The concept of chronotope as "*the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature*" [Bakhtin, 2000, p. 9] was introduced into literary criticism by M. Bakhtin. Other researchers have developed this definition. Thus, at the end of the twentieth century the discussion on the inclusion of the concept of "subject" in the structure of the chronotope was relevant. R. I. Enukidze stated: "*The study of the problem of the chronotope will not be adequate if the analysis of time and space in a narrative is carried out outside the subject around which these spatio-temporal relations are realized in the text*" [Enukidze, 1984, p. 30]. L. Kazantseva goes even further, proposing the following model: chronotope = subject + time + space + action algorithm. She points out that such a core of the chronotope "*is able to act as a genre indicator of the work.*" "*Thus, the dominant component of 'space' is typical for 'landscape lyrics', "landscape prose; and subject — for 'I-lyrics'…*" [Kazantseva, 1984, p. 6]

The last statement is absolutely relevant for Obstfelder's lyrical prose. Regardless of whether the action takes place in a particular city or in the poet's fantasy, whether the narration is led from the point of view of a lyrical hero or from the point of view of another character, the border between reality and imagination is unclear and almost imperceptible, and the subject comes to the foreground.

The most significant feature that defines the chronotope of Obstfelder's prose poems is the opposition between nature and man. It should be clarified that "man" does not mean a poet (a lyrical hero), but other people, society. Quite often "other people" are synonymous with the concept of "the city", and this chronotope, the essence of which can be described as "the abode of many people", stands out in many of his prose poems.

One of the most famous texts of Obstfelder, "The City" (*Byen*) is namely based on this opposition. The lyrical hero, living alone in the mountains, begins to pine for the company of his own kind. He goes to the big city "*bak den borteste blåne, søndenfor de brede sletter, der hvor hjerter slår, der hvor tusender hjerter slår i kor*" [Obstfelder, 1943, p. 80]. But finding himself on the streets of a big city, he feels only horror: "*De farer afsted, som var de piskede, og ud fra de små huse hører jeg gråt og hulken, bag mig gråter det, gråter, gråter… Og omsider går det op for mig, omsider ser jeg det: de er vanvittige, de piskes af sin egen skygge. Og jeg ser mig om, jeg ser på deres øine, deres miner, deres ilen og løben: "Ja, de er vanvittige, de er vanvittige*" [Obstfelder, 1943, p. 81]. It is clear that the chronotope of the city is characterized by its fast and chaotic rhythm of existence. More often, time acceleration in the city is conveyed by verbs and verbal nouns expressing movement, such as "fare, løpe, ile, lyne", and so on.

The crazy rhythm of existence and the gloomy mystery of the city are also depicted in such poems as "The Stranger" (*Den ubekjendte*), "Black-clad" (*Den sortklædte*) and "Abandoned" (*Den forladte*). The city is not just an abode of people, it is an abode of *unhappy* people who sometimes do not understand the depth of their unhappiness. The chaos of the city sharply contrasts with the rich and harmonious life of nature. Thus the fear of death among people contrasts with the dying of autumn nature in the poem "Autumn" (*Høst*): "*jeg tror at naturen har sit deiligste liv, når den blegner. Intet dør så vakkert, som blade. I de varmeste, vakreste farver, jorden eier, klær de sig. De tar imod døden, de længes mod at føle det skjære der skal foregå i dem*" [Obstfelder, 1943, p. 102].

Only in one prose poem does the urban environment correlate with a real-life city. In the poem "The Stranger" (*Den ubekjendte*), the action takes place in Paris, partly in the Luxembourg Gardens. In other poems, we are talking about the collective image of a big city, which, however, is depicted as objectively as possible. The city is described in the prose poems as a place consisting of stone-paved streets, houses, stairs, lanes, ladies and gentlemen from high society, carriages and horse-drawn carriages, dances and holidays, electric lights and shop windows.

Quite often the author puts a number of words from the semantic field "the city" side by side, emphasizing the heap of all objects and buildings, the "crazy" rhythm of life among people: "*Alle disse gaderne som havde været lige allesammen, og disse husvæggene som stod og*

svetted, og disse folkene som for og myldred og pusted, som om der var noget påfærde, — det var ikke fuldt så vanvittigt længer" [Obstfelder, 1943, p. 90]. Such enumerations may be accompanied by alliteration or rhyme: "*Vi kommer ind mellem tømmer og tønder og skrammel, vi stiger opad trapper, vi træder ind under et tagvindue*" ("Black-clad").

Nature is described no less substantively. Features of the relief, weather phenomena, plants, animals, all this creates a diverse and picturesque world. It is interesting to note that in twelve analyzed prose poems, in addition to such hypernyms as "grass", "trees", "leaves", there were ten specific names of flowers and plants: snowdrops, heather, roses, ivy, red currant, so on. No less specific are the names of the relief features: a river, a glacier, a meadow, a plateau, an abyss, a plain and other (totally 18 different lexical units).

Nature is described by the author as the naturalness and beauty of life, the sincerity of feelings that die or are distorted in human society. In the poem "The Snordrop" (*Sneklokker*) delicate spring flowers become the personification of the lyrical hero's love. When the girl he loves rejects him, the hero destroys the bouquet: "*De stakkels tendre blomster! Jeg trær dem ihjæl. De var jo bare nogen sarte, blege spirer, som kanskje — kanskje — ved hendes bryst kunde ha blit til roser*" [Obstfelder, 1943, p. 75].

In the prose poems "The Spouse" (*Hustru*) and "The Wasp" (*Hvepsen*), the chronotope "the city" is replaced by the chronotope "the room", which partially has the same function — a place for people to live and a symbol of society that kills the naturalness of feelings — however, a chaotic, feverish movement that characterizes the life of the city, is replaced here by static character and isolation. The plot of the two poems is almost similar. In "The Wasp", a man working at a desk notices a wasp that has flown into the room. The wasp does its best to reach another already dead wasp on the windowsill and dies next to it. This almost insignificant episode touches the hero, he begins to think about love and fidelity, and feelings for his wife, to whom he has grown cold many years ago, awaken again in his soul. In "The Spouse" (*Hustru. Fire born*), a woman, overwhelmed by her social role, says goodbye to the feeling of being young. But the yellow butterfly that flew in through the window reminds her that she is still beautiful and desirable, and a thirst for life and love is born in her again, which, it would seem, is not appropriate to the venerable mother of the family.

In both pieces, natural beings help the main characters revive their feelings and transcend their social roles. So the opposition of nature and human society ("city", "room") is the opposition of harmony and chaos, sincerity and alienation. It is even more emphasized by the contrast between the sounds of nature and the city.

Music in Obstfelder's works is a specific topic that has attracted many researchers of his heritage. You can talk a lot about musicality and rhythm in his poetry. But even in the depiction of the life of the city and nature, special attention is paid to the sounds. The city is characterized by weeping and sobbing, screaming and roaring, the beating of hearts, the rustle of silk slippers and the clinking of forks. As for the nature, it is full of sounds of drops, the whisper of heather, the rustle of leaves and the singing of birds. In the poem "City" the chronotopes of the city and nature have precise contrast in the sound range: "*Næste aften står jeg på den stenlagte gade. Der er ingen skog længer, men huse og huse og vinduer, ingen sus gjennem blade, men surren av vogne, larm af utallige fødder*" [Obstfelder, 1943, p. 80]. The silence in the mountains, where the loudest sound was the loon call, is replaced by screams, weeping, loud sermons and the scuffling noises. It is this wild noise that horrifies the lyrical hero.

It is worth to note that despite the beauty, harmony and euphony of nature, the lyrical hero still cannot exist outside the city for a long time. It can be explained by the lack of movement in the chronotope of nature. Here we are talking not about the course of time — there is a transition from day to night and a change of seasons and variability of the weather, however, static or cyclic movement prevails here. Heather, plateau, sea and stars, all this is motionless. Day follows night, bad weather is followed by clear weather, "*og når dagen gryr, kommer der en fugl ind fra øst, flyver gjennem vor stue, flyver ud mod vest*" [Obstfelder, 1943, p. 82]. Perhaps that's why representatives of the animal world are so rarely mentioned in the poems. They appear mainly when nature is trying to tell people something, and they become her messengers: a wasp, a butterfly or a dog.

One more opposition can be distinguished from the foregoing: the subject and the external world. It manifests itself especially clearly in a number of works, such as "The City", "The Forest House", "The Stranger", "Autumn" and some others. The subject is the creator of his own universe, containing both people and nature. The act of creation

is described in the poem "I" (*Jeg*): "*Jeg tegned vandets brede, rolige linie. Små og store seil, dampere med lange røgstrimer krydser og buer sig på det, skyer og lanterner speiler seg i det, holmer dukker op som drømme fra dets bund*" [Obstfelder, 1943, p. 82]. The subject, as the creator of his own universe, also appears in the poem "The Forest House", where the lyrical hero, sitting in the garden, is listening to himself: "*Sommetider drypper en tung dråbe fra et grønt blad deroppe i træet ned på mit hvide. Og jeg lytter til mit indre — om der er slotte derinde, fulde af musik. Jeg lukker øinene og ser og speider, om der er stjerner og det store hav. Det er så stille. Jeg kan høre menneskene tale, græde og favnes i mit bryst*" [Obstfelder, 1943, p. 82].

The indication that the subject is in the garden is not accidental. This chronotope occupies an intermediate position between the opposition nature — city, uniting and reconciling these two worlds. People and nature are harmoniously coexisting here side by side. The garden is the embodiment of the poet's consciousness where both worlds exist. This is more explicitly stated in the poem "The Stranger": "*Jeg syntes at Luxembourg mer end nogen anden have og meget mer end naturen er som et menneskesind, der veksler humør. (…) Sommetider er det, som var det ikke andet end smil og roser og deilige lyse statyer og funklende vanddråber og lekende småbørn og fine pigevrister til i Paris. Og så er der andre tider, at man ikke engang ser de lyse statyer, at de er svøbt ind i en tung luft, og at det ligesom klager sagte rundt om i haven*" [Obstfelder, 1943, p. 94].

While the lyrical hero is in the garden of his soul, the world around him — regardless of the hero's changeable mood — feels intact and full of meaning. Time does not stand still as in the chronotope of nature and does not rush feverishly as in the chronotope of the city, but moves at a calm, pacifying pace. However, plunging into his inner world, the subject does not feel complete harmony. Still he experiences loneliness, because he needs like-minded people who could feel like him and understand him.

This idea is clearly expressed in the poem "I": the lyrical hero, who created harbors, mountains, laughing and loving people with the power of poetic imagination, starts to feel burdened by their society: "*Jeg går ene blandt dem. Det er min glæde at høre deres tanker, kjende deres sorg og jubel. Og dog — jeg ved ikke — det er mig ikke nok. Jeg blir rastløs. (…) Der vågner hos mig en dunkel attrå. Der skulde komme en. Han*

skulde komme og lytte sig frem til der, hvor isbræen sukker og lyngen dør. Han skulde komme og si: Jeg så sjøen, og himmelen, og farvenes dis, og menneskenes under. Og jeg blev mer og mer ene. Ti jeg fik en længsel efter at lære den at kjende, hvis fantasi digted sjø og skyer, hvis tanke bygged menneskets øre" [Obstfelder, 1943, p. 83].

In the prose poem "The Stranger" it seems to the poet that he has met such a person. The poem begins with the words: "*Jeg sad på en benk. Hun kom gående ud fra det grønne*" [Obstfelder, 1943, p. 88]. Looking at the stranger, the lyrical hero wonders which path she will choose, if she will go out into the city or continue her walk in the garden. When he sees her walking under the trees along the lawn (that is, remaining inside his subjective space), he decides that this is exactly that person whom he have been looking for. The mere thought that there is a person in the city who feels like him makes the life of the hero in the city less unbearable. Although he sees her several times and has the opportunity to approach her, however, something prevents him from doing so. In the final scene, he sees her sleeping on the same bench he sat on when he first saw her. "*Jeg kom til at streife hende. Hendes øielåg bevæged sig. Jeg holdt pusten. Havde jeg vækket hende? Nei, hun sov fremdeles. Jeg gik*" [Obstfelder, 1943, p. 96].

Why does the lyrical hero refuse the possibility of happiness, finding harmony with a kindred soul? It is hardly possible to find definite answer to this question. But perhaps he cannot exist otherwise but only in a borderline between people and nature, harmony and chaos, trying to combine, unite both in consciousness, and the other, and remaining alone in both worlds. Such a hero is often found in the works of writers of the late 19th — early 20th centuries, as for the Scandinavian literature it's worth to note the works of K. Hamsun, A. Strindberg and J. Söderberg.

To summarize, the situation of transition, change, crossing the border (sometimes internal) is common to all Obstfelder's prose poems: from one state of mind to another, from nature to the city, from day to night, from summer to winter, from fantasy to reality and from life to death. It can be assumed that such transitions form the originality of Obstfelder's prose poetry and his difference from many other poets, whose works sometimes can be described as sketches of a frozen nature.

REFERENCES

Bakhtin M. M. *Epics and Novel.* St Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 304 p. (In Russian)

Enukidze R. I. *Artistic Chronotope and it's Linguistic Organisation (in Anglo-american Stories).* PhD in Philology abstract. Tbilisi, 1984. 17 p. (In Russian)

Kazantseva L. V. *Category of Chronotope in the Structure of a Fiction (Aspects of Linguopragmatics and Genre).* PhD in Philology abstract. Moscow, 1984. 18 p. (In Russian)

Obstfelder S. *Samlede skrifter.* I bd. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1943. 197 s.

Sokolova T. Concerning the Question of Studying Fictional Time and Space in Literary Works. *Studia Slavica,* 10, 2006. P. 123–134. (In Russian)

Ольга Ермакова
Санкт-Петербургский государственный университет

Ирина Таратонкина
Санкт-Петербургский государственный университет

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ СИГБЬЁРНА ОБСТФЕЛЛЕРА

Для цитирования: *Ermakova O., Taratonkina I.* Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып 2. С. 301–310. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.205

Рассматривается возможный способ прочтения стихотворений в прозе норвежского поэта Сигбьёрна Обстфеллера. Сам жанр стихотворения в прозе пришел в Скандинавию в конце XIX в., на волне популярности французского символизма. В творчестве С. Обстфеллера отчетливо прослеживается влияние французского символиста Ш. Бодлера. Самой значимой чертой, определяющей хронотоп стихотворений Обстфеллера, является оппозиция «природа — человек». В творчестве писателя под «человеком» подразумевается не лирический герой, а другие люди, целое общество, сущность которого можно описать как «обиталище множества людей». «Другие люди» зачастую синонимичны понятию «город», и этот хронотоп выделяется во многих стихотворениях. Поэт детально описывает и природу, и город, но хаос города резко контрастирует с насыщенной и гармоничной жизнью природы. Противопоставление гармонии и хаоса, искренности и отчуждения усиливается контрастом между звуками природы и города: между плачем, всхлипами, криками, грохотом и звоном капель, шелестом листвы, пением птиц. Но, несмотря на красоту и гармонию природы, лирический герой не может долго существовать вне города. Возможно, он вообще не может существовать иначе, как в пограничном состоянии — между людьми и природой, гармонией и хаосом, пытаясь объединить в сознании эти два мира, но так и оставаясь одиноким в обоих из них. Именно в состоянии перехода, пересечения границы и кроется своеобразие стихотворений в прозе С. Обстфеллера.

Ключевые слова: Сигбьёрн Обстфеллер, стихотворения в прозе, время и пространство, хронотоп, скандинавский модернизм.

Olga Ermakova
PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: o.ermakova@spbu.ru

Ермакова Ольга Сергеевна
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: o.ermakova@spbu.ru

Irina Taratonkina
PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: i.taratonkina@spbu.ru

Таратонкина Ирина Павловна
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: i.taratonkina@spbu.ru

Received: August 1, 2022
Accepted: September 10, 2022

УДК 792

Джамиля Кумукова
Российский институт истории искусств

«ИГРА СНОВ» СТРИНДБЕРГА И «ДИТЯ АЛЛАХА» ГУМИЛЕВА. МИСТЕРИАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

Для цитирования: *Кумукова Д. Д.* «Игра снов» Стриндберга и «Дитя Аллаха» Гумилева. Мистериальный сюжет // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 311–327. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.206

В статье исследуется проблема воплощения мистериального сюжета в драматургии рубежа XIX–XX вв. В аспекте заданной темы рассматриваются две пьесы — драма А. Стриндберга «Игра снов» и сказка Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха». Осуществляется попытка показать, что в этих произведениях прослеживается единый сюжет, восходящий к древнему мифу о Персефоне. При сохраняющихся на сегодняшний день разногласиях о содержании древнегреческой мистерии все же можно утверждать, что этот миф составлял основу сакрального действа в Элевсине, споры касаются только его сценического воплощения. На рубеже XIX–XX вв. история Персефоны творит уже свой, новый миф — об испытаниях странствующей души на пути познания. У Стриндберга и Гумилева в роли души (Персефоны) выступает божественное существо: в «Игре снов» — дочь бога Индры из древнеиндийской мифологии, в «Дитяти Аллаха» — дочь бога из мифологии народов Малой и Средней Азии. Обе героини проходят тяжелый путь земных скорбей и в развязке возвращаются в свой божественный мир. В эту сюжетную схему, соотносящуюся с ходом древней мистерии, оба драматурга — шведский и русский — в качестве персонажа вводят Поэта. И в «Игре снов», и в «Дитяти Аллаха» поэт оказывается посредником между земной и небесной жизнью, преодолевая разрыв между этими мирами и выступая, по сути, в роли Диониса. Общая тенденция в обращении драматургии эпохи «рубежа» к древней мифологии свидетельствует о продолжающемся процессе структурирования мифа и обретении им новых содержательных пластов.

Ключевые слова: драма, Стриндберг, Гумилев, *Игра снов*, *Дитя Аллаха*, мистерия, миф, поэт.

Эпоха конца XIX — начала XX в. в истории культуры оказалась рубежной по сути. В это время возникает новое понимание назначения искусства и, соответственно, начинается новое развитие философско-эстетической мысли. Перемены эти стали следствием переворота в религиозном сознании, сказавшегося на всех сферах гуманитарного знания и, собственно, определившего период рубежа.

Рубеж веков явил новую театральную эпоху, отмеченную рождением режиссерского театра и «новой драмы». Режиссерский театр, по сравнению с предшествующим, предполагал иные подходы к соотношению слагаемых сценического представления, а новая драма нуждалась в принципиально новом театре, можно сказать, требовала его. Уже в своем литературном тексте она, кажется, подсказывала режиссерское решение. В этих условиях эстетического перелома теоретики искусства осмысляют старый опыт и предопределяют новый.

Искусство будущего, концепции которого складываются на рубеже веков, в конечном счете оказывается искусством театра. В эстетических системах А. Белого, В. И. Иванова, Р. Штайнера, А. Н. Скрябина этот театр будущего виделся мистерией, ориентиром для которой должны были стать обрядовые действа архаического и классического периодов Древней Греции.

О том, какое действо происходило в элевсинских мистериях и более ранних обрядах других народов, в частности древневавилонских или древнеегипетских, до сих пор известно немного. Общепринятой версией основного содержания древнегреческих мистерий является мифологическая история Деметры и ее дочери Персефоны. Споры исследователей касаются главным образом самого исполнения мифа, о чем высказывался венгерский специалист по античности Карл Кереньи: «Самым непостижимым из множества выдвинутых в связи с Элевсинскими мистериями ошибочных мнений является представление о том, что в их ходе в драматической форме изображалась одна из общеизвестных мифологических историй» [Кереньи, 2000, с. 50]. Действительно, версия инсценировки сюжета о Персефоне и Деметре на сегодняшний день остается наиболее распространенной. Разрешением противоречий видится концепция современного исследователя В. И. Максимова о том, что в элевсинских мистериях «не было места для

игры, не было лицедейства. Иерофанты лишь символизировали облик персонажей, связанных с культом Деметры» [Максимов, 2013, с. 239]. Иными словами, миф о Деметре и Персефоне не инсценировался в виде театрального представления, но так или иначе был включен в ход мистерии.

В контексте заданной темы на рубеже веков мистериальная сущность мифа о Персефоне осмысляется как история странствующей души на пути познания. И в этом смысле путь испытаний олицетворенной души, можно сказать, творит уже свой, новый миф.

Драма А. Стриндберга «Игра снов» (1901) и арабская сказка Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1917) становятся звеньями этой мифологической структуры. В основе обеих пьес лежит общий фабульный ход — с небес на землю спускается некое божество, проходит мучительные испытания и вновь возвращается в свой высший мир. Был ли Гумилев знаком с драмой Стриндберга, неизвестно. Во всяком случае, в 1917 г., когда он написал свою сказку, «Игра снов» еще не была переведена на русский язык (русский перевод появится только в 1994 г.), но существовал французский вариант самого Стриндберга, который мог попасть в руки Гумилева. Кроме того, автор пьесы «Дитя Аллаха» хорошо знал «Незнакомку» (1906) А. А. Блока, в которой можно увидеть переклички со стриндберговской драмой — она также восходит к древнему мифу и строится на той же фабульной схеме.

Изучением блоковской драматургии Гумилев занимался как теоретик, посвятил ей критическую статью под названием «Театр Александра Блока» (1918) [Гумилев, 1993, с. 31–34]. Блок же высоко чтил творчество Стриндберга, и вполне можно допустить, что «Игра снов» предопределила образный план «Незнакомки». Несколько лет назад была опубликована статья исследователя творчества шведского драматурга А. А. Мацевича, сравнивающего «Игру снов» и «Незнакомку» и утверждающего, что «Блок — единственный большой русский поэт, в чьих произведениях заметны следы непосредственного влияния Стриндберга» [Мацевич, 2014]. Не вступая в полемику с автором этих слов, все же можно заметить, что и в драме другого большого русского поэта, Гумилева, обнаруживаются «следы», дающие основания говорить о содержательных параллелях в пьесах «Дитя Аллаха» и «Игра снов». Парал-

лели эти прослеживаются не только в фабуле и системе образов, но и в построении сюжета как вселенского действа.

Драма «Игра снов» создана в ряду произведений, которые условно можно считать ознаменовавшими перелом в творчестве Стриндберга и, соответственно, давшими название всей его последующей символистской драматургии как «драматургии грез». Условно потому, что все его более ранние пьесы, хотя и относятся к так называемому натуралистическому периоду, все же не исчерпываются эстетикой натурализма. К «драматургии грез», кроме «Игры снов», можно отнести трилогию «На пути в Дамаск» (1898–1904), восемь исторических драм, дилогию «Пляска смерти» (1899–1900), а также цикл поздних камерных пьес (1907–1909), созданных для Интимного театра.

В «Игре снов», которую Стриндберг назвал «дитятей моей величайшей боли» [Strindberg, 1948–1995, p. 361] и лучшей своей драмой, сновидческое переплетается с реальным, явь — со сном. Эту природу слияния двух миров в едином пространстве попытался раскрыть американский драматург и исследователь Морис Валенси: «Стриндберг был одним из тех, кто положил начало "театру души", в котором законы фантазии заменяют законы природы, но действие тем не менее воспринимается как реальное, ибо оно управляется интеллектом и нацелено на интеллект. Поведение фантастических образов обусловлено конкретными обстоятельствами: они едят, пьют, любят, ссорятся, как настоящие люди, но они населяют другой мир. Они — фантазмы» [Valency, 1963, p. 289].

По сюжету героиня пьесы, дочь бога Индры (согласно древнеиндийской мифологии, Индра — царь богов), назвавшись именем Агнес[1], нисходит на землю, чтобы обрести собственный опыт человеческого существования и рассказать о нем в своем божественном мире. Для этого, подобно земной женщине, она выходит замуж и переживает всю горестную долю семейной жизни. Пройдя драматический путь человека, она формулирует суть этого драматизма: «В душе моей сумятица… она разрывается пополам и тянет в разные стороны!» [Стриндберг, 1997, с. 466]. Собственно, внутренней борь-

[1] Имя Агнес в переводе с греческого означает «целомудренная», восходит к слову «агнец» (ягненок). Латинская формула «Agnus Dei» (Агнец Божий) обозначает Иисуса Христа. Дочь Индры действительно, подобно Христу, переживает все тяготы человеческой судьбы.

бой Дочь Индры и определяет главную причину людских несчастий. Выражение «в разные стороны» предполагает вполне конкретные векторы — с одной стороны, это привязанность к земле, с другой — стремление к исполнению высшего долга. Такая двойственность человеческой природы вызывает у Дочери Индры жалость — на протяжении всей пьесы рефреном звучит ее фраза «жалко людей».

Разрыв между землей и небом Дочь Индры объясняет случившимся некогда соприкосновением божественной первоматерии с земным миром, давшим в результате жизнь человеческую, которая, по сути, оказывается сном: «На заре времен, до того, как воссияло солнце, Брама, божественная первооснова, позволил Майе, матери мира, соблазнить себя, дабы размножиться» [Стриндберг, 1997, с. 468]. Это событие, именуемое Дочерью «грехопадением неба», в сущности, и обусловливает двойственную природу человека с его разнонаправленными стремлениями. Отсюда и возникает борьба противоположностей, которая, по мнению Дочери, рождает силу. Развитие действия показывает, что силу эту несет Поэт, преодолевающий разрыв между землей и высшим миром (Поэт — один из персонажей пьесы). Потому героиня «Игры снов», отправляясь в божественные высоты после пребывания среди людей, в своем финальном монологе признает именно за Поэтом исключительную способность взлететь над землей:

Так прощай же, сын человечий, сновидец,
скальд, что всех лучше жизнь понимает;
на крыльях паря над землей,
ты порою ныряешь в пыль,
чтоб ее лишь коснуться и вновь вознестись! [Стриндберг, 1997, с. 470]

В финале Дочь Индры уносит с собой в небеса песню скальда, таящую секрет людского несчастья. Именно песня Поэта и должна спасти человечество:

Дочь: Скажи сородичам, я буду помнить их там,
куда я нынче удаляюсь, и их мольбу
я именем твоим до трона донесу [Стриндберг, 1997, с. 470].

После прощания Дочери следует авторская ремарка, собственно, завершающая все действие: «Она входит в замок. Раздается му-

зыка. На заднике, освещенном пламенем горящего замка, проступает множество человеческих лиц — удивленных, опечаленных, отчаявшихся… В то время, когда замок загорается, бутон на крыше распускается в гигантский цветок хризантемы» [Стриндберг, 1997, с. 470]. Цветок, растущий из огня, символизирует разрешение внутреннего конфликта у Дочери Индры, мучительно освобождающейся от земной скверны. До обретения божественной силы она осознавала, что из-за слишком долгого времени, проведенного на земле, ее мысли потеряли способность взлететь, а «глина на крыльях» и «земля на ногах» все больше привязывали ее к этому миру. Поэтому, чтобы вознестись на небо, ей было необходимо огнем сжечь прах, ибо воды океана уже не были способны ее очистить.

Тот же сюжет лежит в основе сказки Гумилева «Дитя Аллаха», написанной через пятнадцать лет после «Игры снов» и предназначенной для театра кукол. У Гумилева, как и у Стриндберга, героиней пьесы становится дочь бога, Пери. Только в отличие от Дочери Индры, Дитя Аллаха является персонажем из мифологии народов Малой и Средней Азии. Она, так же как Агнес, спускается на землю, где на протяжении всей пьесы ищет лучшего из сынов Адама, того, кто окажется «первым в этом мире», самым чистым, самым сильным, и, так же как Агнес, в финале возвращается к небесной жизни.

Сюжет обеих пьес восходит к древнегреческому мифу о Персефоне, который, в свою очередь, берет начало в египетском культе вселенской матери Изиды, в Древней Греции ставшей Деметрой. Французский философ, поэт и драматург Эдуард Шюре, попытавшийся еще в 1889 г. реконструировать элевсинскую мистерию, дал трактовку священному мифу о Деметре и Персефоне. «В своем наиболее глубоком смысле миф этот представляет символически историю души… ее страдание во мраке забвения, а затем — ее вознесение и возврат к божественной жизни. Другими словами, это — драма грехопадения и искупления в ее эллинской форме. <…> История Психеи-Персефоны делалась для каждой души ослепительным откровением. Тайна жизни объяснялась или как искупление, или как изгнание. По ту и по сию сторону земного настоящего человек открывал бесконечные перспективы прошлого и светлые дали божественного будущего. После ужасов смерти наступали надежда освобождения и небесные радости, а из настежь

открытых дверей храма лились песнопения ликующих и световые волны чудного, потустороннего мира» [Шюре, 1914, с. 276].

Как и для участников древней мистерии, которые постигали тайну земной жизни как сна, для героини стриндберговской пьесы все происходящее на земле также оказывается видением. Прямой призыв жриц Персефоны, обращенный к участникам мистерии, предупреждает об этом прозрении. Вот он в воспроизведении Шюре: «То, что вы увидите, изумит вас. Вы узнаете, что ваша настоящая жизнь не более как ткань смутных и лживых иллюзий. Сон, который окутывает вас мраком, уносит ваши сновидения и ваши дни в своем течении, подобно обломкам, уносимым ветром и исчезающим вдали. Но позади этого круга темноты разливается вечный свет. Да будет Персефона благосклонна к вам, и да научит она вас переплывать этот поток темноты и проникать до самой небесной Деметры!» [Шюре, 1914, с. 277].

Подобное предупреждение об иллюзорности земной жизни звучит и у Стриндберга — в так называемом Напоминании, которым открывается «Игра снов»: «Сновидение чаще всего болезненно, редко радостно, колеблющееся повествование окрашено грустью и сочувствием ко всему живому. Сон — избавитель — нередко бывает мучительным, но, когда страдание становится невыносимым, наступает пробуждение, примиряя страдание с действительностью, которая, какой бы тягостной она ни была, в этот миг все же доставляет наслаждение по сравнению с мучительным сновидением» [Стриндберг, 1997, с. 427]. Да и сама структура «Игры снов», представляющая собой череду самостоятельных эпизодов, создает атмосферу ирреальности и вызывает сновидческие ассоциации.

У Гумилева в сказке «Дитя Аллаха», как и у Стриндберга, действие развивается между земной и небесной реальностью. Все персонажи, которых Пери встречает на земле как претендентов на ее руку, не выдерживают испытания единорогом и Соломоновым кольцом и отправляются в загробный мир. Но после смерти никто из них не желает возвращения обратно. Так, первый из женихов Пери, Юноша, которого поэт Гафиз призывает из царства мертвых на землю, произносит: «Напрасно ты мой вырвал дух / Из белоснежных рук блаженства» [Гумилев, 1990а, с. 143]. Последний же из женихов, Калиф, в ответ на вызов Гафиза не появляется вовсе, о его благостном пребывании в ином мире рассказывает Ангел:

Ты дух калифа вызвать мнил;
Его ничто не беспокоит,
Источник райский Эльзебил
Забвеньем мира сердце поит.
Он отдыхает на луне,
Вдыхает звезд благоуханье,
Над ним в слепящей вышине
Немолчны клики и бряцанья [Гумилев, 1990а, с. 147].

В итоге все воскрешенные персонажи восхваляют свое пребывание в *том* царстве, что абсолютно соотносится с миссией жрецов элевсинских мистерий, долженствующих воспевать «восторги небесного пребывания» и подсказывать путь от земли обратно ввысь[2].

В пьесе «Дитя Аллаха» само испытание смертью и воскресением, которому подвергаются претенденты на звание первого в мире среди сынов Адама, указывает на мистериальную связь двух миров.

В соответствии с драматургией древней мистерии путь к небу предполагает очистительную жертву. Ее мотив отчетливо звучит и в «Игре снов», и в «Дитяти Аллаха». Так, Дочь Индры у Стриндберга, раскрыв Поэту тайну рождения человечества («грехопадение неба»), говорит о мучениях как о способе избавления от земной сути: «Чтобы освободиться от земной материи, потомки Брамы ищут лишений и страданий… Вот тебе страдание как избавление» [Стриндберг, 1997, с. 468].

И Пери у Гумилева также стремится к искуплению за свою вину в гибели троих «женихов». В результате обе героини — и стриндберговская, и гумилевская — эти страдания получают. Дочь

[2] Вот описание Э. Шюре: «Если народ почитал в Церере олицетворение земли и богиню земледелия, посвященные видели в ней мать всех душ и божественный Разум, а также мать космогонических богов. Ее культ совершался жрецами, принадлежавшими к самому древнему жреческому роду в Аттике. Они называли себя сынами луны, т. е. рожденными, чтобы быть посредниками между землей и небом, и считающими своей родиной ту сферу, где находился переброшенный между двумя царствами мост, по которому души спускаются и вновь поднимаются. Назначением этих жрецов было воспевать в бездне скорбей восторги небесного пребывания и указывать средства, *как* найти обратный путь к небесам. Отсюда их имя Эвмолпидов или "песнопевцев благодетельной мелодии", кротких утешителей человеческой души» [Шюре, 1914, с. 275].

Индры перечисляет Поэту свои мучения, пережитые на земле: «Я страдала всеми вашими страданиями, только в сотни раз сильнее, ибо мои ощущения тоньше. <…> Чувство, что мое зрение ослаблено глазами, слух притуплен ушами, а мысль, моя светлая воздушная мысль, запуталась в лабиринте жирных извилин. Ты видел мозг… какие кривые дорожки, какие узкие тропинки…» [Стриндберг, 1997, с. 468]. От этого человеческого бремени, от этой тяжести земной мучительной жизни Дочь Индры может освободиться только посредством огня («я с помощью огня вновь войду в эфир» [Стриндберг, 1997, с. 467]). Героиня Гумилева тоже стремится к искуплению:

Пери:
Надежда, мысль о наслажденьи,
Все обмануло, все ушло…
О, только б заслужить прощенье
Мне за содеянное зло,
Чтоб, возвратясь в сады Аллаха,
Не говорить, краснея, ложь… [Гумилев, 1990а, с. 127].

Верный Дервиш исполняет желание Пери:

Ты пожелала искупления,
Перед грехом своим дрожа,
И каждое твое веление
Твой раб исполнит, госпожа.
О бедная, тебя я выдам
Твоим безжалостным врагам,
Их оскорбленьям, их обидам,
На муку горькую и срам [Гумилев, 1990а, с. 128].

Финал сказки устанавливает того, кто признается первым в мире, им оказывается поэт Гафиз. Имя персидского автора XIV в. Хафиза[3] Гумилев использует в значении творца, художника, носителя высшего духа. Это имя возникает в разных тестах Гумилева, он даже подписывает им личные письма, в частности адресованные Ларисе Рейснер, и она в ответ называет его Гафизом. Поэтическая тема

[3] Хафиз — псевдоним поэта, настоящее имя Шемседдин-Мохаммед (1326–1390).

несет здесь философское содержание — она свидетельствует о преодолении поэтом-человеком своих человеческих границ. И это преодоление становится общей чертой обеих пьес — стриндберговской и гумилевской. В «Игре снов» Дочь Индры именно благодаря песне Поэта надеется спасти человечество. А в «Дитяти Аллаха» Пери, избирая Гафиза как лучшего на земле, по сути, находит оправдание всем сынам Адама и дает им спасение. Как Поэт у Стриндберга, так и Гафиз у Гумилева оказываются некими посредниками между земным и божественным мирами. Потому Дочь Индры зовет с собой в пещеру, где «небесный властитель слушает жалобы смертных» [Стриндберг, 1997, с. 457], именно Поэта, называет его провидцем и только ему раскрывает загадку о том, что «мир, жизнь, люди… суть фантом, видимость, сон» [Стриндберг, 1997, с. 468]. И этот сон, родившийся от соприкосновения божественной и земной первоматерий, оказывается сном Поэта («Мой сон!»).

> **Дочь**. Наверное, мне все это приснилось! И жених Алис, Дурнушка Эдит, Пролив Стыда и карантин, сера и карболка, присуждение докторской степени в церкви, контора адвоката, коридор и Виктория, «растущий замок» и офицер… Мне все это снилось…
> **Поэт**. Когда-то я сочинил все это!
> **Дочь**. Тогда ты знаешь, что такое поэзия…
> **Поэт**. Тогда я знаю, что такое сон… Что есть поэзия?
> **Дочь**. Не действительность, а больше, чем действительность… не сон, а сон наяву…
> **Поэт**. А дети человеческие думают, будто мы, поэты, лишь играем… выдумываем и изобретаем! [Стриндберг, 1997, с. 459]

В пьесе Гумилева Гафиз тоже предстает посланцем божественного мира, о чем поется в его песне:

> Твои глаза, как два агата, пери!
> Твои уста красней граната, пери!
> Прекрасней нет от древнего Китая
> До западного калифата пери.
> Я первый в мире, и в садах Эдема,
> Меня любила ты когда-то, пери [Гумилев, 1990а, с. 148].

Не случайно чудодейственные дары (белый единорог «небесной чистоты» и Соломоново кольцо), которые Дервиш получил

благодаря молитвам, обращенным к Богу, оказываются принадлежащими Гафизу. И не случайно поэт у Гумилева зовется Гафизом, что в переводе с арабского означает «хранитель Корана», т. е. знающий божье слово.

Следовательно, Поэт в пьесах «Игра снов» и «Дитя Аллаха» преодолевает границу между двумя мирами: он посещает землю и растворяется в космосе вселенной. Это, в определенном смысле, та истина, которая рождалась в древних мистериях при соединении жизни и смерти. Потому Поэт и в драме Стриндберга, и в сказке Гумилева оказывается способным заглянуть в иной мир. И потому, возводя обе пьесы к мистериальному действу, в качестве оснований можно назвать не только наличие темы жертвы-искупления и смерти — воскресения (принципы мистерии, названные В. Н. Топоровым [Топоров, 1983, с. 298]), но и рождение поэтической (в широком значении) истины. В этом смысле показательно определение Д. И. Золотницкого, данное им развязке пьесы Гумилева. Оно звучит как «полный апофеоз поэтодержавия» [Золотницкий, 1990, с. 26], что можно трактовать как философскую концепцию обеих рассматриваемых драм.

Идею «поэтодержавия» как выявляющую мистериальное содержание сказки Гумилева, по сути, подтверждает и исследователь О. К. Страшкова (хотя и не упоминает о мистерии): «В образах личности творящей (Гафиз, Гондла[4]) отражена уверенность акмеиста в том, что только поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной. И вполне в духе ницшеанских настроений “серебряного века” он считал себя тем поэтом, который, как и его герои, может изменить мир» [Страшкова, 2006, с. 172]. Гумилев действительно был уверен в том, что поэты — прямые наместники бога на земле. Через два года после создания сказки «Дитя Аллаха», в 1919 г., он пишет стихотворение «Слово», где провозглашает эту власть:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города [Гумилев, 1990б, с. 260].

[4] Гондла — герой одноименной драмы Гумилева, поэт, ирландский скальд, отмеченный «небесным венцом».

Несколько шутливое свидетельство убежденности Гумилева в великой силе поэтов оставил английский писатель Г. К. Честертон, встретившийся с ним в Англии как раз в год создания сказки (1917): «Случилось это у леди Джулиет Дафф. Среди гостей был майор Беринг, который привел русского в военной форме. Говорил он по-французски совершенно не умолкая, и мы притихли; а то, что он говорил, довольно характерно для его народа. <…> Он был аристократ, помещик, офицер царской гвардии, полностью преданный старому режиму. Но что-то роднило его с любым большевиком. <…> Коммунистом он не был, утопистом — был, и утопия его была намного безумней коммунизма. Он предложил, чтобы миром правили поэты. Как он важно пояснил нам, он и сам был поэт. А кроме того, он был так учтив и великодушен, что предложил мне, тоже поэту, стать полноправным правителем Англии. Италию он отвел д'Аннунцио, Францию — Анатолю Франсу» [Chesterton, 1936, с. 260].

Безусловно, Честертон воспринял предложение русского поэта с большой долей иронии, но для Гумилева оно было концептуально. Именно поэта, как божественного посланца, он объявляет способным спасти человечество. Эта идея звучит в пьесе «Дитя Аллаха», где дочь бога в результате поисков лучшего человека в мире находит его в лице поэта. Такой финал сказки Гумилева рифмуется с финалом драмы Стриндберга. Обе пьесы-мистерии провозглашают возможность спасения человечества через слово поэта.

Введение Поэта в качестве персонажа, разрешающего проблему земной обреченности, связано с представлениями древнегреческой трагедии, восходящей к мистериальному действу. На всех дионисийских празднествах — Больших и Малых — в роли Диониса выступал именно поэт, который был и автором слова, и автором музыки, и протагонистом. Он вел всех участников театрона к преодолению человеческого («слишком человеческого») начала и слиянию с мировой волей, космической вселенной. Следуя театральной концепции Ф. Ницше, во многом определившей эпоху рубежа XIX–XX вв., именно аттическая трагедия «как объективация дионисовского состояния является не аполлоновским спасением в иллюзии, а, напротив, разрушением индивидуальности и объединением ее с изначальным бытием» [Ницше, 2012, с. 57].

Стриндберг и Гумилев были убежденными ницшеанцами, и в их пьесах — «Игра снов» и «Дитя Аллаха» — Поэт, разрывая своей песней земные ограничения, практически реализует ницшевскую концепцию сверхчеловека.

В этом смысле древний миф обретает новые напластования, и подобно тому, как, следуя «основному» мифу, Дионис выводит из подземного царства свою мать Семеллу (а в более раннем варианте его матерью была Персефона), на рубеже XIX–XX вв. в роли Диониса выступает поэт (уже в современном значении слова), указывая путь для преодоления земных оков.

«Игра снов» ознаменовала в творчестве Стриндберга новое мироощущение. И эта эстетика грез, в которой, по замечанию Мацевича, «земная жизнь оборачивается сном, фантазией, а поэзия, творческое воображение обретают ценность высшей, истинной реальности, наложило специфический отпечаток на все позднее творчество Стриндберга. <…> Стриндберг снова выступил как первооткрыватель новых путей в драматургии, создав тип драмы, названный им позже “игрой (или пьесой) снов”. <…> В драме Стриндберга впервые целью сценического воплощения становится не иллюзия реального мира, а внутреннее состояние человека, материализованное в сценических образах» [Мацевич, 2003, с. 324–325]. Эти слова исследователя вольно или невольно возводят драматургию Стриндберга к ницшевскому пониманию искусства, призванному не изображать действительность, а преодолевать ее. Немецкий философ считал, что только аттической трагедии удалось достигнуть этого результата. А драматургия рубежа веков, во многом под влиянием Ницше, своим ориентиром видела античный театр, родившийся, в свою очередь, из мистериальных действ.

Мистериальный сюжет возникает и в других произведениях шведского и русского авторов. Так, в финале поздней драмы Стриндберга «Соната призраков» (1907) отчетливо звучит мотив жертвы-искупления и смерти — воскресения, связанный с молодыми героями Фрёкен и Студентом. В комнате, обставленной гиацинтами[5] «всех оттенков» и именуемой «комнатой испытаний»,

[5] В соответствии с философией «пурификации» Э. Сведенборга, повлиявшей на творчество Стриндберга, цветок гиацинта символизирует очищение.

Студент, рассказывая Фрёкен о значении этих цветов, по сути, передает фабулу мистериального действа: «Клубень — земля, что покоится на воде или лежит во прахе; и вот быстро вырастает стебель, прямой, как мировая ось, и на верхнем конце его сидят звездообразные цветы о шести лучах. <…> Стало быть, это — образ Вселенной… Поэтому Будда сидит с луковицей — землею, не сводит с нее своих глаз, чтобы видеть, как она вырастает вверх, превращаясь в небо. Бедная земля должна стать небом!» [Стриндберг, 2005, с. 312] Примечательно, что постановку этой символистской пьесы в стокгольмском Королевском драматическом театре (режиссер О. Моландер, 1942) шведский рецензент Нильс Бейер описал словами Дочери Индры: «Не действительность, но больше чем действительность, не мечта, но сны наяву» [Tornqvist, 2000, p. 165].

У Гумилева мистериальный миф претворяется в лирических произведениях разных лет. Так, знаменитое стихотворение «Заблудившийся трамвай» (1919), которое на сегодняшний день остается не вполне разгаданным и получающим разнообразные толкования, как можно предположить, основано на мистериальном сюжете, где душа лирического героя несется в мифическом трамвае сквозь пространство и время. Душа эта наблюдает переход лирического героя от жизни к смерти и осознает этот момент как свободу и свет, бьющий из входа в иной мир. Так и в древней мистерии момент соединения жизни и смерти сопровождался ярким светом и являлся кульминационным.

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет [Гумилев, 1990б, с. 269].

Как и лирический герой «Заблудившегося трамвая», Поэт в пьесах Стриндберга и Гумилева преодолевает границу земного мира, устремляясь к свободе «оттуда бьющего света». Таким образом, оба драматурга создают мистерию, которая должна привести к пониманию жизни как сна, а перехода к смерти — как пути познания и возвращения к подлинному существованию.

ЛИТЕРАТУРА

Гумилев Н. С. *Драматические произведения. Переводы. Статьи*. Л.: Искусство, 1990а. 404 с.

Гумилев Н. С. *Стихи. Письма о русской поэзии*. М.: Художественная литература, 1990б. 447 с.

Гумилев Н. С. Театр Александра Блока. *Александр Блок: Новые материалы и исследования: Литературное наследство*. Т. 92. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С. 31–34.

Золотницкий Д. И. Театр поэта. В кн.: Гумилев Н. С. *Драматические произведения. Переводы. Статьи*. Л.: Искусство, 1990. С. 3–38.

Кереньи К. *Элевсин: Архетипический образ матери и дочери*. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.

Максимов В. И. *Театр Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм*. СПб.: Гиперион, 2013. 365 с.

Мацевич А. А. «Видения» Александра Блока и «сны» Августа Стриндберга. *Культурологический журнал*, 4 (18), 2014. Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/304.html&j_id=21 (дата обращения: 15.08.2022).

Мацевич А. А. Август Стриндберг. *Зарубежная литература конца XIX — начала XX века.* Под ред. В. М. Толмачева. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 314–330.

Ницше Ф. Рождение трагедии. В кн.: Ницше Ф. *Полное собрание сочинений в 13 томах.* Т. 1. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2012. С. 9–143.

Страшкова О. К. Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева. *Вестник Ставропольского государственного университета*, 45, 2006. С. 165–173.

Стриндберг А. Игра снов. В кн.: Стриндберг А. *Слово безумца в свою защиту. Одинокий: Романы; Пьесы*. М.: Художественная литература, 1997. С. 427–470.

Стриндберг А. Соната призраков. В кн.: Стриндберг А. *Жестокий театр: Пьесы.* М.: Совпадение, 2005. С. 290–318.

Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы. *Текст: Семантика и структура*. М.: Наука, 1983. С. 297–298.

Шюре Э. *Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий*. Калуга: Типография губернской земской управы, 1914. 384 с.

Chesterton G. K. *The Autobiography of G. K. Chesterton.* New York: Sheed & Ward Inc., 1936. 369 p.

Strindberg A. *Brev.* I–XX. Vol. 15. Stockholm, 1948–1995. S. 361.

Tornqvist E. *Strindberg's The Ghost Sonata: From Text to Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. 269 p.

Valency M. *The Flower and the Castle: An introduction to Modern Drama*. New York: Macmillan, 1963. 460 p.

Статья поступила в редакцию 23 июля 2022 г.,
рекомендована к печати 5 сентября 2022 г.

Dzhamilya Kumukova
Russian Institute of Arts History

STRINDBERG'S *DREAM PLAY* AND GUMILYOV'S *ALLAH'S CHILD*. A MYSTERY PLOT

For citation: Kumukova D. D. Strindberg's *A Dream Play* and Gumilyov's *Allah's Child*. A mystery plot. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 311–327. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.206 (In Russian)

The article explores the issue of implementation of a mystery plot in the dramaturgy of the turn of 19th–20th centuries. Within the aspect of the given topic, two plays are considered — A. Strindberg's drama *A Dream Play*, and N. S. Gumilyov's fairy tale *Allah's Child*. It is an attempt to demonstrate that in these works one can find the same plotline, which can be traced back to the myth of Persephone. With various interpretations still around as to the content of the ancient Greek mystery, is can generally be acknowledged that the myth comprised the foundation of the sacred action at Eleusis; the debate only concerns its "stage" adaptation. At the turn of 19th–20th centuries, the story of Persephone is already creating its own, new myth about the trials of a wandering soul on the path of knowledge. In Strindberg's and Gumilyov's plays, the soul (Persephone) is played by a divine being: in *A Dream Play* it is the daughter of god Indra of ancient Indian mythology, and in *Allah's Child* it is the daughter of a god from the mythology of peoples of Central and Minor Asia. Both heroines go through a hard path of earthly sorrows, and in the denouement return to the divine world. This plot structure, which mirrors the development of an ancient mystery, both playwrights — Swedish and Russian — introduce the Poet as a character. In both *A Dream Play* and *Allah's Child* the Poet becomes an intermediary between the earthly and divine lives, bridging the gap between those worlds, and, in essence, acting as Dionysus. The general trend, whereby the dramaturgy of "the turn" looked back to ancient mythology, speaks to the ongoing process of myth structuring, as it acquires new meaningful layers.

Keywords: drama, Strindberg, Gumilyov, *A Dream Play*, *Allah's Child*, mystery, myth, poet.

REFERENCES

Chesterton G. K. *The Autobiography of G. K. Chesterton*. New York: Sheed & Ward Inc., 1936. 369 p.

Gumilyov N. Alexander Blok Theater. *Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniia*. Vol. 92, Book 5. Moscow: Nauka Publ, 1993. P. 31–34. (In Russian)

Gumilyov N. *Dramatic works. Translations. Articles*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1990a. 404 p. (In Russian)

Gumilyov N. *Poems. Letters about Russian poetry.* Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ, 1990b. 447 p. (In Russian)

Kerenyi K. *Eleusis: Archetypal image of mother and daughter.* Moscow: Refl-book Publ., 2000. 288 p. (In Russian)

Maksimov V. I. *Rococo Theatre. Symbolism. Modern. Postmodernism.* St Petersburg: Giperion Publ., 2013. 365 p. (In Russian)

Matsevich A. A. August Strindberg. *Zarubezhnaia literatura kontsa XIX — nachala XX veka*. Ed. by V. M. Tolmachev. Moscow: Academy Publ., 2003. P. 314–330. (In Russian)
Matsevich A. A. "Visions" of Alexander Blok and "dreams" of August Strindberg. *Kul'turologicheskii zhurnal*, 4 (18), 2014. Available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/304.html&j_id=21 (accessed: 22.07.2022). (In Russian)
Nietzsche F. The Birth of Tragedy. In: Nietzsche F. *Polnoe sobranie sochinenii v 13 tomakh*. Vol. 1. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2012. P. 9–143. (In Russian)
Schuré E. *Great initiates. Essay on the esotericism of religions.* Kaluga: Tipografiia gubernskoi zemskoi upravy, 1914. 384 p. (In Russian)
Strashkova O. K. Embodiment of the neo-mythological consciousness of acmeists in the dramatic works of N. Gumilyov. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta*, 45, 2006. P. 165–173. (In Russian)
Strindberg A. *Brev*. I–XX. Vol. 15. Stockholm, 1948–1995. S. 361.
Strindberg A. A Dream Play. In: Strindberg A. *Cruel Theatre: Plays.* Moscow: Sovpadenie Publ., 2005. P. 290–318. (In Russian)
Strindberg A. The Ghost Sonata. In: Strindberg A. *The word of a madman in his defense; Lonely: The Novels; Plays.* Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1997. P. 427–470. (In Russian)
Toporov V. N. Several considerations on the origin of ancient Greek drama. *Text: Semantics and structure.* Moscow: Nauka Publ., 1983. P. 297–298. (In Russian)
Tornqvist E. *Strindberg's The Ghost Sonata: From Text to Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. 269 p.
Valency M. *The Flower and the Castle: An introduction to Modern Drama*. New York: Macmillan, 1963. 460 p.
Zolotnitsky D. I. Poet's theatre. In: Gumilyov N. S. *Dramaticheskie proizvedeniia. Perevody. Stat'i.* Leningrad: Iskusstvo Publ., 1990. P. 3–38. (In Russian)

Кумукова Джамиля Дмитриевна
кандидат искусствоведения,
Российский институт истории искусств,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
E-mail: dkumukova@yandex.ru

Dzhamilya Kumukova
PhD in Arts Criticism,
Russian Institute of Arts History,
5, Isaakievskaya pl., St Petersburg, 190000, Russian Federation
E-mail: dkumukova@yandex.ru

Received: July 23, 2022
Accepted: September 5, 2022

УДК 792+821.111.5

Полина Лисовская
Санкт-Петербургский государственный университет

Антонина Наумова
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российский государственный институт сценических искусств

ПРОТИВОСТОЯНИЕ НИЗКОГО И ВЫСОКОГО В ДРАМАХ СТРИНДБЕРГА «ОТЕЦ» И «ФРЁКЕН ЖЮЛИ»

Для цитирования: *Лисовская П. А., Наумова А. С.* Противостояние низкого и высокого в драмах Стриндберга «Отец» и «Фрёкен Жюли» // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 328–345.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.207

В статье рассматривается проблематика натуралистической драматургии А. Стриндберга, в частности его знаменитых драм «Отец» и «Фрёкен Жюли», а также различные пути их сценического воплощения на протяжении последнего столетия. Две упомянутые драмы ставятся в широкий контекст творчества великого шведского драматурга, где борьба высокого и низкого начал в человеке часто предстает как конфликт мужского и женского. Кроме того, статья предлагает довольно обширный материал по рецепции творчества Стриндберга в России, анализ и критику ряда постановок «Отца» и «Фрёкен Жюли» в разных странах и в различные эпохи. Характеры главных персонажей этих драм в разные эпохи могли трактоваться по-разному, и авторы статьи предлагают анализ эволюции исследовательских и режиссерских трактовок образов Ротмистра и фрёкен Жюли. Примеры сценических воплощений, приведенные в статье, показывают, что образы главных героинь двух важнейших драм Стриндберга оказались многомерными и неоднозначными в интерпретации как отечественных, так и европейских режиссеров. В эссеистическом ключе затрагивается вопрос о природе столь неистовой вовлеченности Стриндберга в исследование конкурентных взаимоотношений полов и о его так называемом женоненавистничестве. Делается вывод об амбивалентности подхода писателя к подаче как женского, так и мужского начала, когда внешняя сила может представать как духовная слабость и наоборот. Именно указанная не-

однозначность и сложность трактовок характеров, наряду с фактическим изобретением «интимного театра», то есть театра, максимально приближенного к зрителю, несомненно, делают шведского драматурга одним из величайших столпов новой драмы конца XIX — начала XX в.

Ключевые слова: шведская литература, Август Стриндберг, натуралистические драмы, новая драма, Ибсен, мизогиния, равноправие полов, Александр Блок, Серебряный век.

Две ранние натуралистические пьесы, о которых пойдет речь, принесли А. Стриндбергу славу одного из создателей новой драмы рубежа XIX–XX вв. Наряду с Б. Шоу, Г. Гауптманом и др., Стриндберг создает произведение — это пьеса «Фрёкен Жюли» (1888), — в котором действие предстает в момент его наивысшей концентрации и развивается стремительно, в короткий срок, как сжатая пружина. В знаменитом программном «Предисловии» к «Фрёкен Жюли» (1888) шведский драматург декларирует основные принципы построения драмы нового типа и пути ее сценического воплощения, которые будет развивать и в последующих пьесах, а также рассуждает на тему эфемерности идеи равноправия полов. О последнем он утверждает, что в крестьянских семьях равноправие и так прочно укоренено. Правда, при этом он подразумевает разумное распределение обязанностей, когда женщина контролирует свою сферу хозяйства, а мужчина — свою.

Как известно, вопрос взаимоотношений мужчины и женщины во всей их остроте занимал Стриндберга в значительной степени по личным причинам, а внешние обстоятельства помогали ему концентрироваться и приобретать вид сквозной темы творчества писателя. Уже первый из трех неудачных браков и наблюдение за женщинами своего круга вызывают у автора отвращение к суфражистским и феминистским движениям конца XIX — начала XX в. Он утверждал, что женщины, борясь за равноправие с мужчинами, нивелируют естественный ход вещей. Сообразным природе Стриндберг считал логичное подчинение женщины — хранительницы очага, как слабого, добытчику-мужчине, как сильному. Протест у писателя вызывал тот неоспоримый факт, что женщины восстали не только на улицах и баррикадах, но и в самом интимном — в семейном союзе, тем самым извратив его. В трактовке писателя отныне семейный союз мужчины и женщины — непримиримая борьба, которую он называл «борьбой умов»

(от шв. *hjärnornas kamp* — букв. ‘борьба мозгов’). «Если в обществе, чтобы преуспеть, надо обойти других, вступить с ними в соперничество, над ними возвыситься, — значит, закон конкурентной борьбы неизбежно отразится и на интимной сфере жизни, вторгнется в отношения полов. Мужчина у Стриндберга добивается господства над женщиной, встречая в ответ такое же соревновательное чувство» [Зингерман, 1976, с. 44]. Женщина представляется Стриндбергу как существо, которому чужда саморефлексия и у которого отсутствует «культура самоанализа». В поздний период творчества писатель до крайности обострил тезис о нездоровой конкуренции во взаимоотношениях полов. В романе «Черные знамена» (1904, опубл. 1907) он предлагает «уравнение женщины», в котором с помощью математической формулы выводит закон неполноценности «слабого пола» по отношению к «сильному». Однако в ранний, натуралистический период творчества он в целом демонстрирует по отношению к женщине относительную уважительную лояльность и скорее пишет об отношениях конкурентных, чем об унизительных для одной из сторон. У В. И. Максимова по этому поводу можно прочесть: «Его герои, как и положено в новой драме, находятся по ту сторону добра и зла, они не злодеи, они просто люди, живущие в мире, в котором все — хищники и все — жертвы» [Максимов, 2005, с. 7]. При этом автор напрямую не обвиняет ни одну из сторон, и равноправие в этом смысле демонстрирует тем, что в равной степени не щадит ни женщину, ни мужчину, как стороны возникновения семейного конфликта. Таким образом, по гамбургскому счету у Стриндберга в вопросе «борьбы полов» нет однозначности.

В самом воздухе эпохи рубежа XIX–XX вв. витало переосмысление мужского и женского. Глубокой и тонкой была рецепция творчества Стриндберга у его русских современников, поэтов и драматургов Серебряного века. В частности, мысль А. А. Блока, ценителя творчества шведского драматурга, внятно иллюстрирует то, что Стриндберг, как представляется, имел сверхмотивом своих произведений: «Когда мужественное превращается в мужское, то гнев вырождается в злобу; когда женственное превращается в женское, то доброе превращается в чувствительное; мы видим это на каждом шагу в современном обществе, разумеется, среди “командующих классов”» [Блок, 2010, с. 149]. И там же: «…слиш-

ком часто еще наша мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей вялостью; слишком часто происходит и обратное: женственные, в лучшем смысле слова, начала гибкости и обаяния — столь же незаменимые проводники культуры — огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только — "мужским"» [Блок, 2010, с. 149]. Становится понятно, что мужчина и женщина имеют непосредственное влияние на огрубление друг друга, и такое взаимовлияние видится Стриндбергу в негативном ключе.

Если последовать за мыслью другого русского интерпретатора Стриндберга, А. В. Луначарского, становится понятным, почему браки Стриндберга (как в жизни, так и в искусстве) были обречены: «Женщина была тем существом, с которым хотелось жить одною жизнью, между тем как страшный индивидуализм, взвинченная нетерпимость Стриндберга не могли позволить ему жить одной жизнью с кем бы то ни было. И, с трагической запальчивостью обобщая свои романические неудачи, Стриндберг проклинает женщину, как проклинают ее все ему подобные. Свою муку Стриндберг называл честностью, и он был прав. Он абсолютно не способен был хранить верность идее или женщине без любви. Он выговаривает до конца не только перед самим собою, но перед человечеством все, что шевелится в потемках его души, как бы чудовищным оно ни казалось» [Луначарский, 1912, с. 2]. Уже из своего первого брака с Сири фон Эссен, к слову, несостоявшейся актрисой, писатель вынес опыт, который впоследствии переносил на все другие свои связи с противоположным полом. И этот же мотив Стриндберг делает центральным в своих пьесах конца 1880-х гг.

Писатель стремится к житейским контрастам, бурям, которые, по его мнению, являются неотъемлемой и важной частью жизни любого человека. Из «Предисловия» к «Фрёкен Жюли»: «Недавно мою трагедию "Отец" упрекали за ее трагичность, словно бы тем самым требуя создания веселой трагедии; кругом вопят о радости жизни, и директора театров заказывают фарсы, как будто радость жизни заключается в том, чтобы валять дурака и описывать людей так, точно все они страдают пляской Витта или идиотизмом. Я нахожу радость жизни в сокрушительных, жестоких жизненных битвах, и для меня наслаждение состоит в том, чтобы

что-то узнать, чему-то научиться» [Мацевич, 1994, с. 534]. Действительность, описываемая Стриндбергом, часто не так проста, как может показаться на первый взгляд. Натурализм писателя — это способность показать жизнь в ее многообразии, без прикрас, со всем плохим и всем хорошим, что ее неизменно сопровождает. Эта театральная стриндберговская реальность пьес произрастала из жизненных наблюдений и переживаний. А. А. Мацевич в послесловии уже к поздней символистской драме «Игра снов» дает следующее резюме: «Характернейшая черта стриндберговской драмы — максимальная иллюзия действительности, отсутствие всякой искусственности, "театральности". Сцена превращается в фрагмент жизни. Персонажи непоследовательны, "бесхарактерны", сотканы из противоречий, как и реальные современные люди. Из пьесы удалено все лишнее, действие предельно сконцентрировано, количество действующих лиц сведено к минимуму. Мастерски построенный диалог абсолютно естествен» [Мацевич, 1994, с. 536]. Стриндберг стремится показать характер героя не только через его основную черту, но и другими его жизненными ролями, которые и показывают многообразие душевного мира, дают понять, что «порок имеет оборотную сторону, весьма напоминающую добродетель» [Мацевич, 1994, с. 536]. Писатель откровенно презирает закостенелость души, ее неподвижность и черствую форму, которая кочует по сцене в виде персонажей с одним конкретным физическим недостатком или типовыми выражениями. В поздней драматургии Стриндберга, в частности в его знаменитой дилогии «Пляска смерти» (1900), также посвященной «борьбе умов» в напряжении брака, и в «Камерных пьесах для Интимного театра» (1907, 1909), он усилит концентрацию ощущения неприкаянности, злости и стремления к (само) разрушению в отдельных персонажах за счет деталей, связанных с «вампиризмом», то есть паразитированием на жизненной энергии или таланте ближнего. «Вампир, по Стриндбергу, опасен тем, что это — бессознательный и безбожный ходячий вакуум, стремящийся поглотить чужую субстанцию» [Лисовская, 2015, с. 138]. В особенности «в поздней драматургии он (вампиризм. — *П. Л., А. Н.*) приобретает у Стриндберга весьма своеобразное кухонное или пищевое качество» [Лисовская, 2014, с. 45]: жены морят мужей и детей бульоном и молоком, разбавленными во-

дой, или пичкают их кайенским перцем, чтобы еда потеряла вкус, служанки вываривают мясо до волокон и наливают в бутылки из-под выпитого ими вина воду.

Комментируя особенности пера едкого и трагического шведского гения, Луначарский скажет, что «разрушение было стихией Стриндберга», и даст ему определение «гения-молота, гения-динамита». Но сила этого динамита была так неистова из-за поисков покоя и пристанища, из-за органической неспособности утолить бездонную потребность в любви, таящуюся под «истерической злобой». «Стриндберг — это вопль одиночества» [Луначарский, 1912, с. 2]. В своем одиночестве он навсегда был отделен решеткой от вселенной. Многочисленные увлечения Стриндберга, его жажда впитать как можно больше из разных областей делали из жизни писателя примету болезни, имя которой — индивидуализм. Свобода и гордость — ее неотъемлемые признаки. Гордость у Стриндберга имела чрезмерные формы, свобода при этом обретала налет несчастья, но вместе они имели неоспоримое очарование романтической прелести. «Биография Стриндберга и его сочинения — это, на мой взгляд, смерть индивидуализма, но перед такой смертью противники индивидуализма должны снять шапки» [Луначарский, 1912, с. 2].

К моменту появления пьес «Отец» (1887) и «Фрёкен Жюли» (1888) Стриндберг имел достаточный жизненный и экзистенциальный опыт, чтобы на его основе говорить о проблемах, стоящих как перед людьми в целом, так и перед мужчиной и женщиной по отдельности. Многие исследователи творчества писателя склонны были рассматривать эти натуралистические пьесы в первую очередь как признание Стриндберга в женоненавистничестве, которое проступало сквозь образы его героинь. В пьесе «Отец» жена Ротмистра Лаура — «злая женщина, из ненависти к мужу доводит его до сумасшествия» [Чешихин, 1894, с. 53], драматург изобразил ее как «пародию на этику женщины из буржуазной среды, на уродливые формы эмансипации в собственническом, хищническом обществе» [Неустроев, 1983, с. 143], она даже «рисуется как исчадие ада, воплощающее в себе силу и обаяние его над душою человека» [Венгерова, 1903]. В статье «Драмы Стриндберга» Всеволод Чешихин видит в поступках Лауры и глубокий психологический подтекст, и неоднозначность мотивировок ге-

роев. Это раннее, прижизненное исследование любопытно тем, что в нем понимание подлинного смысла произведений Стриндберга базируется на внешних, считываемых на поверхностном уровне смыслах, но за ними автор статьи тем не менее угадывает сильное и одновременно противоречивое высказывание. Чешихин интерпретирует отношения главных героев пьесы сугубо как противостояние биологических полов: «…злоба Лауры имеет подкладку расовой, материалистической ненависти. Эта злоба может выразиться только в грубой, материалистической форме: самка ненавидит самца и потому старается уязвить именно самческие его чувства. Ротмистр… полон той же расовой ненависти, как и жена; он такой же женоненавистник по природе, как она — муженененавистница. Разница между ними та, что она сильнее его характером, волей. Это Лаура сознает с самого начала. <…> Он окончательно и навсегда смиряется: в борьбе полов, по его мнению, должна победить женщина» [Чешихин, 1894, с. 54]. Скажет автор статьи и о том, что герои Стриндберга — «бледные призраки», перемены места не происходит, поскольку автор не может иными способами добиться от читателя сосредоточенности на схематических персонажах. Вместе с тем он отмечает, что за всем внешним слоем «нас начинает заинтересовывать сам художник и его идея, которую он высказывает своеобразным и сильным языком» [Чешихин, 1894, с. 55]. Конечно, уже в «Отце» ярко проявляется «вампирическая» концепция взаимоотношений между мужчиной и женщиной, кто-то из двоих непременно должен быть «паразитом» на душе и интеллекте партнера. В данном случае женщина, оказавшись сильнее и коварнее, испивает душевные соки Ротмистра до дна и губит его.

Уже во второй половине XX в. В. Г. Адмони напишет, что «Отец» — самая безоговорочная из антифеминистских пьес Стриндберга. «Торжество женщины, которой удается объявить своего мужа, умного и благородного человека, крупного ученого, умалишенным, означает в пьесе ее разоблачение как беспощадного, хищного и хитрого существа. Если в “Товарищах” женщина трактовалась как личность творчески неполноценная и паразитирующая, то в “Отце” целью женщины объявляется порабощение мужчины» [Адмони, 1970]. В такой семье уже живут мародеры, которые готовы наживаться на унижении партнера.

Однако основное внимание все же привлекает фигура мужчины в этой пьесе. Е. Бальзамо полагает, что Ротмистр в «Отце» — слабый персонаж. Он «существо без сущности», не имеющее ядра и легко поддающееся чужому влиянию [Бальзамо, 2009, с. 192]. Его поражение — дело предрешенное, но борьба его естественна. По Максимову, напротив, Ротмистр приобретает гамлетовские черты, когда притворяется сумасшедшим при докторе или упоминает о «каплях белены в ухе» [Максимов, 2005, с. 8]. Или даже эдиповские, когда идет по следу хитроумного замысла. Неустроев тоже пишет о том, что образ Ротмистра может иметь глубину, сопоставимую с масштабом шекспировских героев. Адольф не способен противопоставить что-либо окружающей его мещанской эпохе и, бросив этому обществу вызов, гибнет. По сравнению с этим слоем содержания «натуралистические моменты отодвигаются в драме на второй план» [Неустроев, 1983, с. 149]. Подобный ракурс взгляда на персонаж кажется наиболее адекватно отражающим суть стриндберговских героев «духа». Мечущиеся, восстающие, они будут побеждены, но до последнего сопротивляются «плотскому» началу и, являясь формально уничтоженными, будут отделены от победителей стеной бóльшего духовного содержания. Недаром драматург ввел мифологическое измерение в трактовку героев: уже спеленутый и «обезвреженный» Ротмистр кричит жене «Омфала! Омфала!». Таким образом драматург создает вариацию образа Геркулеса, многократно побеждавшего в самых сложных битвах, но в итоге униженного своей любовницей, которая заставляла его выполнять считавшуюся женской работу, прясть и ткать, будучи при этом одетым в женское платье. У Стриндберга женщина также способна взять верх лишь хитростью и коварством, итог этой победы — унижение Ротмистра, низведение его до статуса младенца. По греческой же версии мифа о Геракле его жена Деянира, аналог римской Омфалы, стала виновницей смерти мужа, пропитав его одежды кровью с ядом Лернейской гидры. Смирительная рубашка на Ротмистре — явная отсылка к этому последнему эпизоду из жизни античного героя.

Среди исследователей творчества писателя и критиков нередко возникают вполне закономерные отсылки к женской теме, тем более что Г. Ибсен еще раньше стал разрабатывать это направление в своих произведениях. Женщины у Ибсена начина-

ют восставать против своих стереотипных ролей в обществе. Его героини — в первую очередь Нора в «Кукольном доме» (1879) — отказываются от позиции подчиненного, а если женщина оказывается неспособной отстаивать свою позицию, то неизбежно становится жертвой обстоятельств. Борьба полов у Ибсена не носит острого характера. Героини Ибсена скорее стремятся освободиться от влияния общества и утвердить человеческое равноправие. Можно даже сказать, что поскольку Ибсен борется в первую очередь за человеческое измерение своих персонажей, то, скажем, если поменять в наши дни пол Норы Хельмер на мужской, а ее мужа — на женский, мало что изменилось бы в сути конфликта. Это подчеркивает вневременность драматургии Ибсена. Стриндберг же всегда закладывает в похожий сюжет нечто большее: как истинный художник, он делает из полов противоположные символы, а их борьбу превращает в неизбежное и актуальное противопоставление духовных начал. Женщина здесь как воплощение природного, низменного и животно-бытовых стремлений, а мужчина — образец духовного начала, творческой и интеллектуальной энергии. Эти стихии неизбежно вступают в противоборство, инициатором которого в ранних пьесах выступает женское начало. Эта борьба изматывает обе стороны, но всегда с самого начала очевидно, за кем останется победа. Максимов подводит следующее резюме пьесе «Отец»: «Трагизм существования только усиливается противоречием масштабности проблем и подробности, мелочности приемов ведения войны» [Максимов, 2005, с. 8].

Тем не менее если говорить о постановках, то амбивалентность стриндберговских трактовок отношений между людьми оставляет достаточно пространства для режиссерской свободы при создании образов персонажей. Постановка «Отца» Орельен-Мари Люнье-По в театре Эвр в 1894 г. была лишена бытовых подробностей и смогла проявить обобщенные человеческие отношения, столкновение стихий, приобретающих масштабы истинной трагедии. В книге Impression de theatre Жюль Леметр описывает свои впечатления от пьесы Стриндберга, о которой он размышляет на основе постановки в театре Эвр. К сожалению, в эссе Леметра не описана сценическая ткань спектакля, но француз дает характеристику главным героям и пьесе в целом. Лаура предстает

мерзкой и злой, «существом не из плоти» [Lemaitre, 1896, p. 106], воплощением коварства. Ротмистр олицетворяет чистоту духа, к которой быстро ослабевает интерес, поскольку персонаж довольно быстро следует провокациям жены. Леметр отмечает, что Стриндберг слишком категоричен в почти демоническом изображении женского начала, но именно ярость персонажей и выделяет эту пьесу [Lemaitre, 1896, p. 110]. А. Февральский, описывая спектакль Городского театра в Стокгольме, говорит, что в постановке режиссера Яна Хоканссона «обвиняется не только "она", но и "он", более того, не только "они", но и общество, в котором "они" живут» [Февральский, 1982, с. 126]. Отец в исполнении Каве Йельма предстает интеллигентным неврастеником, взрывы темперамента которого сотрясают покой дома, а Лаура (Лена Гранхаген) показана умной интриганкой, не лишенной женского и человеческого обаяния. Здесь на сцене борются две яркие и сильные личности, психологическое противостояние которых выходит на социальный уровень, показывая глубинное несовершенство общества, которое может настолько извратить людей [Февральский, 1982, с. 126]. В начале 1990-х гг. свою версию «Отца» поставил еврейский режиссер Ханан Снир. Он открывал драму Стриндберга чеховским ключом, «отбросил заданность характеров, зависимость их от пола и постарался объяснить отталкивание людей друг от друга глубинными психологическими процессами» [Аксенова, 1991, с. 13]. Такие психологические кружева говорят не в пользу частой плоскостной трактовки самой пьесы. На примере этих спектаклей можно говорить о том, что театр считывает за внешней канвой борьбы полов в пьесе «Отец» более глубокие темы, которые показывают борьбу полов как борьбу разных начал. В поставленной на малой сцене Пушкинского театра в 1990-х гг. версии «Отца» Сергей Дрейден играет Ротмистра мягким и интеллигентным мужчиной, Елена Попова в роли Лауры представляет нам героиню с бесстрастным лицом и холодным взглядом. В ней нет и намека на истерику, как нет ни малейших «мачистских» ноток в образе, создаваемом Дрейденом. Представляется, что в таких трактовках характеров отразилось уже характерное для второй половины XX в. восприятие эмоционального рисунка конфликта между полами в браке: интеллигентные люди ссорятся интеллигентно.

В знаменитой «Фрёкен Жюли», увидевшей свет в Копенгагене в исполнении датских студентов, а затем в Париже и Берлине около 1893 г., тенденция — борьба полов — сохраняется. Но, по мнению того же Чешихина, «если сравнить эту трагикомедию с трагедией «Отец», то ясно, что проблема борьбы полов на почве расовой ненависти здесь принимает другой вид: женщина уже не так сильна, как прежде; женская хитрость, коренящаяся в инстинкте, пасует перед мужским расчетом, коренящимся в рассудке. Материя уже не торжествует над духом, а женщина — над мужчиной!» [Чешихин, 1894, с. 51–52]. Очевидно, что эта пьеса сложнее по замыслу и открывает за борьбой полов уже не столь однозначную победу женского над мужским. Автор статьи не преминул выделить, «с каким косноязычием выражена эта мысль», имея в виду очевидные параллели: материя — аристократка, дух — лакей [Чешихин, 1894, с. 51–52]. Но сомнений в некоторой эволюции уже нет. В этой пьесе идея противостояния кристаллизовалась, стала плотнее и развернулась в сторону «материи». В. Г. Адмони в статье о Стриндберге для «Истории западноевропейского театра» охарактеризует Жана как «более сильного, но и более хищного и беспощадного» [Адмони, 1970]. Любящий натуралистические детали Стриндберг обозначает как низкие моральные качества, так и низменность устремлений Жана одной недвусмысленной подробностью в рассказе этого персонажа о своем детстве. Обнаружив в графском парке красивый «турецкий павильон» (садовую уборную. — *А. Н., П. Л.*) мальчишка мечтает оказаться в этом «дворце» но, наконец-то пробравшись туда, он вынужден ретироваться не через дверь, а через низ этого строения. Реплика Жана: «И вдруг кто-то входит! Для господ в павильоне был только один выход, ну, а для меня сыскался другой, и мне ничего не оставалось, как им воспользоваться» [Стриндберг,1986, с. 498–499]. Низкая мораль Жана подчеркивает его паразитарную функцию в отношении графской дочки, ведь в итоге жизнью жертвует она, а не тот, кто ее использовал. К тому же в этой паре неспособен к рефлексии именно мужчина, им движет только похоть, жажда наживы, а затем страх. Фрёкен же в полной мере и честно осознает трагизм произошедшего. Здесь она уже жертва возмездия «духа». Перефразируя Евангелие — «И первые станут последними!» [Стриндберг, 1986, с. 518], — она совершает последний трагический шаг.

Основные технические параметры пьесы, напряженность и сконцентрированность сюжетной и психологической коллизии в ней, ее острота и четкость, противоречивый образ героини сделали «Фрёкен Жюли» самой популярной драмой Стриндберга в различных странах мира. Пьеса разошлась по театрам, по ней снимали фильмы. В роли фрёкен Жюли (Юлии, как вариант перевода) пробовали себя многие известные актрисы начала и первой половины XX в. В образ главной героини каждая исполнительница привносила индивидуальную окраску: «Образ Юлии играли по-разному: она изображалась как наивная девочка, по неопытности совершающая ложный шаг (Элизабет Бергнер, Вена, 1924), как женщина с несдержанной чувственностью (Аста Нильсен в немом фильме, 1922), как не останавливающаяся ни перед чем неврастеническая девушка (Турдис Маурстад, Осло, 1951) и т. д.» [Адмони, 1970]. В постановке Ингмара Бергмана (Королевский драматический театр Стокгольма) Юлия предстает как нечистое существо. Главной темой спектакля вообще становится чистота. Чистота как стиль, как главная характеристика режиссерской и актерской работы. Физиологическая чистота слуг оказывается ханжеской, а напрашивающаяся в противопоставление нечистота Юлии таит за собой гораздо большую глубину духа. По замечанию О. Дзюбинской, Юлии вторит сама природа — Бергман добился на сцене ощущения живого, сопереживающего героине неба; свет его меняется в зависимости от волнений графини [Дзюбинская, 1987, с. 172]. Каллиграфический почерк спектакля проявляет эту тему, где чистота является символом, помогающим многое понять в «одной из загадочных стриндберговских пьес» [Гаевский, 1989, с. 156]. Содержание постановки проявляет типичный для Стриндберга некоммуникабельный диалог, где между людьми нет человеческого контакта и внутреннего душевного общения. Идея равенства (Юлия) здесь наталкивается на идею реванша (Кристина и Жан), а за внешней темой противостояния плотских начал проступает тема расстановки подлинных душевных сил героев. В постановке стокгольмского театра «Интиман» режиссер Ян де Лаваль проявляет, по мнению Т. Сухановой, «тему игры, театральности жизни» [Суханова, 1982, с. 127]. Жан и Юлия здесь двуедины — они незаметно меняются ролями в танце, являются будто двойниками друг друга. Но этот опыт не

помогает героям понять друг друга, разница между ними намного глубже. Режиссер трактует пьесу как невозможность иметь только женский или только мужской способ мыслить и чувствовать. Противостояние этих мировоззрений режиссер тоже ставит под сомнение, как и возможность найти общечеловеческий способ мыслить и чувствовать. И на примере постановок этой пьесы можно понять, что ее трактовка не может быть сведена к противостоянию мужского и женского. Стриндберг на основе очевидного внешнего противостояния подталкивает к более глубоким темам, которые дают возможность некоторого количества трактовок пьесы. В спектакле МДТ авторства Игоря Николаева взят тон нарастающей тревоги. Но о роли Жюли в исполнении Анжелики Неволиной отзывы противоположные. Сходятся они в следующем: общий мелодраматизм, в котором выморочная маска истерической мужененавистницы сменяется женщиной, которую бросает любовник. Возвыситься до подлинного трагизма актрисе не удалось, но наивность, которую она привнесла в роль, помогла добавить образу фрёкен многомерности.

В пику ракурсу рассмотрения ранних пьес Стриндберга только как попытки поговорить о назревающем «женском вопросе» и стремлению нивелировать вклад писателя в развитие литературы, А. А. Блок пишет о той тонкой художественной ткани и тех особенностях, которые непременно нужно разглядеть, чтобы по достоинству оценить масштаб этих произведений: «Женоненавистничество, наконец, черта, столь свойственная среднему мужчине, есть почти всегда пошлость; для Стриндберга же, который им прославился, оно было Голгофой. В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось “бабьим”; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем самым, что он не заурядный мужчина, так же легко “ненавидящий женщин”, как подпадающий расслабляющему бабьему влиянию, — а мужественный человек, предпочитающий остаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа» [Блок, 2010, с. 147–148]. Стриндберг имел разного рода опыт, но вместе с тем обладал и незаурядным талантом, который был отмечен со-

временниками и который можем оценить и мы спустя больше чем столетие. И признание этого таланта позволяет говорить о разности трактовок его пьес, о неоднозначности образов его героев и неизменной актуальности драм.

В статье на смерть Августа Стриндберга А. А. Блок дал такое определение личности писателя: «[Это человек], который соединяет в себе и художника, и человека; такой, у которого, кроме великого и гремящего на весь мир имени, есть еще малое, интимное имя; в Августе Стриндберге соединялись в высшей степени эти двое: великий и простой, художник и человек, творец и ремесленник; Стриндберг принадлежал к тем образцам человечества, к типу которых рано или поздно начинают стремиться многие люди» [Блок, 2010, с. 148]. Раздвоенность, преследующая Стриндберга, не раз замечена и в определении его облика. Об этом упоминают, в частности, и А. А. Блок, и Л. Клеберг, и Б. Зингерман, и В. И. Максимов. Последний, например, говорит о том, что «неравный брак» родителей Августа и скорое банкротство отца сыграли значительную роль в формировании трагического мироощущения писателя [Максимов, 2005, с. 6].

Вероятно, именно Блока следует отнести к наиболее проницательным толкователям амбивалентности Стриндберга как художника и мыслителя. Русский поэт пишет, словно оправдывая шведского драматурга: «Со всеми своими мужественными и неприятными для некоторых культурных слоев чертами, Стриндберг является как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдет культура при создании нового типа человека. Для нашего времени — он был “великий мужчина”; в будущем жизнь, может быть, сотрет некоторые угловатости этого лучшего пока типа мужественности, те черты, которые теперь для нас особенно обаятельны, потому что они рисуют Стриндберга еще и как художника». Человек своей эпохи, Стриндберг не может быть целостным, он раскалывается и рассыпается, как и современный ему мир на рубеже XIX и XX вв. Оставленные им для грядущих поколений великие драмы «Отец» и «Фрёкен Жюли» ценны в значительной мере именно этой попыткой уловить картину мира в момент, когда тот рушится, на примере душевной борьбы отдельного человека. Их многочисленные, часто спорные постановки иллюстрируют эту напряженную, в том числе и режиссерскую, (само)рефлексию.

ЛИТЕРАТУРА

Адмони В. Г. Исторические условия развития. *История западноевропейского театра в 8 т.* / под ред. С. С. Мокульского. Т. 5. М.: Искусство, 1970. С. 400–418

Аксенова Г. Сначала Сабры, об Олимах потом. *Экран и сцена*, 29, 1991, 18 июня. С. 12–13.

Бальзамо Е. *Август Стриндберг: лики и судьба*. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 324 с.

Блок А. А. Проза (1908–1916). . В кн.: Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах*. Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 147–150.

Венгерова З. А. Стриндберг. *Словарь Брокгауза и Эфрона*. М., 1903. Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_0180.shtml (дата обращения: 05.09.2022).

Дзюбинская О. Пойдем за Синей птицей. *Театр*, 6, 1987. С. 170–179.

Зингерман Б. О театре Стриндберга. *Театр*, 8, 1976. С. 42–45.

Лисовская П. А. «Черные знамена» — последний «большой» роман Стриндберга. *Неизвестный Стриндберг: материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга.* М.: РГГУ, Российско-шведский учебно-научный центр, 2015. С. 130–143.

Лисовская П. А. Образы семьи в поздней драматургии Августа Стриндберга. *Новая драма рубежа XIX–XX вв.: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 г.* СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 40–48.

Луначарский А. В. Великомученик индивидуализма. *Киевская мысль*, 140, 22 мая, 1912. С. 2.

Максимов В. Беспредельный Стриндберг. *Август Стриндберг. Жестокий театр: Пьесы.* М.: Совпадение, 2005. С. 6–28.

Мацевич А. А. «Он менее всего конец, более всего начало». В кн.: Стриндберг А. *Игра снов: Избранное* / предисл. Л. Клеберга; послесл. А. Мацевича. М.: Старт, 1994. С. 532–542.

Неустроев В. П. *Литературные очерки и портреты*. М.: Изд-во МГУ, 1983. 298 с.

Стриндберг А. Фрёкен Жюли. В кн.: Стриндберг А. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 490–518.

Суханова Т. От монолога к диалогу. *Театр*, 7, 1982. С. 126–127.

Февральский А. Из стокгольмских наблюдений. *Театр*, 9, 1982. С. 126–129.

Чешихин В. Драмы Стриндберга. *Артист*, 38, 1894. С. 51–59.

Lemaitre J. *Impression de theatre*. Series 9. Paris: Société française d'impr. et de libr., 1896. 205 p.

Статья поступила в редакцию 10 августа 2022 г.,
рекомендована к печати 19 сентября 2022 г.

Polina Lisovskaya
St Petersburg State University

Antonina Naumova
St Petersburg State University,
Russian State Institute of Performing Arts

THE CLASH BETWEEN THE SINISTER AND THE SUBLIME IN STRINDBERG'S *THE FATHER* AND *MISS JULIE*

For citation: Lisovskaya P. A., Naumova A. S. The clash between the sinister and the sublime in Strindberg's *The Father* and *Miss Julie*. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 328–345. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.207 (In Russian)

The article deals with naturalistic dramas by August Strindberg from the 1880s, namely his famous *The Father* and *Miss Julie*. Special attention is given to their stage history in different countries throughout the past century. The authors examine *The Father* and *Miss Julie* through the lens of how various ostents of the sinister and the sublime manifest themselves through the fabric of the playwright's renowned plays from the pre-Inferno period. The two dramas are put in the wide context of Strindberg's oeuvre where the opposition of low and higher appetences within a human being are often rendered as the clash between the feminine and the masculine. In addition to the above, the article draws attention to the ways of how the two dramas by Strindberg were received in Russia at the turn of the 20th century, especially by the Russian symbolist Alexander Blok. In addition to that the article includes valuable material on a number of theatre productions of *The Father* and *Miss Julie* as well on the reviews of some productions. In order to draw their conclusions the authors examine thoroughly the main characters of the plays. Thus, it becomes obvious that throughout the decades the Captain and miss Julie could be interpreted quite differently both by the scholars and by the directors. In a essayistic manner the article touches upon the question of the nature of Strindberg's rampageous concern with the strife between the sexes as well as upon his so called misogyny.

Keywords: Swedish literature, August Strindberg, naturalistic drama, modernism in theatre, Ibsen, misogyny, gender equality, Alexander Blok, Russian symbolism.

REFERENCES

Admoni V. G. Strindberg. *Istoriia zapadnoievropeiskogo teatra v 8 t.* Ed. by Mokulskii S. S. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. P. 400–418. (In Russian)

Aksenova G. On Tzabar first, on Olim to be continued. *Ekran i stsena,* 29, 1991, June 18. P. 12–13. (In Russian)

Balsamo E. *August Strindberg: Faces and Fate*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 324 p. (In Russian)

Blok A. A. The Prose (1908–1916). In: Blok A. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 20 tomakh*. Vol. 8. Moscow: Nauka Publ., 2010. P. 147–150. (In Russian)

Cheshikhin V. Dramas by Strindberg. *Artist,* 38, 1894. P. 51–59. (In Russian)

Dziubinskaia O. Let us follow the Blue bird. *Teatr,* 6, 1987. P. 170–179. (In Russian)
Fevral'skii A. From Stockholm observations. *Teatr*, 9, 1982. P. 126–129. (In Russian)
Gaievskii V. Hour of the wolf. *Teatr*, 4, 1989. P. 154–157. (In Russian)
Lemaitre J. *Impression de theatre*. Series 9. Paris: Société française d'impr. et de libr., 1896. 205 p.
Lisovskaya P. "Black Banners" — the last "big" novel by Strindberg. *Neizvestnyi Strindberg: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii k 100-letiiu so dnia smerti Augusta Strindberga.* Moscow: RGGU, Rossiisko-shvedskii uchebno-nauchnyi tsentr Publ., 2015. P. 130–143. (In Russian)
Lisovskaya P. Representations of family in later dramas by August Strindberg. *Novaia drama rubezha* 19–20 *vv.: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploscheniia: materialy nauchnoi konferentsii 8–10 noiabria 2013.* St Petersburg: Izd-vo SPbGATI Publ., 2014. P. 40–48. (In Russian)
Lunacharskii A. V. The great martyr of individualism. *Kiievskaia mysl'*, 140, 1912, 22 may. P. 2. (In Russian)
Maksimov V. Strindberg unbounded. *August Strindberg: Zhestokii teatr: Piesy*. Moscow: Sovpadenie Publ., 2005. P. 6–28. (In Russian)
Matsevich A. A. He is least of all the end, most of all the beginning. In: Strindberg A. *Igra snov: Izbrannoe*. Moscow: Start Publ., 1994. P. 532–542. (In Russian)
Neustroiev V. P. *Literary sketches and portraits*. Moscow: Moscow Univ. Press, 1983. 298 p. (In Russian)
Strindberg A. Fröken Julie. In: Strindberg A. *Izbrannye proizvedeniia.* In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Hudozhestvennaia literatura Publ, 1986. P. 490–518. (In Russian)
Sukhanova T. From monologue to dialogue. *Teatr,* 7, 1982. P. 126–127. (In Russian)
Vengerova Z. A. Strindberg. *Slovar' Brokgauza i Efrona*. Moscow, 1903. Available at: http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_0180.shtml (accessed: 05.09.2022). (In Russian)
Zingerman B. On theatre by Strindberg. *Teatr*, 8, 1976. P. 42–45. (In Russian)

Лисовская Полина Александровна
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: p.lisovskaya@spbu.ru

Polina Lisovskaya
PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: p.lisovskaya@spbu.ru

Наумова Антонина Сергеевна
магистр,
Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33–35
библиотекарь,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
E-mail: a.s.naumova@spbu.ru

Antonina Naumova
Master,
Russian State Institute of Performing Arts,
33–35, Mokhovaya ul., St Petersburg, 191028, Russian Federation
Librarian,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: a.s.naumova@spbu.ru

Received: August 10, 2022
Accepted: September 19, 2022

UDC 821.113.4

Anastasia Lomagina
St Petersburg State University,
Herzen State Pedagogical University of Russia

JOHANNES V. JENSENS EKFRASE I "KONGENS FALD" SOM "INTERFERENS"

For citation: Lomagina A. Johannes V. Jensens ekfrase i "Kongens Fald" som "interferens". *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 346–356. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.208

Artiklen analyserer en erindringsscene fra Johannes V. Jensens tidlige historiske roman "Kongens Fald" som ekfrase, der har et afsæt i en række "Vanitas"-stillebener fra flamsk eller nederlandsk baroktid og landskaber fra samme tidsperiode. Det, at romanen mange gange bruger billedkunst fra baroktiden som impuls, sker som resultat af en strategi og et sanseligt eksperiment, for at synliggøre selve epoken. De vigtigste barokke koncepter, som flettes ind i teksten ved hjælp af det intermediale samspil, er et konstant "memento mori" og menneskets og slægternes ubetydelighed over for naturens love. Ekfrasen, som er en af mange slags i romanen, fremstår i sin mimetiske men implicitte form. Teksten låner flere kompositionsprincipper fra billedkunsten: rum, akser, belysning, samlingspunkt, synsvinkel og perspektiv. Ekfrasen, med dens farver og stil, som forvandles efterhånden ved hjælp af heftig brug af billedsprog: metaforer, sammenligninger og hyperbler, ændrer sig fra beskrivende til fortolkende. Beskrivelsen er bygget efter rytmen, som er fyldt med gentagelser og metriske bølger. Det intermedielle samspil mellem det metriske/musikalske og det visuelle fokuserer læserens opmærksomhed på det kunstlige ved beskrivelsen og danner spændingen mellem virkelighed og dens afspejling i kunst og tydeliggør kunstnerens og narratorens tilstedeværelse.

Keywords: Johannes V. Jensen, ekfrase, *Kongens Fald*, intermedialitet, dansk modernisme, barok, Vanitas.

Min Bevidsthed ytrer sig som Interferens.
Johs. V. Jensen "Interferens", 1901

Johannes V. Jensen (1873–1950) er en af de danske forfattere, hvis tekster afspejler den hurtige overgang fra symbolisme og dekadence-

forsøg i hans tidlige værker til realisme, darwinisme og hjemstavnslitteratur.

En af de romaner, som hører med til de tidlige eksperimenter, men som allerede bærer præg af den store nye stil, er "Kongens fald" fra 1901. Selvom forfatteren selv forholdt sig ret kritisk overfor sin tekst i sine senere interview, blev denne roman kåret som "århundredets bog" af danske læsere i slutningen af det XX århundrede [Jørgensen, 2021, s. 140]. Romanen er både en historisk roman om Danmark under Hans den Is og Christian den IIs tid, et opgør med dekadence, et forsøg på at finde frem til danskernes drømmende ånd, som blev årsagen til store nederlag i flere krige, som Danmark led under i løbet af flere århundreder, og et farverigt, lyrisk, sanseligt billede af Barokken, som giver fornemmelse af tidens sjæl.

Begrebet "interferens", som er en del af et naturvidenskabeligt verdensbillede, bruges til at beskrive processen, når flere lyd- eller lysbølger påvirker hinanden ved at forstærke eller dæmpe den samlede effekt hos iagttageren. Det hedder også et af Johs. V. Jensens centrale digte, hvis første variant stammer fra 1901, samme år, som den tredje af de tre små tekster "Forårets Død", "Den store Sommer" og "Vinteren" udkom, som er blevet til tre dele af en af Danmarks vigtigste romaner i det XX århundrede. Både N. B. Wamberg og L. Handesten understreger, at interferens-motivet i forfatterens ungdomsdigtning er mest omfattende [Wamberg, 2017], og det gælder stilarter og genrer, spændingen mellem de yderste fløje af antiteser, men også samspil mellem forskellige media i teksten [Handesten, 2009].

Denne artikel er et forsøg på at se nærmere på effekten af interaktionen af tre strategier, der mødes i en af de mest kendte episoder i "Kongens fald" — erindringen om hesteslagtning i kapitlet "Mikkel synker". Scenen er præget af en stærk visualiseringseffekt, iscenesættelse af epokens ånd, i form af et af hovedmotiverne i billedkunst fra 1500- og 1600-tallet og rytmen i prosa.

Romanens tekst virker umiddebart både kaotisk og sammenhængende. Den "er også fragmentarisk og springende i sin form og leverer sin historie som perler på en snor" [Handesten, 2009]. Det rytmiske mønster og fortælletonen i teksten ændrer sig hele tiden, drømme, syner og erindringer skifter mellem hinanden, mens hovedpersonerne mangler den psykologiske fylde og troværdighed. Det, der danner rygraden i romanen, er tidslinien, som både er historiske begivenheder omkring

Det Stokholmske Blodbad og Grevens Fejde og et meget skarpt skema over personerne: plottet hviler på skæbnerne af to mænd og to kvinder samt deres fælles børn og deres eneste barnebarn. Det andet par er kongen og "den danske Mikkel", hvis livshistorier også danner vigtige paralleller og antiteser.

Endnu et princip, som forfatteren nøje holder ved, er det sanselige eksperiment, hvor epokens portræt fremkaldes ved kohærensen/interferensen af billeder, lyd, følelser og ord, kombineret i gentagelsesrytmen, som kræver læserens skarpe opmærksomhed. For at fange tidens stemning og stemme lader forfatteren sig inspirere af flere dokumenter, tekster og billeder fra og om den historiske tid, han skriver om. Nogle af dem, som balladen om Åge og Else, gendigtet af Adam Oehlenschläger, og "Grottesangen" fra Edda, kan man genkende i teksten ved sammenligning med kildeteksten, andre er opdaget af Johs. V. Jensen-forskere og optræder i teksten i forskellige former af ekfrase.

Ekfrase er som bekendt oprindelig en græsk retorisk øvelse, hvor man synliggør et visuelt objekt ved hjælp af verbale midler, hvilket senere fik en lang tradition i europæisk litteratur. I Danmark er denne kunst "at male med ord" blevet udbredt siden romantiske (Adam Oehlenschläger, Chr. Winther, H. C. Andersen) forsøg på at kalde Thorvaldsens skulpturer og relieffer frem for læserens indre øjne.

Ved århundredskiftet bliver ekfrase kun en af formerne af modernistisk og symbolistisk udforskning af grænser mellem kunstarterne. Johs. V. Jensen yder sit store bidrag til udviklingen af denne tradition ved at skrive essays om danske malere, fra Guldalderen (Portal til Danmark. Johan Thomas Lundbye: En dansk Kyst. 1933) til fynske malere i "Fynske Billeder" 1912 og "Johannes Larsen og hans Billeder" fra 1920, som er spredt over hele hans forfatterskab.

Der findes flere analyser omkring den rolle, som billeder og malerkunsten spiller for Johs. V. Jensens værker. Aa. Jørgensen har skrevet en omfattende gennemgang af forfatterens essays og journalistik, som afspejler udviklingen af Johs. V. Jensens kunstsyn fra den første impuls hos et primitivt menneske og hans syn på billedkunsten som bevaringskunst og registrerende kunst [Jørgensen, 2006, s. 81]. Aa. Jørgensen nævner også impulsen fra Hans Holbein og Albrecht Dürer, som "skimtes" bag "Kongens Fald" [Jørgensen, 2006, s. 86].

I flere essay om "Kongens fald" citerer N. B. Wamberg forfatteren selv, som udtaler sig 20 år efter, at romanen blev udgivet, om billederne,

der inspirerede ham: "En Bog af mig, 'Kongens Fald', der dog som historisk Roman kunne tænkes at forudsætte et vidtløftigt Studium, skrev jeg uden andre Hjælpemidler end Allens Danmarkshistorie og Knackfuss' Udgave af Dürer og Holbein, samt et Maleri af Ribera, en dejlig Jødepige, jeg havde set i Madrid" [Wamberg, 2017, s. 50].

Der er dog helt sikkert en del andre forstudier, som forfatteren må have udført, og også visuelle kilder til inspiration, hvilket flere forskere peger på. Det er dog ikke muligt at referere til Jensens skitser eller udkast, hvor man kunne følge processen, fordi han sandsynligvis har villet bevare sit arbejde på teksten hemmeligt, idet han tilintetgjorde de fleste af sine private papirer.

I sit essay "Følgeskab med Kongens fald" nævner N. B. Wamberg blandt andre forstudier for romanen Carl Bruuns historiske skildring af København i tre bind (1887–1901) og A. D. Jørgensens "Historiske afhandlinger" (1898) [Wamberg, 2017, s. 243]. H. E. Nørregård-Nielsen parafraserer H. C. Andersen, og K. F. omtales som "billedbog uden billeder" [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 146]. Han fortæller både om det berømte maleri af Carl Bloch af Christian II i fængslet på Sønderborg Slot, som kunne være blevet inspiration til hele plottet, Riberas billede af Maria Magdalena i ørkenen, Kr. Zahrtmanns tilgang til historiske malerier og brug af farver, Zahrtmanns billede med Christian den II og Sigbrit Villums, som udgangspunktet for kongens udseende. Der er også et citat fra Jensens brev til maleren, hvor han tilstår, at han var betaget af billedet, dengang han skrev sin roman [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 138].

Johs. V. Jensen selv har udtalt sig mange gange om betydningen af malerier. I sin prosatekst "Engelske Portrætter" (1934) sammenligner han portrætter på National Gallery i London og samlingerne på Rosenborg Slot og Frederiksborg i Danmark. Han røber sit bekendskab med Michel Sittows portræt af Christian den II og analyserer hans vendiske ansigtstræk [Jensen, 2016, s. 82]. Det samme portræt blev også brugt af Kr. Zahrtmann som forbillede, da han malede sine historiske malerier.

Selvom de fleste billedbeskrivelser og kunstanalyser stammer fra en senere periode end selve K. F. s tekst, er det alligevel helt sikkert, at forfatteren altid har værdsat kunstnere, der afspejlede virkeligheden "*som den var*", og kunstneren blev reduceret i hans tekster om bl.a. fynske malere til det registrerende øje, "*til en transsubjektiv nethinde, et generationernes blik, der gennem mange år har set en bestemt virkelighed så meget*" [Iversen, 2004, s. 85]. På samme måde opfattede han billeder og

portrætter fra Renaissancetiden som dokumenter, der afspejlede verden og menneskетyper fra dengang. Og så var han lutter øje i sin historiske tekst i sin ambition om at lade læseren dykke ind i en tidsperiode og begivenheder fra det 16. århundrede iagttaget med alle sanser — set, hørt og følt.

Det er især citatet fra "Aandens Stadier" fra 1928, som vidner om det, hvor han skriver: "*Renaissancens Kunst giver Adgang til at begive sig lige ind mellem Datidens Mennesker, de er paa Lærredet, lyslevende. De saa kendte og berømte, ofte nok reproducerede Kunstværker, Tizian, Holbein, Velasquez, fører ind i en Gang levende Menneskers Karakter, Graden af deres Kultur, Tidens hele Sjæl*" [Jensen, 1928, s. 212].

Romanens intermedialitet, hvorpå ekfrase er kun et eksempel, skyldes arven fra symbolismen ved århundredskiftet, som søgte efter et universelt, suggestivt sprog og også den strategi at dykke følelsesmæsigt ned i epoken, som der blev skrevet om. Barokken er repræsenteret med to store koncepter, der gennemsiver dens billedkunst: "memento mori" og menneskets ubetydelighed over for naturen og verden skabt af Gud, enkelte motiver: dødedansen, menneskets aldre, besøg af den døde brudgom, og konstruktive elementer af billedkunsten: beskuer og synsvinkel, indramning, belysning og rummelighed, detaljer (f.eks. tøj og ansigtstræk, positur), farver og perspektivet eller en figurkomposition [Lomagina, 2020]. Man kan skelne ekfraser, hvor afsættet er et portræt eller flere portrætter, slagscener, genrebilleder eller landskaber.

De fleste ekfraser, der åbenbarer sig i romanen, er mimetiske men implicitte, dvs. der findes ikke et navn eller tegn på det konkrete værk som afsæt til scenen [Lomagina, 2018]. Der findes en del spor i romanens tekst, der røber, at scenen er en ekfrase med udgangspunkt i et eller flere billeder eller genrer.

Alle scener i romanen, som kan mistænkes for at være ekfraser (mimetiske eller ikke mimetiske), har flere af de samme sproglige egenskaber. Det gælder tilstedeværelsen af betragteren og det, at scenen kommer til at blive set og beskrevet gennem hoved-eller bipersonens øjne. Desuden er det meget ofte, at scenen er "indrammet", først og fremmest er det et vindue eller en dør, som scenen bliver set igennem, der fungerer som fysisk ramme. Det er tilfældet ved scenen med kvindedrab i København, set gennem et vindue af Otto Iversen, Mikkels første møde med den unge konge og sidste gang han iagttager Susanne gennem kroens dør i Helsingør. I disse "genrescener" er det oftest, at lyskilden er

nævnt: "*Da der noget efter blev tændt Lys inde i Skænkestuen, rejste han sig og gik hen udenfor den åbne Dør. Han lige blot saa derind*" [Jensen, 1950, s. 45]; "*De to skikkelser dækkede Lyset, som stod paa Bordet*" [Jensen, 1950, s. 40]; *"Der var Lys flere steder i Hyskenstræde*" [Jensen, 1950, s. 10]. Umiddelbart efter angivelsen af lyskilden kommer scenebeskrivelsen. Selve beskueren forbliver i mørke, og kun de vigtigste detaljer bliver beskrevet, "synliggjort" for læseren, som om det er kun dem, iagttageren kan se. Skulle scenerne blive strikt malet efter beskrivelsen, ville lyset på billederne minde om caravaggismebelysning med dens skyggevirkninger. Især gælder det mordscenen set af Otto Iversen gennem et lille trekantet hul og en smudset rude, hvor scenen bliver til et billede med tildækket lyskilde bagved figurerne på bordet, kun kvindens "*lyserøde Ærmer og Hænderne var synlige*" [Jensen, 1950, s. 40]. Lyset spiller desuden en stor rolle i beskrivelser af historiske slagscener (slaget ved Ditmarsken og Svenstrup), som alle er beskrevet i fugleperspektiv og muligvis bevarer den makabre stemning fra landskabsmalerierne af P. Breugel [Lomagina, 2020].

Livets flygtighed og "memento mori" er også nogle af de vigtigste motiver i billedkunsten i det 16. århundrede. Forfængelighed som stemning synliggøres både i symbolske fremstillinger af forskellige menneskealdre (Hans Baldung er en af de kunstnere, hvis billeder Johs.V. Jensen givetvis har set i Madrid) og i genrebilleder og stilleben med overdådige madvarer, grønt og kød. Det er først og fremmest hollandske og flamske malere: Joachim Beuckelaer (c. 1533 — c. 1570) og Pieter Aertsen (1507/1508 — 1575), hvis billede "Det fede køkken. En allegori." ("Voluptas Carnis"), 1565–1575, er i Statens Museum for Kunsts besiddelse. På det sidstnævnte billede er der også stykker af parteret svine- og kalvekød og leveren i midten af billedet som symbol på forfald og på kødelighed, som en kristen skal give afkald på.

Kapitlet "Mikkel synker" byder på en drøm, et syn og en erindring. Der er flere steder i forskningen, hvor det bliver nævnt, at scenen med rakkerens hestepartering er et minde fra forfatterens barndom [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 140]. Erindringsscenen om hesteslagtning bliver afbrudt af beskrivelsen af et syn, der åbenbarer sig for Mikkel i midten af erindringsprocessen. S. Iversen formoder, at afsættet for ekfrasen om livsfaser, der hurtigt skifter i visionen for øjnene af Mikkel og læseren, er en radering af Dürer med 5 stadier af menneskets alder, som stammer fra Knackfuss' kunstmonografi. Denne vision, som bliver fortolket og

reflekteret over, betegnes af S. Iversen som "fremskrivende" ekfrase, der forholder sig til den traditionelle "beskrivende" ekfrase som refleksion til sansning [Iversen, 2004, s. 110] og som får sin klimaks i "*skabelsesaktens selvtematisering*" [Iversen, 2004, s. 100]. Der er endnu et sted i romanen, hvor dette visuelle barokke emne blev nævnt. I beskrivelse af Sigrid står der, at hendes "*milde Ansigt syntes et Mysterium af Menneskets tre Aldre*" [Jensen, 1950, s. 102].

På den måde bliver hele passagen, som starter med "*Han var kommen til at huske den Gang, Anders Graas Hest blev syg og kunde ikke leve*" til "*alle Orientens og Indiens ublu Farver blomstrede ud midt i Sneen under Rakkerens skidne Kniv*" [Jensen, 1950, s. 35], til en hymne for et barokt "memento mori", hvor fem aldres vision forstærker og fortolker erindringsscenen, der i sin æstetisering synliggør døden, forfald og forfængelighed og er typisk for dekadence men også for den barokke tradition, selvom indholdet og fortolkningen er forskellige fra den tid, hvor romanen blev skrevet.

"Rammen" for det egentlige sproglige billede, som man kunne kalde "Vinterlandskab med hestepartering", hvis det havde været malet, danner gentagelsen, hvor rakkeren er nævnt: "*fik Rakkeren den til Behandling*" og "*under Rakkerens skidne Kniv*". Selvom beskrivelsen allerede er præsenteret som et erindringsbillede, bliver iagttageren/beskueren derudover indført: "*Mikkel stod og så til*", forstærket af imperativen af verbet "*se*" i midten af ekfrasen. Så begynder kompositionen langsomt at udfolde sig for Mikkels og læserens øjne. Alle for malerkunsten vigtige elementer bliver nævnt. Først bliver belysningen beskrevet: "*Kertelys fra Vest*", "*maaneklar Frostmorgen*", "*hvidt Skær*" fra sneen. Så kommer beskrivelsen af baggrunden som indfører en forestilling om billedets rum og afslører, at det har en høj horisontlinie (man kan se langt over bakkerne), man kan se langt i det forfrosne landskab. Både horisonten, som er svær at skimte, men først og fremmest den sorte å, som "*kryber*" gennem landskabet, danner kompositionens vandrette linjer, som iagttagernes øjne først falder på. Der findes et utal af nederlandske landskabsmalerier, hvor den høje horisont med de fjerne egne er symbol på tilværelsen som gudskabt helhed og også betyder, at modtageren i teksten er placeret lidt på afstand af scenen, som beskueren foran et landskab, hængende på væggen.

Det næste afsnit begynder dog med, at der bliver zoomet ind på hestens krop, som parteres for øjnene af beskueren og bliver til et kom-

positorisk samlingspunkt. Processens beskrivelse er præget af statik, der minder om en maleribeskrivelse, hvor processen er stivnet i sin midte.

Verberne, som bliver brugt i præteritum, fikserer resultatet af rakkerens arbejde, og supplerer den statiske effekt: *"Blodet lå i (…) en Pøl"*, *"Blod kom ud"*, hinden *"kom frem"*. Der er også en del verber, der fokuserer på forandringen men ikke handlingen: *begynde, smelte, fryse til*, eller bliver brugt metaforisk: kødet *"spillede i dejlige (…) Farver"*, farver *"blomstrede ud"*. Der forekommer ofte verber sat i passiv og nominativ, hvilket også fokuserer opmærksomheden på tilstanden frem for bevægelsen eller processen: *"Trævlerne blev ved at røre sig, fare sammen og skælve"*, *"Brystet blev aabnet"*. De lodrette linjer opstår, mens ekfrasen registrerer hinder der *"hang ned"* og fedtet der *"stod fra Loft til Gulv i (…) klaser"*. En anden mulighed for at "dæmpe" verbernes dynamiske potens er præteritum og præsens participier, der bliver brugt adjektivistisk: *årede vægge, dampende krop, de overskårne muskler, den svirpende ild.*

Den statiske beskrivelse forstærkes af en stor mængde substantiver, der betegner organer, som kommer frem for lyset, det ene efter det andet, hvert med sin farve. Deres opremsning fremhæver igen resultatet, det ubevægelige, og fremmer illusionen af beskuerens opmærksomhed flyttet fra den ene detalje til den anden. Dynamikken findes kun i farverne, som efterhånden blomstrer ud på sneen.

I begyndelsen af scenen, mens det er tidlig morgen, er det kun få farver, der bliver nævnt — *hvid, sort og brun*. Så begynder der at komme nye farver, som parteringen skrider frem: *blegrøde; blå og rød; lyserød; hvidblå; brunt og sort; gul*. Farvesymfonien bliver efterhånden mere indviklet og nuanceret og ender i vild malerisk apoteose: *"blaa og grønne (…), teglstenrøde og okkergule"*, farverne bliver brugt metonymisk, de *vælder ud, spiller, blomstrer ud*, der bruges forstærkende troper, som hyperblen: *"mere brun end alt andet brunt"*, sammenligningerne *"blaa og skimlet som Natten og Mælkevejen"*, *"gult som Ægyptens Sand, turkisblaat som Himlen over Evfrat og Tigris"* og metaforer, som betegner farverne som *"frodige"*, *"raa"* og *"ublu"*. Andre sammenligninger er fortolkende og fremhæver mysteriet og storheden ved døden: tænder *"som fire Linjer mystiske Bogstaver"*, hinden *"som et flodrigt Land set højt oppe fra"*, muskler *"krympede sig som Orme i den svirpende Ild"*, det åbne bryst blev til *"en Hule"*. Fra rent

beskrivende glider scenen ind i den metaforiske fortolkende ekfrase. Stemmen i beskrivelsen er ikke længere Mikkels, han kunne næppe kende farverne og sammenligne dem med himlen i orientalske lande, hvor han aldrig har været. Hesteparteringen vækker tanker om livets cyklus og dets mysterium. Død og forfald bliver til afsæt, hvorfra kunsten udspringer.

Det, som malerkunsten ikke kan, men som litteraturen kan, er at gengive lyd og følelser hos personer, der deltager i eller iagttager parteringsscenen. Kulden den tildlige morgen *"ætsede ved Fingrene som en dryppende Syre"*, skridtene giver lyd: *"Sneen knirkede højt under Fødderne"*.

Indtrykket af det "kunstige" ved scenen, som også afslører kunstnerens og skaberens tilstedeværelse, forstærkes ved prosaens rytme, som dannes ved hjælp af fonetiske, morfologiske og syntaktiske gentagelser. Af fonetiske enheder kan der i det første afsnit nævnes *"Aaen aaben og sort" "gennem den ihjelfrosne Eng"*, begge enheder har gennemtrængende [å] og [æ] som "syr" dem sammen.

Der er et bogstavrim på [r] og "brat" rytme, hvor næsten alle stavelser er stemte, hvilket binder ordene sammen i en sætning: *"Rakkeren vred Anders Graas Hest om på Ryggen"*, *"Fraade frøs"*, og hvæsende i *"smeltede sig ned i Sneen"*.

Rytmen er overvejende stigende i begyndelsen af ekfrasen: *det var en tidlig*; *det var så koldt*; *men gennem engen*; *hvad der var hvidt; hvad der var snebegravet*. I det næste afsnit bliver den hovedsagelig faldende, dvs. virker mere eftertænksom og melankolsk, korte sætninger og ord med trykstærk stavelse i starten: *rakkeren vred; blodet lå, fråde frøs; kødet spillede; trævlerne blev ved; kindtænderne lå synlige*. Men kort efter taber denne rytme i kampen mod den opstigende tendens igen: *og se; de overskårne muskler; da brystet blev åbnet,* som igen ebber ud og dæmpes: *leveren var mere brun; milten kom tilsyne*.

Morfologisk opremsning forekommer flere steder, hvor der gentages ord af samme ordklasse i samme mønster: *store hvidblå hinder, brunt og sort blod; blå og grønne indvolde, teglstensrøde og okkergule dele*. Gentagelsen præger også andre ordgrupper: *fra loft til gulv; Evfrat og Tigris*.

Af syntaktiske gentagelser findes der først og fremmest sætninger af samme slags: *alle Østerlands frodige, rå farver; alle Orientens og Indiens ublu farver; hvad der var hvidt skær og hvad der var snebegra-*

vet land; gult som Ægyptens sand, turkisblåt som himlen over Evfrat og Tigris.

På den måde er scenen en erindring, forvandlet i en ekfrase ved hjælp af komposition, struktur og principper lånt fra billedmedier og ladet med koncepter fra epoken. Impulsen fra barokken kommer muligvis fra bl.a. "Vanitas"-malerier. Beskrivelsen er bygget efter rytmen, som ikke er nok til at opfatte selve afsnittet som et digt, men fyldt med gentagelser og metriske bølger, som fokuserer læserens opmærksomhed på det kunstlige ved beskrivelsen og danner spændingen mellem virkelighed og dens afspejling i kunst.

REFERENCES

Handesten L. Jeg bekender mig til virkeligheden — Johannes V. Jensen. *Dansk litteraturs historie, III: 1870–1920*. 2009. Available at: https://dansklitteraturshistorie.lex.dk/D%C3%B8dens_triumf_-_Kongens_Fald (accessed: 30.08.2022).

Iversen S. Billedet om igen. Kunstsyn og ekfrase i Johannes V. Jensens forfatterskab. *Kraftlinjer. Om Johannes V. Jensens forfatterskab*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2004. S. 81–111.

Jensen Johs. V. *Aandens stadier*. København: Gyldendal, 1928. 358 s.

Jensen Johs. V. *Engelske portrætter. Mindets tavle*. København: Gyldendal, 2016. S. 79–95.

Jensen Johs. V. *Kongens Fald*. København: Gyldendal, 1950. 237 s.

Jørgensen Aa. Ord og virkelighed — et blik på Johannes V. Jensens journalistik. Del 1. *Scandinavian Philology*, 19 (1), 2021. P. 139–163. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2021.109

Jørgensen Aa. Johannes V. Jensen og billedkunsten. *Nordica*, 23, 2006. S. 81–141.

Lomagina A. Pieter Bruegel the Elder and the Intermediality of the Literary Text in the Novel by Johannes V. Jensen "The King's Fall". *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities,* 834, 2020. P. 255–267.

Lomagina A. Using Ekphrasis in Reconstruction of the Historical Past. "The King's Fall" by Johannes V. Jensen and "Brother Jacob" by Henrik Stangerup. *Scandinavian Philology*, 16 (1), 2018. P. 116–137. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.109

Nørregård-Nielsen H. E. Billederne bag "Kongens Fald". Frank & Fuglefri. *Steder og billeder*. København: Fisker, 1989. S. 133–147.

Wamberg N. B. *Johannes V. Jensen*. København, 2017. 89 s.

Wamberg N. B. *Forkærligheder: essays*. København: Gyldendal, 2010. 265 s. Available at: https://play.google.com/store/books/details?id=G0PBDgAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_book-search_viewport (accessed: 30.08.2022).

Anastasia Lomagina
St Petersburg State University,
Herzen State Pedagogical University of Russia

JOHANNES V. JENSEN'S EKPHRASIS IN "THE KING'S FALL" AS "INTERFERENCE"

For citation: Lomagina A. Johannes V. Jensens ekphrasis in "The King's Fall" as "interference". *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 346–356. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.208 (In Danish)

The article analyzes an example of ekphrasis from the novel "The King's Fall" (1901) by Danish Nobel prize-winner Johannes V. Jensen as a space of interaction between visualization strategy and rhythmic organization of prose. The idea of "interference" as a principle of mutual influence of waves in Physics is dear to the writer at this early stage of his career and is present in the title of the poem in prose from 1901. His turn-of-the-century poems and prose often combine high and low, emptiness and fullness, and different kinds of media. As a historical novel describing the epoch of the 16th century, "The King's Fall" borrows the pictorial features and structural principles of Baroque painting as well as the essential ideas of the epoch's memento mori, reflected in the paintings of H. Holbein, P. Bruegel the elder and still-lifes of Flemish and Dutch masters from the Vanitas series. The ekphrasis under consideration is presented as a piece of memory unfolding before the eyes of an observer, as a painting from the epoch with its frame, light, perspective, horizon line, colours and viewer. Furthermore, thanks to rhythmicity, repeated syntactic, lexical groups and alliteration, the focus shifts to the creative act, betraying the presence of the creator and the narrator.

Keywords: Johannes V. Jensen, ekphrasis, *The King's Fall*, intermediality, Danish Modernism, Baroque, Vanitas.

Anastasia Lomagina
PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russian Federation
E-mail: a.lomagina@spbu.ru, alomagina@herzen.spb.ru

Ломагина Анастасия Всеволодовна
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Received: July 15, 2022
Accepted: September 1, 2022

УДК 821.111.5

Андрей Юрьев
Российский государственный институт сценических искусств

ИБСЕН, БЛОК И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ (О СВЯЗЯХ ПОЭМЫ «ДВЕНАДЦАТЬ» С ДРАМАТИЧЕСКОЙ ДИЛОГИЕЙ «КЕСАРЬ И ГАЛИЛЕЯНИН»)

Для цитирования: *Юрьев А. А.* Ибсен, Блок и русская революция (о связях поэмы «Двенадцать» с драматической дилогией «Кесарь и Галилеянин») // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 357–371. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.209

В статье выявляются связи между поэмой А. А. Блока «Двенадцать» (1918) и «всемирно-исторической драмой» Х. Ибсена «Кесарь и Галилеянин» (1873). Отталкиваясь вслед за норвежским драматургом от христианского парадоксализма, поэт радикализирует его настолько, что разламывает рамки традиционных христианских представлений. В поэме можно заметить довольно сложную опосредованную связь с парадоксализмом и Достоевского (чью христианскую идентичность трудно поставить под сомнение), и особо любимого Блоком Ибсена, в системе воззрений которого важно заметить лютеранскую доминанту, имплицитно отсылающую к некоторым гностическим воззрениям, которые вполне логично актуализировались в европейской культуре последних двух столетий. Заслуживает внимания сходство между столь разными, на первый взгляд, произведениями, как «Двенадцать» и ибсеновская дилогия: в обоих Христос является призрачно, не во плоти, у Блока — незримо для всех персонажей, у Ибсена — как видимый лишь очень немногими. И в том и в другом случае он несет возмездие — эта тема одинаково важна как в творчестве Ибсена, так и в творчестве Блока. Как у норвежского драматурга, так и у русского поэта-символиста мировая история осмысляется с позиций религиозно-метафизического парадоксализма. Герой Ибсена, отрекшийся от Христа, начинает самые жестокие, кровавые гонения на христианскую церковь с целью истребить христианство (стреляющие и в «Святую Русь», и в незримого для них Христа блоковские красногвардейцы создают ему в таком случае своеобразную параллель), но достигает цели, противоположной своим намерениям: он очищает христианство и тем самым его спасает. Об ибсеновском Юлиане можно сказать то же, что было сказа-

но Блоком о Красной гвардии — это «вода» на мельницу христианской церкви. Трудно сказать, вспоминал ли Блок об ибсеновской дилогии, работая над своей поэмой, однако параллелизм художественного мышления обоих авторов — факт очевидный и заслуживающий внимания.

Ключевые слова: Ибсен, *Кесарь и Галилеянин*, Блок, *Двенадцать*, норвежская литература, русская литература, русская революция.

Двадцать два года назад, в связи с широко отмечавшимся в мире 2000-летием христианства, редакция литературного журнала «Знамя» организовала заочный круглый стол, посвященный финалу блоковской поэмы «Двенадцать». Один из его участников, Николай Богомолов, предварил свое выступление знаменательными словами: «Сама ситуация, когда современный журнал, ориентированный на литературную злободневность, решил обсудить смысл поэмы, появившейся более восьмидесяти лет назад, очень показательна. Значит, “Двенадцать” и ее финал до сих пор воспринимаются как что-то очень актуальное, не потерявшее действенности» [Финал «Двенадцати», 2000, с. 195].

И сегодня можно констатировать: не только поэма «Двенадцать», но и все позднее творчество Блока, неразрывно связанное с русской революцией, сохраняет актуальность, провоцируя споры, выходящие далеко за пределы чисто академической проблематики. Если в последние десятилетия советского периода статус «воспевшего революцию» классика гарантировал автору «Двенадцати» иммунитет от любых публичных инвектив, то идеологические баталии вокруг революции, разгоревшиеся в условиях кризиса, а затем распада СССР и не утихающие поныне, с неизбежностью вовлекли в свою орбиту творчество Блока. Острота споров и амплитуда сегодняшних оценок поздних блоковских текстов как будто зеркально отражают острую эмоциональную реакцию современников поэта. Даже в строгих по форме историко-теоретических штудиях подчас проступает желание «реабилитировать» Блока либо, напротив, «заклеймить» его. Причем по-прежнему в большинстве подобных работ, как заметил Г. М. Фридлендер еще в 1995 г., «их авторы всецело исходят из своего сегодняшнего отношения к октябрьскому перевороту 1917 года» [Фридлендер, 1995, с. 108].

Такой субъективизм исторически закономерен. Если страсти до сих пор не могут остыть, если обсуждение тем, связанных с рус-

ской революцией, ведется в атмосфере, далекой от того спокойного историзирования, с каким дискутируется, к примеру, сегодняшними французами феномен якобинской диктатуры, это служит одним из прямых свидетельств *незавершенности* в России революционного цикла, вступившего на рубеже 1980-х — 1990-х гг. в фазу реставрации. Можно, конечно, по-разному относиться к этому факту, но отрицать его довольно трудно. Знакомясь в таких условиях с иными сегодняшними упреками в адрес Блока, поневоле вспоминаешь дневниковую запись поэта 14 января 1918 г.: «Происходит совершенно необыкновенная вещь (как всё): "интеллигенты", люди, проповедовавшие революцию, "пророки революции", оказались ее предателями. Трусы, натравливатели, прихлебатели буржуазной сволочи» [Блок, 1963а, с. 318].

В дискуссии 2000 г. о финале «Двенадцати», до сих пор остающейся, пожалуй, самой показательной, наиболее взвешенной выглядит позиция С. С. Аверинцева, одинаково далекая от «прокурорских» и «адвокатских» крайностей: «Перед нами вопрос, на который Блок не ответил. Читатель может, если захочет, попробовать дать свой ответ. Амплитуда возможных ответов довольно широка. Нужно только учитывать две ее границы — с одной и с другой стороны. Во-1-х, нет ни малейшей возможности не учитывать антихристианской константы блоковского творчества. <…> Как само собой разумеется в кругу его культуры, константа эта была более или менее ницшеанской. Кстати, должен сознаться, что загадочная строчка про *"белый венчик из роз"* у меня лично вызывает ассоциации с *"венцом смеющегося, этим венцом из роз"*, возникающим под самый конец раздела *"О высшем человеке"* в IV части *"Так говорил Заратустра"*. А что, разве в этом плясовом ритме дионисийских 4-стопных хореев — *"И за вьюгой невидим, / И от пули невредим…"* — нет смеха, скажем, того *долгого смеха*, которым *заливается* вьюга? <…> Во-2-х, наши догадки должны быть ограничены и с противоположной стороны: если читатель вправе увидеть на соответствующем месте именно *Другого*, т. е. Антихриста, он не вправе увидеть в Блоке что-то вроде пророка и поборника Антихриста, и это совсем не из политкорректности по отношению к поэтам, но по существу дела. Приспешники Антихриста не задают нам вопросов, хотя бы самых тяжелых, самых смутных, а занимаются совсем иным делом: внушениями, не оставляющими

места ни для каких вопросов. Блок всматривается в то, что ему, по его же выражению, *“привиделось”*, и старается сказать нам об этом, избегая вмешательств в привидевшееся, даже тогда, когда вроде бы *“надо”*, чтоб было не так. Он не лжеучитель, потому что вовсе не учит. Должен сознаться в наивности, если это наивность: когда поэт на вопрос о его интенции свидетельствует: *“Не знаю”*, — я предпочитаю совершенно дословно верить такому свидетельству» [Финал «Двенадцати», 2000, с. 191].

Однако и такая позиция не вполне безупречна (ведь Блок увидел впереди красногвардейцев все-таки Христа, а не Другого и не Заратустру). Впрочем, не может быть в данном случае стопроцентно безупречна *любая* позиция, *любая* интерпретация, ибо на каждый аргумент найдется столь же весомый контраргумент. Оказываясь в довольно трудном положении, вдумчивый исследователь вынужден задуматься над вопросом, что означает сама эта ситуация как таковая, что кроется за парадоксом, остававшимся, видимо, загадкой и для самого поэта[1]. Сей парадокс, разрешить который автор этих строк тоже не берется, может быть все-таки прояснен в плане его генезиса: коренится он все-таки в *христианском* парадоксализме, который у Блока радикализируется настолько, что разламываются рамки христианского гуманизма (образования, надо сказать, отнюдь не беспроблемного), и в конечном итоге читатель оказывается за пределами традиционной для христианства системы координат.

Было бы резонно соотнести два хорошо известных комментария самого Блока. Один из них — дневниковая запись 10 марта 1918 г.: «*Если бы* в России существовало действительное духовенство, а не сословие нравственно тупых людей духовного звания, оно давно бы “учло” то обстоятельство, что “Христос с красногвардейцами”. Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем. У нас, вместо того, они “отлучаются от церкви”, и эта буря в стакане воды мутит и без того мутное (чудовищно мутное) сознание крупной и мелкой буржуазии и интеллигенции. “Красная гвардия” — “вода” на мельницу христианской церкви» [Блок, 1963а, с. 329–330]. Другой ком-

[1] Вспомним в связи с этим известную дневниковую запись Блока от 20 февраля 1918 г.: «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы “не достойны” Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой» [Блок, 1963а, с. 326].

ментарий — из письма Ю. П. Анненкову 12 августа 1918 г.: «Если бы из левого верхнего угла “убийства Катьки” дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*» [Блок, 1963б, с. 514].

Тут, на мой взгляд, можно заметить довольно сложную опосредованную связь с парадоксализмом и Достоевского (чью христианскую идентичность трудно поставить под сомнение), и особо любимого Блоком Ибсена, в системе воззрений которого важно заметить лютеранскую доминанту, имплицитно отсылающую к некоторым гностическим воззрениям, которые вполне логично актуализировались в европейской культуре последних двух столетий [см.: Юрьев, 2013, с. 37–46, 50–57].

Вспомним «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» [Достоевский, 1973, с. 251–252][2]. Памятуя о том, что в поэме Блока тоже есть «убийца и блудница», пускай образующие совсем иную конфигурацию, но тоже парадоксальным образом связанные с незримым Христом (на что и указывают приведенные выше слова Блока из письма к Анненкову), важно учесть, что у Достоевского Бог раскрывается не перед добропорядочным и вполне симпатичным Разумихиным, а перед «убийцей и блудницей», и не пройди Раскольников *весь* путь, начинающийся с убийства, перед ним не открылась бы в финале романа возможность духовного преображения (тема, глубоко разработанная, в частности, Б. Н. Тихомировым [см.: Тихомиров, 1994]). Евангельские заповеди в данном случае вовсе не отменяются (ведь они составляет неотъемлемую часть парадокса), но *морализм* не адекватен парадоксальности Достоевского. Как не адекватен он парадоксальности Блока и Ибсена, в письме которого к Георгу Брандесу от 24 сентября 1871 г. (значительная часть его текста отчеркнута серым карандашом Блока на полях[3]) есть такое признание: «Я смотрю на

[2] Попутно заметим, что «Преступление и наказание», известное Ибсену по переводу под названием «Раскольников», — одно из тех произведений русской литературы, которые чрезвычайно высоко ценились норвежским драматургом [см.: Тоструп, 2021, с. 398; Юрьев, 2021].

[3] Как известно, Блок был активным читателем Ибсена [подробно см.: Магомедова, 2007]. Принадлежавший Блоку комплект восьмитомного издания полного собрания сочинений Ибсена в переводах А. В. и П. Г. Ганзен, выходившего в Москве с 1904 по 1907 г., содержит множество помет, сделанных поэтом в тексте и на полях [см.: Библиотека А. А. Блока, 1984, с. 286–292].

характеры, на перекрещивающиеся замыслы, на *историю*, но меня нисколько не занимает мысль — какую из всего этого можно вывести "мораль". Говорю это, исходя из того предположения, что Вы под моралью истории не подразумеваете ее философии, так как само собою разумеется, что таковая будет давать себя знать в качестве окончательного суда над борющимся и побеждающим элементом» [Ибсен, 1906, с. 244].

Заинтересовавшие Блока слова Ибсена хронологически относятся к самой интенсивной фазе работы норвежского драматурга над всемирно-исторической драмой «Кесарь и Галилеянин», которую он всегда считал своим главным произведением и которую явно не один раз перечитывал Блок (пометки в принадлежавшем поэту книжном экземпляре сделаны серым, красным и синим карандашами). Заслуживает внимания сходство между столь разными, на первый взгляд, произведениями, как «Двенадцать» и ибсеновская дилогия: в обоих Христос является *призрачно, не во плоти*, у Блока — незримо для *всех* персонажей, у Ибсена — как видимый лишь очень немногими. И в том и в другом случаях он несет *возмездие* — эта тема одинаково важна как в творчестве Ибсена, так и в творчестве Блока[4]. Известный возглас красногвардейцев «То-

[4] Восприятие русской революции как возмездия свыше было характерно для многих современников Блока. Обращаясь к финалу «Двенадцати», В. В. Кожинов приводит высказывания убежденного крайне правого монархиста Б. В. Никольского: «*"Делать то, что они делают, я по совести не могу и не стану; сотрудником их я не был и не буду"*, — подчеркивает Никольский и, заявляя тут же, что *"я не иду и не пойду против них"*, объясняет свой "нейтралитет" тем, что большевики — "*неудержимые и верные исполнители исторической неизбежности… и правят Россией… Божиим гневом и попущением… Они власть, которая нами заслужена и которая исполняет волю Промысла, хотя сама того не хочет, и не думает. <…> Россиею правят сейчас карающий Бог и беспощадная история, какие бы черви ни заводились в ее зияющих ранах"*» [Кожинов, 1999, с. 200–201]. «Державный шаг» ведомых незримым для них Христом красногвардейцев, этот объемный и многозначный блоковский символ, также может быть прокомментирован словами Никольского о большевиках: «"они поистине орудия исторической неизбежности… лучшие в их среде сами это чувствуют как кошмар, как мурашки по спине, боясь в этом сознаться себе самим; с другой стороны, в этом их Немезида; несите тяготы власти, захватив власть! Знайте шапку Мономаха!.." И далее: "…они все поджигают и опрокидывают; но среди смердящих и дымящихся пожарищ будет необходимо строить с таким нечеловеческим напряжением, которого не выдержать было бы никому из прежних деятелей"» [Кожинов, 1999, с. 199–200].

варищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнем-ка пулей в Святую Русь — / В кондовую / В избяную / В толстозадую!» [Блок, 1960, с. 350] перекликается со словами из статьи «Интеллигенция и революция»: «Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой» [Блок, 1962, с. 150]. Здесь можно заметить и резонанс с антицерковными инвективами ибсеновского Юлиана из второго действия первой части, жирно отчеркнутыми Блоком на полях красным карандашом: «Где оно, это христианство, которое нужно спасать? Искать ли его во дворце императора или цезаря? Я думаю, сами дела их кричат: нет, нет. Искать ли его у знатных и власть имущих… у этих похотливых придворных, полумужчин, которые, скрестив руки на брюхе, пищат, вопрошая: “Сотворен ли из ничего Сын Божий?” <…> А вся эта оборванная толпа, эта чернь, которая неистовствует против храмов, избивает язычников, истребляет их со всем их родом! Это всё во имя Христа? Ха-ха! А потом убийцы дерутся между собой из-за имущества убитых… Спроси Макрину, не искать ли христианства в пустыне, среди столпников, торчащих на одной ноге? Или в городах? Может быть, среди тех константинопольских булочников, которые недавно пытались кулаками решить вопрос о том, что такое Троица — три лица или три ипостаси?.. Кого из них всех признал бы Христос своими учениками, если бы вновь сошел на землю?.. <…> Где христианство?» [Ибсен, 1905, с. 453].

Ирония Ибсена состоит в том, что на эти вопросы Юлиана отвечает вторая часть дилогии, где герой, отрекшийся от Христа, начинает самые жестокие, кровавые гонения на христианскую церковь с целью истребить христианство (стреляющие и в «Святую Русь», и в незримого для них Христа блоковские красногвардейцы создают ему в таком случае своеобразную параллель), но достигает цели, противоположной своим намерениям: он очищает христианство и тем самым его спасает. Об ибсеновском Юлиане можно сказать то же, что было сказано Блоком о Красной гвардии — это «вода» на мельницу христианской церкви. Как у норвежского драматурга, так и у русского поэта-символиста *мировая история осмысляется с позиций религиозно-метафизического парадоксализма*. Вот, видимо, почему Блок писал в 1920 г.: *«те, кто видят в “Двенадцати” политические стихи, или очень слепы к искусству,*

или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой» [Блок, 1960, с. 474].

Сказанное ни в коей мере не противоречит давно доказанному факту, что запечатленная в поэме революционная стихия предстает как бушующая в мироздании бесовщина [см.: Магомедова, 1990][5]. Но парадоксальность увиденной Блоком ситуации (ведь впереди тех, которые «идут без имени святого», шествует «с кровавым флагом» сам незримый для них Христос, в которого они, сами того не подозревая, только что стреляли) состоит в том, что тут вполне уместно вспомнить отчеркнутые серым карандашом Блока слова ибсеновского Бранда: «Бог *мой*, Он — буря там, где ветер твой» [Ибсен, 1904, с. 321]. И тут вспоминается рискованное и весьма важное для понимания концепции как «Бранда», так и ибсеновской дилогии утверждение Лютера, не раз обвинявшегося в склонности к манихейству: «все нечестивое тоже трудится вместе с Богом» — утверждение, вызывавшее у отца Реформации такой ужас, что он не мог отделаться от сомнения, особенно жестоко преследовавшего его под конец жизни: «Невозможно разобраться, дьявол ли Бог или Бог — дьявол» [см.: Юрьев, 2013, с. 39–41]. С этой логикой коррелирует «манихейская» запись молодого Блока: «нет разницы — бороться с диаволом или с Богом, — *они равны и подобны*; как источник обоих — одно Простое Единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс ли, минус ли — одна и та же Бесконечность» [Блок, 1963а, с. 28; курсив мой. — *А. Ю.*]. Такой взгляд на мир, унаследованный Ибсеном и Блоком от древней гностической традиции, предполагает парадоксально «апофатический» способ утверждения какого-либо принципа, состоящий не в последовательно логическом его обосновании, но в напряженно страстном отвержении, отрицании, утверждении противоположного; и при этом он не может не порождать системы *бесконечно множащихся двойников*.

Как известно, на полях черновой рукописи «Двенадцати» есть блоковская заметка: «*И был с разбойником*. Жило двенадцать разбойников» [Блок, 1960, с. 628]. Нетрудно заметить здесь не только отсылку к балладе Н. А. Некрасова «О двух великих грешниках»

[5] Отсылаем читателя также к интересным, хотя не во всем бесспорным размышлениям С. Л. Слободнюка о связях поэмы Блока с «дьяволиадой» древнего гностицизма [Слободнюк, 1998, с. 289–305].

(«Кому на Руси жить хорошо», часть IV), но и евангельскую аллюзию: «Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же, и мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал. И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23:39–43). Обратим внимание, что в словах второго разбойника нет покаяния в буквальном смысле, но все же есть признание нравственного закона, справедливости кары и обращение ко Христу как к Господу. С немалой натяжкой можно, конечно, экстраполировать смирение второго разбойника на смятение раскаявшегося в убийстве Катьки Петрухи («Ох, пурга какая, Спасе!» — Блок, 1960, с. 356), но нет никакой возможности согласовать с ним поведение всей группы блоковских «разбойников-апостолов», этих парадоксальных «автодвойников», впереди которых шествует Христос («…И идут без имени святого / Все двенадцать — вдаль. / Ко всему готовы, / Ничего не жаль…»). Чем же обусловлено столь острое противоречие?

Блоковский парадоксализм станет яснее, если вспомнить ибсеновскую дилогию, в тексте которой автор «Двенадцати» жирно подчеркнул красным карандашом реплику Юлиана из третьего акта первой части, реплику, являющуюся своего рода герменевтическим ключом ко всему произведению Ибсена: «Существующего нет, а несуществующее есть» [Ибсен, 1905, с. 462]. Глубинная суть действия «Кесаря и Галилеянина» состоит в том, что в обеих частях циклично и при этом незримо разворачивается драма Страстей Христовых, а ролью, назначаемой Юлиану свыше, оказывается роль *двойника Христа*. Парадоксально само условие, без которого призвание Юлиана осталось бы неосуществленным: этим условием является *бесповоротное отречение от Христа в акте выбора*, которым завершается первая часть дилогии. Выбираемое Юлианом отступничество, окончательное «*от-падение*», выводящее героя на стезю богоборчества, радикально преобразует его волевую активность, побуждает к решительным действиям на пути безграничного самоутверждения.

В четвертом действии второй части Василий Великий и его сестра Макрина обращаются к Юлиану со словами: «Ты подчинил

себе страны, царишь над народами, языка которых ты не понимаешь и нравов и обычаев которых не знаешь. И ты имеешь на это все права. Но теми же правами, которыми ты пользуешься в мире видимом, пользуется в мире невидимом тот, кого ты называешь Галилеянином. <…> Что ты так ненавидишь и гонишь? Не его, но свою веру в него. И не живет ли он в твоей ненависти, в твоем гонении, как живет в нашей любви?» [Ибсен, 1905, с. 646–647]. Обнаруживается закономерность: чем шире распространяется власть богоотступника над *зримым* миром, тем большей мощи достигает и *незримая* власть его божественного противника; чем яростнее борется герой со своим божественным антагонистом, тем отчетливее проступают в нем искаженные черты Галилеянина.

Парадоксальность такого двойничества достигает максимальной выразительности в сцене смерти Юлиана, пораженного ударом «римского копья с Голгофы», которая вся построена на явных и скрытых евангельских аллюзиях. «Что это? Разве солнце уже заходит? — спрашивает в томительной агонии герой и удивляется тому, что день в разгаре. — Мне показалось, что вдруг смерклось…» [Ибсен, 1905, с. 689]. («Было же около шестого часа дня; и сделалась тьма по всей земле до часа девятого» — Лк. 23: 44); «Горло горит. Не можете ли вы утолить?..» [Ибсен, 1905, с. 689]. («После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду. Тут стоял сосуд, полный уксуса. Воины, напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его» — Ин. 19: 28–29). Но Юлиан получает наполненную водой *чашу*, которая *не минует* его как часть заслуженного возмездия и которая в то же время есть милосердный дар христианки Макрины, некогда усмотревшей живого Христа в ненависти к Нему земного кесаря и теперь обращающейся к умирающему с краткой, но многозначительной репликой: «En drik vand, herre!» [Ibsen, 1929, s. 334][6]. Наконец, в последних словах Юлиана «О солнце, солнце… зачем ты меня обмануло?..» [Ибсен, 1905, с. 689] без труда различимо изоморфное

[6] «Глоток воды, господин!» В норвежском языке слово «herre» означает «господин»; но в устном произнесении исчезает разница между ним и «Herre», означающим «Господь» благодаря заглавной букве. Именно это и придает реплике Макрины чисто объективную, вполне проявляющуюся лишь в театральной постановке двусмысленность, порождаемую авторским «надтекстом», а не волей персонажа.

подобие известного возгласа: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46).

«Мистически-фаталистическое воззрение Ибсена» — эту характеристику из большого биографического очерка Ганзенов, связанную с «Кесарем и Галилеянином», Блок жирно подчеркнул красным карандашом [Ибсен, 1907, с. 167]. Но такая характеристика применима и к его собственной позиции, получившей трагически-патетическое выражение в поэме «Двенадцать» и во многом обусловленной напряженной *любовью-ненавистью* поэта к христианству и его основателю, очень сходной с амбивалентными эмоциональными порывами Юлиана[7]. Трудно сказать, вспоминал ли Блок об ибсеновской дилогии, работая над своей поэмой, однако выявленные образно-смысловые параллели очевидны и заслуживают внимания литературоведов.

ЛИТЕРАТУРА

Библиотека А. А. Блока. Описание: в 3 кн. Кн. 1. Л.: Библиотека Академии наук СССР, 1984. 316 с.

Блок А. А. *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 3. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 714 с.

[7] Тема «ненавистнической любви» ко Христу прямо заявлена Блоком в его предисловии к брошюре Р. Вагнера «Искусство и революция», написанном в марте 1918 г.: «Называя Христа в одном месте с ненавистью “несчастным сыном галилейского плотника”, Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник. <…> Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно время? Как вообще можно одновременно ненавидеть и любить? <…> Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже “семи культурных пядей во лбу”, и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то “новое”, которому суждено будущее» [Блок, 1962, с. 25]. Если учесть, что в тексте самой брошюры не заметить следов *ненависти* ко Христу (другое дело — к церковно-государственному христианству, исказившему, по мысли немецкого композитора, моральное учение Иисуса), позволительно предположить не вполне осознанное проецирование Блоком собственных переживаний на позицию Вагнера. В таком контексте станет, пожалуй, понятней завершение дневниковой записи поэта от 10 марта 1918 г., где сказано о Красной гвардии как о «“воде” на мельницу христианской церкви» и о «сиротливой деревянной церкви среди пьяной и похабной ярмарки»: «Разве я “восхвалял”? (Каменева). Я только констатировал факт: если вглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь “Исуса Христа”. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» [Блок, 1962, с. 330]. И тут можно заметить амбивалентность, вполне избавиться от которой поэт не в силах.

Блок А. А. *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 6. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 556 с.
Блок А. А. *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 7. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963а. 543 с.
Блок А. А. *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 8. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963б. 771 с.
Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений: в* 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. 423 с.
Ибсен Г. *Полное собрание сочинений: в 8 т.* Т. 1. М.: Изд. С. Скирмунта, 1907. 604 с.
Ибсен Г. *Полное собрание сочинений: в 8 т.* Т. 3. М.: Изд. С. Скирмунта, 1904. 521 с.
Ибсен Г. *Полное собрание сочинений: в 8 т.* Т. 4. М.: Изд. С. Скирмунта, 1905. 691 с.
Ибсен Г. *Полное собрание сочинений: в 8 т.* Т. 8. М.: Изд. С. Скирмунта, 1906. 464 с.
Кожинов В. В. *Россия. Век XX (1901–1939)*. М.: Алгоритм, 1999. 560 с.
Магомедова Д. М. Александр Блок — читатель Ибсена (по материалам личной библиотеки поэта). *Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции* (Санкт-Петербург, 9–10 октября 2006 г.). СПб.: Пушкинский дом, 2007. С. 65–74.
Магомедова Д. М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве). *Блоковский сборник XI*. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1990. С. 39–49.
Слободнюк С. Л. *«Идущие путями зла…» (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.)*. СПб.: Алетейя, 1998. 432 с.
Тихомиров Б. Н. К осмыслению глубинной перспективы романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура*: Альманах № 2. СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, 1994. С. 25–41.
Тоструп Х. День рождения 1898. *Вопросы театра*, 1–2, 2021. С. 396–401.
Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года. *Знамя*, 11, 2000. С. 190–206.
Фридлендер Г. М. «Трилогия вочеловечения» (А. Блок и современные споры о нем). *Русская литература*, 4, 1995. С. 94–116.
Юрьев А. А. Ибсеноведческий post scriptum: «Преступление и наказание» и «Росмерсхольм». *Вопросы театра*, 1–2, 2021. С. 402–439.
Юрьев А. А. *Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена: Монография*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013. 178 с.
Ibsen H. *Samlede verker: Hundreårsutgave.* Bd. 1–21. Bd. 7. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1929. 556 s.

Статья поступила в редакцию 2 августа 2022 г.;
рекомендована к печати 12 сентября 2022 г.

Andrey Yuriev
Russian State Institute of Performing Arts

IBSEN, BLOK AND RUSSIAN REVOLUTION (ON CONNECTIONS BETWEEN THE POEM *THE TWELVE* AND THE DOUBLE-DRAMA *EMPEROR AND GALILEAN*)

For citation: Yuriev A. A. Ibsen, Blok and Russian revolution (on connections between the poem *The Twelve* and the double-drama *Emperor and Galilean*). *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 357–371.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.209 (In Russian)

The article deals with relations between Alexandr Blok's poem *The Twelve* (1918) and Henrik Ibsen's "world-historical drama" *Emperor and Galilean* (1873). Proceeding from the Christian paradoxical discourse after the Norwegian playwright, the poet radicalizes it so much that the bounds of traditional Christian worldview are broken down. In the poem, one can notice a rather complex indirect connection with the paradoxical discourse of both Dostoevsky (whose Christian identity is difficult to question) and Ibsen, especially beloved by Blok, in whose system of views it is important to notice the Lutheran dominant, implicitly referring to some Gnostic views that have quite logically been actualized in European culture of the last two centuries. The similarity between works so different, at first glance, as *The Twelve* and Ibsen's double-drama, deserves attention: in both cases, Christ appears ghostly, not in the flesh, in Blok — invisible to all the characters, in Ibsen — as visible only to very few. In both cases, he brings retribution — a theme equally important both in Ibsen's work and in Blok's poem. Both the Norwegian playwright and the Russian symbolist poet interpret world history from the standpoint of religious and metaphysical paradoxicalism. Ibsen's hero who renounced Christ begins the most brutal, bloody persecution of the Christian Church in order to destroy Christianity (Blok's Red Guards shooting at both "Holy Russia" and the invisible Christ for them create a kind of parallel for him in this case), but achieves the goal opposite to his intentions — he cleanses Christianity and thereby saves it. The same can be said about Ibsen's Julian that was said by Blok about the Red Guard — this is "water" to the mill of the Christian church. We do not know whether Blok think of *Emperor and Galilean* when working at his poem, but the parallels are obvious and remarkable.

Keywords: Ibsen, *Emperor and Galilean*, Blok, *The Twelve*, Norwegian literature, Russian literature, Russian revolution.

REFERENCES

A. A. Block's Library. In 3 vols. Vol. 1. Leningrad: Biblioteka Akademii nauk SSSR Publ., 1984. 316 p. (In Russian)

Blok A. A. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 3. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1960. 714 p. (In Russian)

Blok A. A. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 6. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1962. 556 p. (In Russian)

Blok A. A. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 7. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1963 543 p. (In Russian)
Blok A. A. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 8. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1963. 771 p. (In Russian)
Dostoevsky F. M. *Collected Works in 30 vols.* Vol. 6. Leningrad: Nauka Publ., 1973. 423 p. (In Russian)
Frindler G. M. "Incarnation Trilogy" (A. Blok and the modern discussions). *Russkaia literatura*, 4, 1995. P. 94–116. (In Russian)
Ibsen H. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 1. Moscow: S. Skirmunt Publ., 1907. 604 p. (In Russian)
Ibsen H. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 3. Moscow: S. Skirmunt Publ., 1904. 521 p. (In Russian)
Ibsen H. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 4. Moscow: S. Skirmunt Publ., 1905. 691 p. (In Russian)
Ibsen H. *Collected Works in 8 vols.* Vol. 8. Moscow: S. Skirmunt Publ., 1906. 464 p. (In Russian)
Ibsen H. *Samlede verker: Hundreårsutgave.* Bd. 1–21. Bd. 7. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1929. 556 s.
Kozhinov V. V. *Russia. XX Century (1901–1939).* Moscow: Algoritm Publ., 1999. 560 p. (In Russian)
Magomedova D. M. Blok and Voloshin (Two Interpretations of the myth about devildom). *Blokovskii sbornik*, XI. Tartu: Tartu University Publ., 1990. P. 39–49. (In Russian)
Magomedova D. M. Blok as a Reader of Ibsen (Based on the Poet's Private Library). *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii* (St Petersburg, 9–10 October 2006). St Petersburg: Pushkinskii dom Publ., 2007. P. 65–74. (In Russian)
Slobodnuk S. L. *"Those who Walk the Paths of Evil…" (Ancient Gnosticism and Russian Literature 1890–1930).* St Petersburg: Aleteya Publ., 1998. 432 p. (In Russian)
The End in "The Twelve", Perspective Anno 2000. *Znamya*, 11, 2000. P. 190–206. (In Russian)
Tikhomirov B. N. Concerning the Understanding of a Deep Perspective of F. M. Dostoevsky's "Crime and Punishment". *Dostoevskii i mirovaia kul'tura:* Almanack 2. St Petersburg: Literaturno-memorialnyi muzei F. M. Dostoevskogo Publ., 1994. P. 25–41. (In Russian)
Tostrup H. Birthday in 1898. *Voprosy teatra*, 1–2, 2021. P. 396–401. (In Russian)
Yuriev A. A. Post scriptum in Ibsen Studies: "Crime and Punishment" and "Rosmersholm". *Voprosy teatra*, 1–2, 2021. P. 402–439. (In Russian)
Yuriev A. A. *The Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater.* St Petersburg: Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatral'nogo iskusstva Publ., 2013. 178 p. (In Russian)

Юрьев Андрей Алексеевич
кандидат искусствоведения, профессор,
Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33–35
E-mail: andr_ibsen@mail.ru

Andrey Yuriev
PhD in Art Studies, Professor,
Russian State Institute of Performing Arts,
33–35, Mokhovaya ul., St Petersburg, 191028, Russian Federation
E-mail: andr_ibsen@mail.ru

Received: August 2, 2022
Accepted: September 12, 2022

КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

УДК 902/908

Игорь Бондарь
Независимый исследователь, Молдавия

Екатерина Ленькова
Независимый исследователь

АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЕМАНТИКИ СКАНДИНАВСКОГО ОРНАМЕНТА НОВОГО РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО ТОПОРИКА-ЧЕКАНА ВОЛЖСКО-КАМСКОГО ТИПА ИЗ ЮЖНОЙ МОЛДАВИИ

Для цитирования: *Бондарь И. А., Ленькова Е. Н.* Анализ и интерпретация семантики скандинавского орнамента нового раннесредневекового топорика-чекана волжско-камского типа из южной Молдавии // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 372–401.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.210

Настоящее исследование посвящено полноценному введению в научный оборот уникального раннесредневекового топора-чекана, происходящего из южной степной зоны Днестровско-Прутского междуречья современной Молдавии. Предмет обнаружен у села Рэзень и представляет собой орнаментированный серебром железный парадный боевой топор-чекан X–XI вв. По своей форме и характеру топор-чекан аналогичен изделиям, бытовавшим на Среднем Поволжье, где имелась традиция изготовления орнаментированных топоров-чеканов данного типа и откуда так или иначе происходит подавляющее большинство подобных экземпляров. Главной особенностью топора-чекана из Молдавии является орнамент, выполненный в скандинавском стиле Рингерике. Анализ семантики орнаментированного изображения и его интерпретация является одной из главных задач настоящей исследовательской работы по описанию и введению в научный оборот уникальной находки. Изображение интерпретируется

как образ мирового дерева Иггдрасиля, «произрастающего» из ладьи, которому поклоняется антропоморфная фигура, интерпретируемая как викинг. В работе широко представлены подобные сюжеты, встречающиеся в Скандинавии со времен бронзового века до эпохи викингов. Методология исследования включает в себя глубокий и обширный компаративный анализ элементов изображения на полотне топора-чекана. В работе произведен глубокий структурно-семантический анализ в широком контексте древнегерманских источников и предыдущих научных исследований о мировоззрении древних викингов, отображенном в их мифопоэтических и мифологических представлениях и традициях. Топор-чекан из Рэзень предположительно был изготовлен и орнаментирован в Волжской Булгарии по заказу викинга, а затем попал в древнерусское пограничье в район Буджакской степи Днестровско-Прутского междуречья современной Молдавии по международным водным артериям: «из варяг в персы» по Волге и «из варяг в греки» по Днестру. Уникальность топора-чекана из Молдавии обусловлена как единичностью находки в региональном масштабе, так и тем, что топор-чекан является первой подобной находкой в Днестровско-Прутском междуречье современной Молдавии. Орнаментированный серебром раннесредневековый парадно-боевой топор-чекан содержит в стилизованном изображении на полотне древнескандинавские космогонические представления и является уникальным предметом, запечатлевшим в себе сочетание и взаимодействие разных культур на их стыке в Средневековом мире.

Ключевые слова: Молдавия, Днестровско-Прутское междуречье, Буджакская степь, село Рэзень, Русь, Скандинавия, Волжская Булгария, эпоха викингов, раннее средневековье, инкрустация, боевой топор, чекан, орнамент, стиль Рингерике, мировое дерево, Иггдрасиль, ладья, драккар.

1. ВВЕДЕНИЕ

Молдавия является уникальным местом пересечения культур. На всей территории государства в последнее время обнаруживается значительное количество уникальных предметов скандинавской традиции эпохи викингов [Бондарь, 2022, с. 150–168; Бондарь, 2021а, с. 158–159; Бондарь, 2021б, с. 190–213; Tentiuc, Munteanu, 2022, p. 25–46]. Фиксируется широкое межкультурное взаимодействие с местным славянским населением, а также тесное взаимоотношение с древнерусским и древнетюркским миром [Ленькова, Бондарь, 2021, с. 343–357; Бондарь, 2021а, с. 158–159; Бондарь, 2021в, с. 361–385]. В 2017 г. местным жителем вблизи многослойного поселения Рэзень Яловенского района Республики Молдова был обнаружен железный топорик, орнаментированный серебром. Изображение предмета без какого-либо описания вышло в свет в 2020 г. в контексте опубликования целого ряда предполагаемых предметов материальной культуры викингов, среди

раннесредневековых находок древнерусского времени в Днестровско-Прутском междуречье современной Молдавии [Tentiuc, 2020, p. 265]. Однако предмет до сих пор не датирован и не атрибутирован. В связи с уникальностью находки, а также ввиду отсутствия прямых известных аналогий появляется необходимость в атрибутировании как самого изделия, так и его орнамента. Редкость обнаружения раннесредневековых инкрустированных топоров данного типа в пределах Восточно-Европейской равнины в общем и в Юго-Восточной Европе в частности, а также наличие уникального орнаментированного изображения на полотне изделия обусловливают необходимость полноценного введения в научный оборот единичного предмета и семантической интерпретации стилизованных мотивов.

Автор (И. А. Бондарь) выражает благодарность И. Тентюку (I. Tentiuc) за прямой доступ к предмету исследования и за предоставление необходимой информации о технических деталях изделия и обстоятельствах находки.

Автор выражает признательность Иону Тентюку (Департамент археологии и древней истории Национального музея истории Молдовы) и Шарлотте Хеденшерна-Юнсон (Департамент археологии и древней истории Университета Уппсалы, Швеция) за экспертное мнение и оценку, подтверждающую выводы главного автора настоящего исследования о скандинавском орнаменте, выполненном в стиле «Рингерике», и о волжско-камском типе топора-чекана из Молдавии.

2. ОПИСАНИЕ И АТРИБУТИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТА

Изделие относится к категории боевых парадных топоров-чеканов (рис. 1). Лопасть топора сильно расширена книзу (с 2,3 до 7,7 см). Лезвие топорика прямое, его угол, обращенный к рукояти (пятка), оснащен шарообразным выступом. Боек молоточка обуха топорика прямоугольный в сечении, ударная поверхность плоская. Размеры изделия: длина топора — 14,8 см, длина лезвия — 7,7 см, размеры ударной поверхности молоточка обуха — 2,7 × 3,0 см, внутренние размеры овальной в плане проушины — 2,3 × 2,9 см.

Известен ряд изделий, типологически схожих с чеканом из Рэзень. В первую очередь это орнаментированные топоры-чеканы,

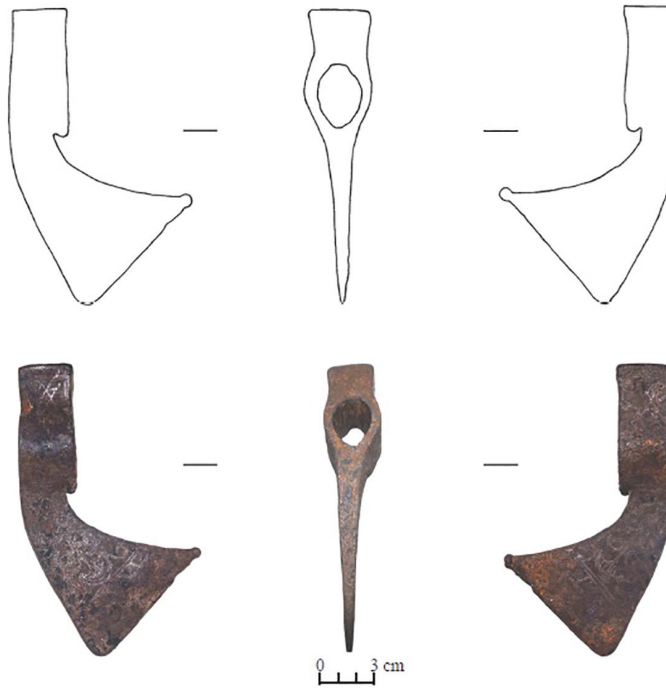

Рис. 1. Фотография и абрис чекана в плане и в профиле, по И. Тентюку [Tentiuc, 2020]

происходящие с территории Волжской Булгарии [Валеев, Валеева-Сулейманова, 1987, с. 12–13; Валеев, 1975, с. 109; Смирнов, 1951, с. 112]. Близкий по форме орнаментированный топор найден у села Землянск Воронежской области, место его предполагаемого происхождения также территория Волжской Булгарии [Спицын, 1915, с. 224; Винников, Цыбин, 1998, с. 96]. Шарообразный и округлый выступы угла лезвия топора, обращенного к рукояти (пятка), также встречаются у изделий с территории Волжской Булгарии [Валеев, Валеева-Сулейманова, 1987; Винников, Цыбин, 1998, с. 96; Спицын, 1915, с. 224].

Серебряный орнамент топора выполнен в скандинавском раннесредневековом стиле Рингерике. Для данного стиля характерны ритмичность, витиеватость узора, обилие волютообразных завитков, растительные мотивы орнамента, в том числе с элементами

пальметт в декоре, встречаются розеттаподобные перекрестия [Markussen, 2018, p. 62–63]. В стиле Рингерике, распространенном с конца X вплоть до середины XI столетия, помимо прочих предметов материальной культуры, орнаментировалось различное оружие скандинавского происхождения [Jets, 2012, p. 123; Mägi-Lôugas, 1993, p. 216]. Семантике орнамента в декорировании оружия викингов отводилась особая роль сакрального и магического характера, каждый символ и элемент нес глубокое смысловое значение [Jets, 2012, p. 120–121]. Декорирование оружия не снижало его функциональность, в то же время придавало изделию культурную ценность и, возможно, создавало психологический эффект [Jets, 2012, p. 120–121].

3. АНАЛИЗ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОРНАМЕНТА

Орнамент топора выполнен методом тауширования серебром по железу (рис. 1), на обеих сторонах лопасти орудия обнаруживается рисунок (рис. 2, 3), интерпретируемый в настоящем исследовании как изображение корабля в свойственной для скандинавской декоративной традиции завитковой стилистике. Рисунок орнамента на обеих сторонах лопасти топора выдержан в едином стиле, однако имеется ряд характерных отличий между правой и левой стороной, в то же время на обеих сторонах лопасти сохраняется единая концепция изображения. Сюжет на обеих сторонах полотна (лопасти) орудия обрамлен окантовочной линией по краям. На обеих боковых сторонах молоточка обуха топорика из Рэзень имеется X-образный орнамент (рис. 4, 5), встречающийся на проушинах раннесредневековых норвежских [Kotowicz, 2013, p. 43] и древнерусских [Белецкий, 2014, с. 67] топоров. Известен подобный орнамент на проушинах датских орнаментированных топоров [Гуревич, 1966, с. 89; Kotowicz, 2013, p. 46, 47] и на проушине парадного топорика из Шекшово с древнерусскими княжескими знаками [Белецкий, 2014, с. 67].

Семантическим ядром и центром орнаментированной композиции топорика из Рэзень является изображение корабля в форме ладьи. Корма и нос судна на обеих сторонах полотна топора высоко подняты (рис. 4, 5). Борт ладьи на правой стороне полотна топора изображен с круглыми боевыми щитами (рис. 6), на бор-

Рис. 2. Правая сторона чекана с серебряной инкрустацией [Tentiuc, 2020]

Рис. 3. Левая сторона чекана с серебряной инкрустацией [Tentiuc, 2020]

Рис. 4. Рисунок правой стороны чекана. Рисунок О. К. Мирона и И. А. Бондаря

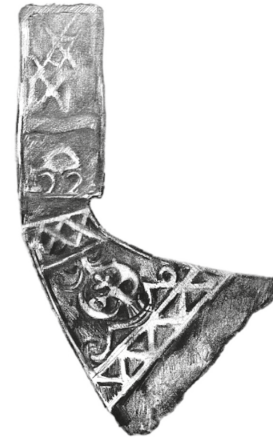

Рис. 5. Рисунок левой стороны чекана. Рисунок О. К. Мирона и И. А. Бондаря

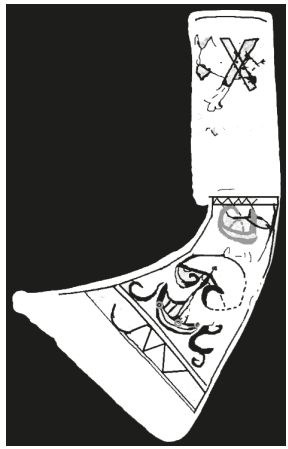

Рис. 6. Реконструкция изображения на правой стороне чекана. Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой

ту, возможно, находится несколько антропоморфных фигур. Над центральной частью палубы возвышается массивная мачта, весьма утрированно показаны снасти. Парус судна представлен в несколько необычном виде, нижние его части выполнены в завитковой стилистике, выше над парусом прослеживается минимум еще один ряд, также напоминающий по форме ладью. Корпус судна расположен над двойной линией, под которой последовательно изображены треугольники, по-видимому, символизирующие морские волны. По правую и левую стороны от корпуса корабля находятся завитковые элементы, возможно, представляющие собой образ змея (рис. 6).

На левой стороне полотна топора во многом повторяется композиция правой стороны, однако имеется ряд определенных отличий. Так, в центральной части рисунка находится изображение ладьи. Судно располагается на аналогичной двойной линии, под которой находится орнаментированный ряд треугольников, справа и слева от корпуса судна также присутствуют завитковые элементы. В центральной части ладьи изображена массивная мачта с утрированными снастями. На борту ладьи, справа от мачты, находится довольно крупная единичная антропоморфная фигура, участок борта у фигуры снабжен веслами.

Весьма интересным образом изображены паруса на мачте: они стилизованы и выдержаны в общем стиле декорирования описываемого предмета, по форме напоминают средневековую секиру. Над парусами также располагается орнамент в виде полумесяцев (рис. 7).

Данный подход к стилизации (рис. 8) часто встречается в орнаментации предметов скандинавской традиции и чаще всего связывается с изображением мирового дерева Иггдрасиля (рис. 8.6–8.8) [Лебедев, 2005, с. 312]. Растительный орнамент, выполненный в завитковой стилистике, по всей видимости, изображающий дерево жизни (рис. 8.5), украшает парадно-боевой древнерусский топо-

рик-чекан X–XI вв. из Мерефы Харьковской области [Колода, 2007, с. 10]. Аналогии изображению обнаруживаются в образе мирового дерева на привеске из клада в Ворбю, Стокгольм, Швеция [Audy, 2018, p. 214]. Очень близкий мотив встречается на образцах франкского ювелирного орнамента (рис. 8.3), оказавшего влияние на формирование скандинавского стиля в общем и образа мирового дерева в частности [Graham-Campbell, Kidd, 1980, p. 41; Лебедев, 2005, с. 312].

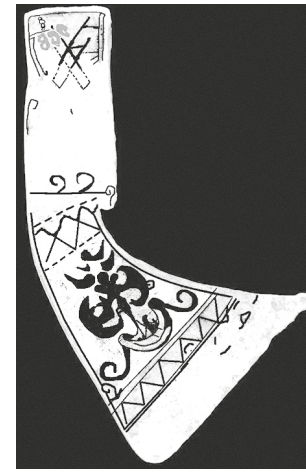

Рис. 7. Реконструкция изображения на левой стороне чекана. Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой

В завитковой стилистике с сохранением центральной симметрии орнаментированы скандинавские и древнерусские парадные топоры, происходящие из Поволжья и Северо-Западной Руси [Кирпичников, 1966, с. 165; Смирнов, 1940, с. 304]. Схожий стилистический подход прослеживается в изображении мирового дерева на топорике из Билярска[1] (рис. 8.4) [Мурашева, Каинов, 2020 с. 30–31; Руденко, 2015, с. 138; Кирпичников, 1966, с. 165; Руденко, 2014, с. 341]. В завитковой стилистике также выполнено трехчастное центральносимметричное изображение мирового дерева (рис. 8.2) на предмете из Восточной Латвии [Mugurevičs, 1994, s. 77].

Изображения скандинавских боевых кораблей широко представлены в эпоху викингов (рис. 9) и обнаруживаются на различных предметах их материальной культуры [Добровольский и др., 1991, с. 63]. Известны серебряные монеты эпохи викингов IX–X вв. с чеканом детализированного образа ладьи (рис. 9.8–9.10). Так, например, на монете SHM 455, найденной в 1821 г. в Швеции и датированной 825 г., изображен боевой корабль викингов с круглыми щитами вдоль борта и корабельными снастями. Борт корабля

[1] О том, что на топорике изображено именно мировое дерево, прообразом которого явился скандинавский Иггдрасиль, говорит треног у основания ствола дерева, соответствующий трем корням Иггдрасиля: «Три корня растут на три стороны у ясеня Иггдрасиль» [Старшая Эдда, 1963, с. 38].

Рис. 8. Некоторые из аналогий изображения мирового дерева на предметах материальной культуры Раннего Средневековья в северной и северо-восточной Европе: 1) изображение мирового дерева на левой стороне полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Прорисовка И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 2) изображение трехчастного мирового дерева на предмете из Восточной Латвии [Mugurevičs, 1994]; 3) изображение мирового дерева на предмете франкского происхождения [Graham-Campbell, Kidd, 1980]; 4) изображение мирового дерева с тремя корнями на полотне чекана из Билярска (Поволжье) [Мурашева, Каинов, 2021]; 5) реконструкция изображения мирового дерева на древнерусском чекане из Мерефы (Харьковская область) [Колода, 2007]; 6–8) изображения образа мирового дерева на предметах скандинавской ювелирной традиции по Лебедеву [Лебедев, 2005]

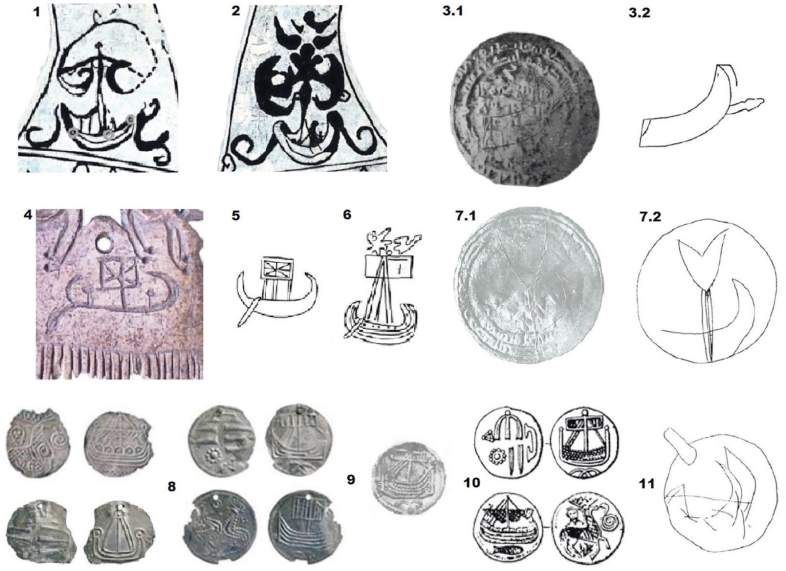

Рис. 9. Аналоги изображения скандинавской ладьи и паруса на предметах материальной культуры эпохи викингов: 1) образ ладьи и паруса со снастями на правой стороне полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 2) экстраполяция мирового дерева Иггдрасиля на корабельную мачту с парусом скандинавской ладьи (драккара) на левой стороне полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 3) процарапанное изображение кормовой части ладьи с веслом на арабском дирхеме 913–914 гг.: 3.1 — оригинал, 3.2 — прорись [Добровольский и др., 1991]; 4) изображение скандинавской ладьи с парусом на костяном «гребне Чернягина» IX–X вв. из Псковского городища (фрагмент фотографии гребня) [Александров, 2019]; 5, 6) прорисовка изображений ладьи викингов на различных бытовых и культовых предметах Северо-Западной Руси и Скандинавии [Добровольский и др., 1991]; 7) процарапанное изображение ладьи с парусом своеобразной формы на арабском дирхеме 866 г., происходящем из клада, датируемого X в.: 7.1 — оригинал, 7.2 — прорись [Добровольский и др., 1991]; 8) монеты эпохи викингов с изображениями различной формы корпуса и паруса скандинавской ладьи (Швеция, IX–X вв.) [Audy, 2018]; 9) монета эпохи викингов с изображением судна, имевшая хождение среди купцов балтийского региона в период расцвета скандинавской транзитной торговли [Лебедев, 2005]; 10) рисунки монет эпохи викингов из Хедебю с изображениями различной формы корпуса и паруса скандинавских кораблей (Дания, первая половина IX в.) (по Рандеборгу) [Лебедев, 2005]; 11) процарапанное изображение ладьи с парусом треугольной формы на брактеате Саманидов X в. из погребения второго Пекуновского могильника на Верхней Волге (прорись) [Добровольский и др., 1991]

на монете, так же как и на рисунке лопасти топорика из Рэзень, обозначен несколькими параллельными линиями в контуре ладьи, под корпусом судна изображены морские волны [Audy, 2018, p. 283]. Из Швеции происходят монеты, раскопанные в Бьоркё в 1877 г. и датированные 825 г., с чеканом образа ладьи [Audy, 2018, p. 297, 298]. Интересно отметить на всех вышеупомянутых монетах одинаковый художественный подход к передаче корпуса ладьи параллельными линиями и абсолютно разный вид изображения паруса и снастей судна[2] [Audy, 2018, p. 113, 283–298; Лебедев, 2005, с. 246, 239].

В этой связи большой интерес представляет изображение ладьи с парусом своеобразной формы, процарапанное на арабском дирхеме 866 г. чекана (рис. 9.7). Монета происходит из клада, датируемого X в. Парус представлен в форме, напоминающей двурогий наконечник стрелы — срезень, детально показана оснастка мачты [Добровольский и др., 1991, с. 61–62, 64]. Процарапанное изображение ладьи с парусом треугольной формы (рис. 9.11) предполагается и на брактеате Саманидов, отчеканенном в начале X в. и происходящим из погребения второго Пекуновского могильника на Верхней Волге. Монета снабжена приклепанным рубчатым прямым ушком для подвешивания, что говорит об амулетном характере предмета [Комаров, 1974, с. 253; Добровольский и др., 1991, с. 62–63, 65]. На еще одном арабском дирхеме чеканки 913–914 гг., отчетливо процарапана кормовая часть ладьи с веслом на аверсе (рис. 9.3) и личный знак князя Святослава Игоревича на реверсе монеты [Добровольский и др., 1991, с. 61, 62].

Хорошим аналогом выступает и глубоко процарапанное изображение боевой ладьи викингов на костяном «гребне Чернягина»[3] IX–X вв. из Псковского городища [Чернягин, 1948, с. 306; Алексан-

[2] Еще одной общей чертой монет с чеканом боевых кораблей викингов является то, что большинство из них использовались как подвески-амулеты.

[3] Предполагается, что гребень был изготовлен славянином-язычником, а затем попал к новому владельцу — скандинавскому ремесленнику, что могло произойти в середине X в., новый хозяин гребня мог выполнить рисунок скандинавской боевой ладьи — драккара. Данное событие могло произойти в связи с началом функционирования дополнительного отрезка «пути из варяг в греки». Путь проходил по р. Нарове, Чудскому и Псковскому озерам, далее вверх по течению р. Великой и по волокам на Западную Двину и Днепр [Александров, 2019, с. 17].

дров, 2019, с. 12], ладья показана с прямоугольным парусом и веслом, на борту находятся две антропоморфные фигурки (рис. 9.4).

Изображения боевых ладей викингов широко представлены на картинных камнях и иных скандинавских лапидарных памятниках (рис. 10). Зачастую на картинных камнях с острова Готланд центральным объектом композиции предстают образы боевых ладей викингов со щитами на борту, воинами, парусами с оснасткой, часто изображаются волны. В подобной манере (рис. 10.5) изображена стела Hunninge I с острова Готланд [Гуревич, 1966, с. 158; Лебедев, 2005, с. 333]. В центре картинного камня Stenkyrka Lillbjärs III из Стенкирки (Готланд) представлена ладья викингов (рис. 10.3). На борту судна находятся две антропоморфные фигуры, одна из которых показана с веслом, мачта корабля оснащена «двухэтажным» парусом со снастями, переданы волны [Källström, 2012, p. 125; Graham-Campbell, Kidd, 1980, p. 90; Westcoat, 2015, p. 20]. Поминальный картинный камень VIII в. Lärbro Stora Hammars I из Стура Хаммаре, Лербро (Готланд) содержит изображение крупного судна викингов, оснащенного массивным парусом со снастями, плывущего по волнам, с воинами на борту. На этом же камне изображена батальная сцена с участием другого, гораздо менее крупного судна[4] с четырьмя воинами, вооруженными щитами (рис. 10.8), на корпусе судна показаны два весла, отсутствует мачта [Лебедев, 2005, с. 332; Westcoat, 2015, p. 13]. Рунический камень из Спарлёсы, Вестергётланд (материковая Швеция)[5] в центре своей композиции содержит образ ладьи викингов (рис. 10.6)[6], также показана мачта со снастями, прямоугольный парус [Добровольский и др., 1991, с. 63; Лебедев, 2005, с. 348]. Интересна выбивка на камне Maughold 142 с острова Мэн

[4] Подобное изображение не редкость на острове Готланд, в частности рунический камень Stenkyrka Smiss I и др. [Гвин, 2007, с. 237; Westcoat, 2015, p. 15].

[5] Рунический камень из Спарлёсы датирован около 800 г., изображенные на нем фигуры частично выполнены в весьма редкой манере для периода викингов — в технике низкого рельефа [Лебедев, 2005, с. 348].

[6] Корпус судна передан в той же линейной манере, что и в изображениях ладьи на топорике из Рэзень и монетах эпохи викингов. По-видимому, перед нами художественная передача конструкторских особенностей боевых ладей викингов — драккаров, вид бортов которых обусловлен параллельно уложенными длинными досками [Гуревич, 1966, с. 41–44; Daly, 2009, p. 52; p. 74].

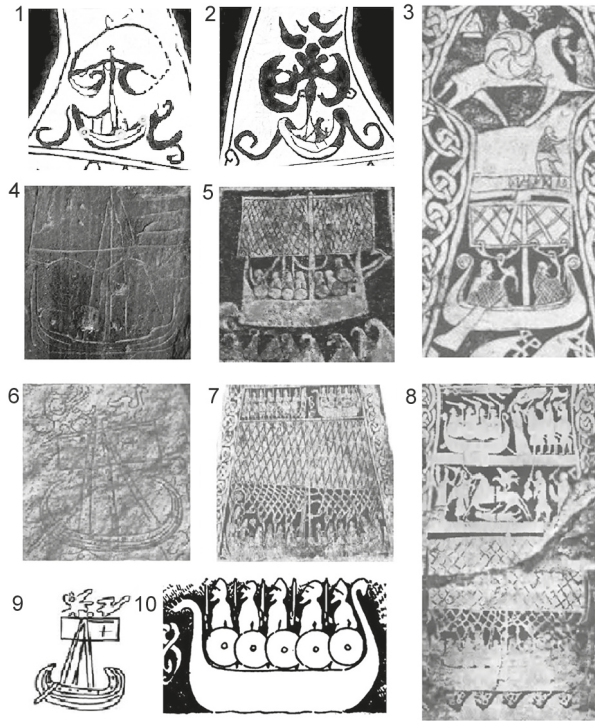

Рис. 10. Аналоги изображения скандинавской ладьи и паруса на картинных камнях эпохи викингов: 1) образ ладьи с викингами и паруса со снастями на правой стороне полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 2) экстраполяция мирового дерева Иггдрасиля на корабельную мачту и парус скандинавской ладьи (драккара) с викингом на борту. Левая сторона полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 3) изображение ладьи с викингами на картинном камне VIII в. Stenkyrka Lillbjärs III из Стенкирки (о. Готланд, Швеция) [Westcoat, 2015]; 4) выбивка на камне Maughold 142, изображения ладьи викингов с собранными парусами (о. Мэн, Коронное владение Великобритании) [Stoner, Renterghemp, 2014]; 5) изображение ладьи с викингами на картинном камне VIII в. Hunninge I (о. Готланд, Швеция) [Гуревич, 1966]; 6) изображение ладьи викингов с солярными символами на руническом камне IX в. из Спарлёсы (Вестергётланд, Материковая Швеция) [Лебедев, 2005]; 7) изображения ладей викингов на картинном камне VIII в. Stenkyrka Smiss I (о. Готланд, Швеция) [Westcoat, 2015]; 8) изображение ладей викингов на картинном камне VIII в. Lärbro Stora Hammars I из Стура Хаммаре, Лербро (о. Готланд, Швеция) [Лебедев, 2005]; 9) рисунок изображения ладьи викингов с солярными символами на руническом камне IX в. из Спарлёсы (Вестергётланд, Материковая Швеция) [Добровольский и др., 1991]; 10) рисунок ладьи с викингами (фрагмент) на картинном камне VIII в. Stenkyrka Smiss I (о. Готланд, Швеция) [Гвин, 2007]

периода викингов, где изображается ладья с собранным парусом (рис. 10.4), снастями, борт корпуса представлен параллельными горизонтальными линиями [Stoner, Renterghemp, 2014, p. 21]. Характерно, что все представленные аналоги изображения ладьи эпохи викингов на топорике из Рэзень (рис. 10.1, 10.2), передаются схожим образом, однако могут иметь ряд отличий композиционного плана и различаться деталями (рис. 10).

В описании сюжета изображения на топорике из Рэзень стоит обратить внимание на германо-скандинавскую мифологию и космогонические представления древних скандинавов. Германо-скандинавская мифология впитала в себя значительное количество космогонических и эсхатологических сюжетов, в которых мифопоэтический образ корабля играет одну из ключевых ролей [Макарова, 2015, с. 19]. На протяжении долгого времени образ корабля был важным столпом в древнегерманских представлениях о мироздании, что наглядным образом отражается в скандинавских петроглифах бронзового века, высеченных на скалах, и прослеживается вплоть до конца эпохи викингов [Негреев, 2012, с. 135]. Корабль в эпоху викингов имел большое значение в погребальных традициях, известны целые захоронения ладей с воинами и погребальным инвентарем [Гуревич, 1966, с. 41–44; Негреев, 2012, с. 136; Макарова, 2015, с. 18]. Интересно и то, что носы кораблей в погребениях ориентированы на юг, что говорит о продолжении пути к морю в ином мире [Гуревич, 1966, с. 41; Макарова, 2015, с. 18]. На некоторых картинных камнях Готланда боевые корабли викингов изображены с погибшими воинами, плывущими, вероятно, в Вальхаллу [Лебедев, 2005, с. 331–333; Гуревич, 1966, с. 157]. Таким образом, и мифология древних германцев, и археологические изыскания явственно свидетельствуют о тесной связи ладьи со смертью [Негреев, 2012, с. 136; Daly, 2009, p. 90–91]. Следовательно, корабль мог выполнять сакральную функцию посредника между мирами, и подобно мировому дереву символ корабля мог быть звеном, соединяющим миры (рис. 11). И. О. Негреев выводит единый семантический ряд «дерево — корабль — конь» [Негреев, 2012, с. 136].

Здесь стоит обратить внимание на расположение мирового дерева в центре палубы корабля в композиции на левом полотне топорика из Рэзень (рис. 11.1). Судя по всему, образ мирового дерева

экстраполируется на образ мачты и паруса корабля, что может говорить как о смежности двух важнейших космогонических символов древнегерманского мифомира, так и о модели мироздания, где мачта и парус наполнялись тем же смыслом, что и образ мирового дерева. Концепция данной композиции созвучна со скандинавской мифологемой инфернального корабля Нагльфар, выплывающего из Хельгарда (Хель) для участия в эсхатологической битве — Рагнарёке [Макарова, 2015, с. 21]. Согласно речи Гримнира из Старшей Эдды, нижний мир Хельгард (Хель) расположен в корнях мирового дерева [Негреев, 2012, с. 131; Старшая Эдда, 1963, с. 38]. Интересно и то, что схожий сюжет присутствует и в других мифологических системах Евразии. Так, на противоположном конце материка, в Индонезии[7] (остров Суматра), на образце ритуальной ткани народности кроэ изображено мировое (космическое) дерево, растущее на «корабле мертвых» (рис. 11.2), увозящем шамана в нижний мир [Топоров, 2010, с. 343]; а на соседнем острове Калимантан известна пещера Каин Хитам с наскальным изображением «корабля мертвых» (рис. 12.2, 12.3), на палубе которого растет космическое дерево; петроглифов, изображающих гибрид корабля и дерева, насчитывается не менее восьми [Szabó et al., 2008, p. 158, 159]. Андерс Андрен предполагает аналогии между мировым деревом и кораблем викингов — драккаром, в его гипотезе мировое дерево Иггдрасиль предстает как прообраз погребения в кораблях и в сооружениях формы лодок, возводившихся викингами в качестве мест для кремации и ингумации [Негреев, 2012, с. 135; Kure, 2006, p. 70].

Изображения деревьев на кораблях хорошо известны на территории Скандинавии и представлены среди образцов наскального искусства (рис. 11, 12) скандинавского бронзового века [Александров, 2019, с. 14; Almgren, 1934]. Мировое дерево изображено на петроглифе из Лекеберга, Бохуслен, Швеция, где оно располагается в центре палубы корабля с гребцами [Чернягин, 1948, с. 306;

[7] Хорошо известны аналогии между древними германо-скандинавскими концепциями мирового дерева, мирового столба, небесного коня («Иггдрасиль» буквально переводится как «стоянка коня Одина» или «ясень коня Одина») и общеиндоевропейскими параллелями из Юго-Восточной Азии, выраженными в индийской, индонезийской, китайской мифологии и мифопоэтических традициях [Топоров, 2010; Негреев, 2012, с. 137; Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 549].

Александров, 2019, с. 15; Almgren, 1934, s. 6]. Два дерева изображены плывущими в корабле на наскальном рисунке из Химмельстадлунда, Швеция [Александров, 2019, с. 15; Almgren, 1934, s. 12]. На ряде петроглифов скандинавского бронзового века показаны (рис. 12) сцены поклонения космогоническим мировым деревьям на кораблях [Fahlander 2019, p. 203; Almgren, 1934]. Известны бронзовые ножи-бритвы бронзового века из Дании (рис. 12.4) с изображением образов космогонического дерева[8], растущего в центре корабля [Almgren, 1934, s. 13; Kaul, 2018, p. 239, 240; Fahlander 2019, p. 193]. Уже упоминавшийся костяной гребень Чернягина содержит композицию, где рисунок ладьи выполнен в сочетании типичного для эпохи викингов образа драккара и архаичного стиля скандинавского бронзового века (рис. 11.7). Корабль на гребне Чернягина находится в тесной композиции с образом мирового дерева Иггдрасиля [Чернягин, 1948, с. 306; Александров, 2019, с. 12, 15; Кондратьева, 1981, с. 105]. Интересно, что мировое дерево Иггдрасиль представлено на раннесредневековом гребне из Пскова также в архаичном стиле[9], подобно изображениям мирового дерева на скандинавских петроглифах бронзового века [Александров, 2019, с. 12; Almgren, 1934].

На картинном камне Boge Laxarve I с острова Готланд [Stenqvist, 2014, s. 7] изображено мировое дерево с четырьмя ладьями, выстроенными в вертикальный ряд по оси ствола (рис. 11.3). В каждой из ладей располагаются по две антропоморфные фигуры, одна справа, другая слева от ствола. В данном случае четыре ладьи, расставленные равноудаленно и центральносимметрично вдоль оси, вероятно, предстают как ветви мирового дерева, что вполне вписывается в идею смежности и сопряженности двух важнейших космогонических образов в германо-скандинавской мифологии[10]. О том, что на камне Boge Laxarve I изображено именно мировое дерево Иггдрасиль, говорит треног основания, под которым пере-

[8] Однако существуют и другие космогонические интерпретации изображений на бронзовых бритвах, среди них мировой гриб, произрастающий из ладьи; селенарная ладья с лунарным символом, «привязанным» к ладье, и т. д.

[9] Что может косвенно говорить о почитании древних наскальных изображений космогонических кораблей и мировых деревьев в эпоху викингов (гипотеза авторов).

[10] Данная интерпретация изображения на картинном камне Boge Laxarve I с острова Готланд принадлежит И. А. Бондарю.

плетены три змеи. Согласно древнескандинавской мифологии, Иггдрасиль имел три корня, их подгрызал дракон Нидхёгг, и под ними переплетались змеи[11] [Младшая Эдда, 2006, с. 22–24; Младшая Эдда, 1970, с. 32–34; Старшая Эдда, 1963, с. 38]. В этой связи завитки, изображенные у ладьи на полотне топорика из Рэзень, семантически могут означать змей или драконов (рис. 11.1).

В Днестровско-Прутском междуречье существуют примеры расположения образа мирового дерева в непосредственной близости от символа скандинавской руны старшего футарка R, изображенного на третьем сакральном сюжете лицевой стороны раннесредневековой поклонной стелы «Рудь» на Среднем Днестре в Молдавии [Бондарь, 2021в, с. 362; Ленькова, Бондарь, 2021, с. 351].

[11] «Три корня растут на три стороны у ясеня Иггдрасиль: Хель под одним»; «Глупцу не понять, сколько ползает змей под ясенем Иггдрасиль» [Старшая Эдда, 1963, с. 38].

Изображение композиции мирового дерева на боевой ладье викингов — драккаре с левой стороны полотна топорика-чекана из Рэзень (рис. 11.1, 12.1) является уникальным в своем роде и не имеет прямых известных аналогов подобных изображений деревьев на орнаментированных топорах эпохи викингов. Исходя из глубокого и детального анализа космогонической семантики уникального рисунка, можно сделать вывод о культовости и сакральности изображения на боевом парадном топорике-чекане из Рэзень.

Рис. 11. Аналоги изображения космогонического мирового дерева, плывущего на корабле, сакральное сопряжение изображений образа корабля и мирового дерева, вероятная экстраполяция космогонического мирового дерева и иных космогонических символов (солярных знаков) на мачту и парус судна: 1) плывущее на ладье мировое дерево. Экстраполяция мирового дерева Иггдрасиля на корабельную мачту и парус скандинавской ладьи (драккара) с викингом, поклоняющимся мировому дереву. Под ладьей орнаментом переданы волны. Левая сторона полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 2) изображение мирового (космического) дерева на образце ритуальной ткани народности кроэ. Космическое дерево, растущее на «корабле мертвых» и увозящее шамана в нижний мир (о. Суматра, Индонезия) [Топоров, 2010, с. 343]; 3) изображение ствола мирового дерева Иггдрасиля с тремя корнями и переплетенными змеями под ними. На стволе мирового дерева центральносимметрично в четыре яруса располагаются ладьи с двумя викингами в каждой (интерпретация И. А. Бондаря). Комбинация мирового дерева Иггдрасиля с четырьмя ладьями изображена на поминальном картинном камне VIII–XII вв. Boge Laxarve I. Могильник Boge Laxarve RAÄ 9 (о. Готланд, Швеция) [Stenqvist, 2014]; 4) изображение космогонических деревьев, растущих и плывущих на корабле с солярными знаками, внизу также изображено меньшее судно с солярным знаком на месте мачты с парусом (перекрестье без окружности). Наскальные изображения скандинавского бронзового века (Бохуслен, Швеция): 4.1 — группа петроглифов по Альмгрену [Александров, 2019]; 4.2 — группа петроглифов по Монтелиусу [Чернягин, 1948]; 5) изображение на петроглифе Östra Eneby 1 двух растущих и плывущих в корабле космогонических деревьев и антропоморфной фигурки, поклоняющейся образу дерева. Наскальный рисунок скандинавского бронзового века (Эстергётланд, Швеция) 5.1 — рисунок петроглифа [Almgren, 1934]; 5.2 — фрагмент изображения петроглифа [Fahlander, 2019]; 6) изображение корабля с солярными знаками, главный из которых — перекрестье в окружности — может являться экстраполяцией космогонического символа на парус и мачту судна [Чернягин, 1948] по О. Альмгрену [Almgren, 1934].; 7) изображение ладьи викингов (драккара) с «солярным парусом» в композиции с рядом расположенным мировым деревом Иггдрасилем на «гребне Чернягина» IX–X вв. из Пскова (Россия). 7.1 — фотография гребня [Александров, 2019]; 7.2 — рисунок гребня [Чернягин, 1948]

4. ВЫВОДЫ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уникальный предмет — чекан из Рэзень — относится исключительно к классу боевых топоров и не имеет соответствия среди форм рабочих инструментов, так же как и ряд близких ему аналогов [Кирпичников, 1966, с. 28–29]. Чекан — «топорик с молоточком на аршинной рукояти» [Даль, 1909, с. 1298], тыльная часть обуха которого снабжена молоточком [Кирпичников, 1966, с. 33], мог являться отличительным оружием военачальников, подчеркивающим их достоинство [Даль, 1909, с. 1298; Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1909, с. 2009]. Как пишут Ф. Х. Валеев и Г. Ф. Валеева-Сулейсанова, «для топоров такого типа характерна сплошная орнаментация поверхности, разнообразные композиции из сложнопереплетенных, весьма графично выполненных спиральных завитков… Узоры делались в технике литья, гравировки, черни и инкрустации серебром». Авторы датируют орнаментированные топоры подобной формы X — началом XII в. [Валеев, Валеева-Сулейманова, 1987, с. 83]. А. П. Смирнов также относит парадные орнаментированные топоры схожего типа к X–XI вв.[12] [Смирнов, 1951, с. 114]. Характер декорирования поверхности и скандинавский стиль орнамента, идентифицированный как Рингерике, также позволяют датировать предмет X–XI вв., так как именно в этот исторический период стиль Рингерике бытовал среди носителей материальной культуры древних скандинавов эпохи викингов [Mägi-Lôugas, 1993, p. 216; Markussen, 2018, p. 59, 67]. Также необходимо учитывать, что контакты викингов в Днестровско-Прутском регионе [Бондарь, 2021а, с. 158–159; Бондарь, 2021б, с. 190–213; Бондарь, 2022, с. 150–168] по очевидным причинам заканчиваются к XI в., в связи с чем датировка изделия более поздним временем видится затруднительной. Таким образом, редчайшую находку необходимо датировать X–XI вв. Уникальность предмета также выражена в сочетании топорика-чекана волжско-камского типа со скандинавским изобразительным мотивом, что

[12] А. А. Спицын в своем труде «Декоративные топорики», вышедшем в свет в 1915 г., датирует декоративные топоры XIV в., однако предложенная им датировка была признана несостоятельной, таким образом, путем археологического метода исследований убедительно доказана хронология изготовления подобных топоров в X–XI вв. [Смирнов, 1951, с. 114].

обусловлено местом международного контакта и тесной кросскультурной коммуникацией.

На левой стороне полотна чекана (рис. 4) в стилизованной манере изображена ладья (драккар), на борту которой находится викинг, поклоняющийся мировому дереву Иггдрасилю, «растущему» на палубе. Сакральная концепция подобного образа была распространена в Скандинавии в бронзовом веке и является часто встречающимся мотивом. Аналогичный образ в Раннем Средневековье подчеркивает преемственность верований и культуры и встречается еще реже. На правой стороне полотна чекана из Резэнь (рис. 5) особенности иконографии паруса ладьи подчеркивают высокую степень аналогии с мотивом ладей, в центре палуб которых изображены различные вариации космогонических грибообразных символов (рис. 12.4.1–12.4.4), широко представленных на бронзовых бритвах Скандинавии в бронзовом веке. Существует несколько вариантов интерпретаций изображений на бритвах, среди которых стоит выделить стилизованное мировое дерево, мировой гриб и концепцию селенарной ладьи. Семантика космогонического мирового гриба и мирового дерева рассматривается в схожем ключе, а грибообразный элемент в центре селенарной ладьи интерпретируется как лунарный символ, «привязанный» к палубе. Таким образом, в интерпретации изображения на правой стороне полотна топорика может быть применена логика двойственной семантики: как мирового дерева, так и лунарного символа одновременно. Так, например, в древности были хорошо известны зооморфные лунницы, сочетающие в себе значение лунарного символа и в то же время значение, вложенное в образ того или иного зверя и т. д.

Крайне интересен и региональный контекст изделия. Можно предположить, что предмет мог быть изготовлен в Волжской Булгарии, через которую проходил известный торговый путь из Скандинавии в Персию — путь «из варяг в персы» по Волге, — и позже мог попасть по степному сухопутному коридору в приграничные земли Первого Болгарского царства и Древней Руси, то есть в пограничье южных и восточных славян в Буджакской степи. В то же время нельзя исключать и местного подражания, то есть возможности изготовления чекана и в зоне Днестровско-Прутского междуречья, где существовала устойчивая традиция обработки железа и, так же как и на Волге, происходил плотный контакт представителей тюркского,

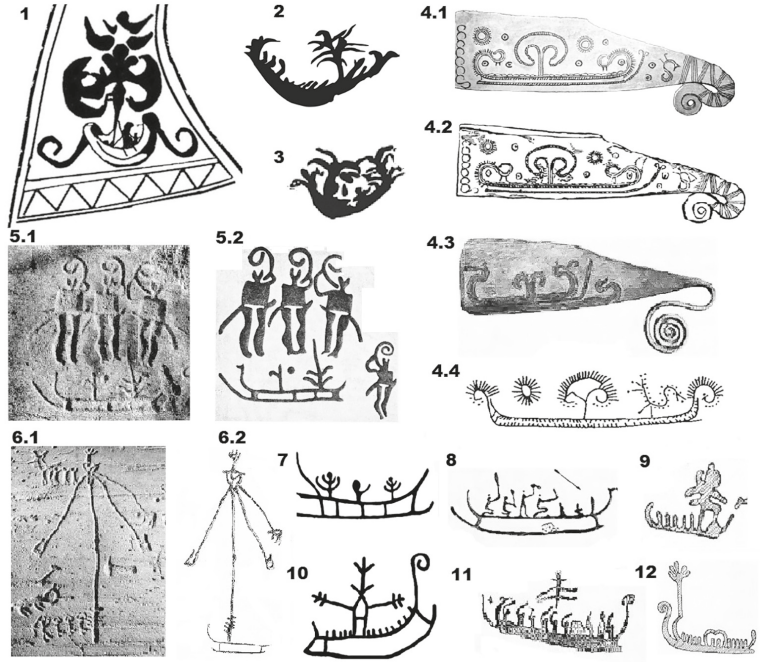

Рис. 12. Аналоги изображения космогонического мирового дерева, плывущего на корабле; священное почитание образа мирового дерева, плывущего на корабле, вероятная экстраполяция космогонического мирового дерева на мачту и парус судна: 1) плывущее на ладье мировое дерево. Экстраполяция мирового дерева Иггдрасиля на корабельную мачту и парус скандинавской ладьи (драккара) с викингом, поклоняющимся мировому дереву. Левая сторона полотна чекана из Рэзень (Южная Молдавия). Рисунок И. А. Бондаря и Е. Н. Леньковой; 2, 3) мировое (космическое) дерево, растущее из «корабля мертвых», и поклонение ему находящихся на борту антропоморфов. Наскальное изображение из пещеры Каин Хитам (о. Калимантан, Малайзия) [Szabó et al., 2008]; 4) изображения различных форм космогонического мирового дерева, растущего на корабле в окружении солярных знаков на бронзовых ножах-бритвах бронзового века (Дания). 4.1; 4.4 [Kaul, 2018]; 4.2 [Fahlander, 2019]; 4.3 [Almgren, 1934]; 5) сцена поклонения образу мирового дерева, растущего на корабле. Наскальное изображение бронзового века (Бохуслен, Швеция). 5.1 — фотография О. Альмгрена [Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 1994]; 5.2 — рисунок [Almgren, 1934]; 6) сцена поклонения антропоморфному образу мирового дерева, растущего на корабле. Наскальное изображение бронзового века (Танум, Швеция). 6.1 — фотография О. Альмгрена [Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 1994]; 6.2 — рисунок мирового дерева на корабле [Almgren, 1934]; 7) поклонение образу мирового

дерева на корабле (фрагмент изображения петроглифа). Бронзовый век (Эстергётланд, Швеция) [Fahlander, 2019]; 8) поклонение образу мирового дерева на боевом корабле. Петроглиф бронзового века (Танум, Швеция) [Almgren, 1934]; 9) образ мирового дерева на корабле. Петроглиф бронзового века (Лекеберг, Швеция) [Almgren, 1934]; 10) антропоморфный образ мирового дерева на корабле. Петроглиф бронзового века (Уппланд, Швеция) [Fahlander, 2019]; 11) образ мирового дерева на боевом корабле. Петроглиф бронзового века (Танум, Швеция) [Almgren, 1934]; 12) образ мирового дерева на корабле. Петроглиф бронзового века (Бохуслен, Швеция) [Almgren, 1934].

древнегерманского и славянского мира. Однако, учитывая единичность находки топора-чекана волжско-камского типа в междуречье рек Днестр и Прут, а также наличие скандинавского орнамента в стиле Рингерике с ярко выраженным мифопоэтическим мотивом времен викингов, перекликающимся с изображениями на картинных камнях Готланда и на иных предметах материальной культуры населения Скандинавии, а также с наскальными рисунками бронзового века, можно сделать следующие выводы. Уникальный предмет мог быть личным оружием знатного викинга, изготовленным по его заказу на территории Волжской Булгарии, а затем, вероятно, попал вместе с хозяином, состоящим в древнерусской дружине, в южную зону Днестровско-Прутского междуречья (территория современной Молдавии), где в Раннем Средневековье проходила граница Древней Руси и Первого Болгарского царства. Уникальный топорик-чекан мог оказаться в регионе посредством передвижения по международной водной артерии, известной как второй путь «из варяг в греки», пролегающей по Балтийскому морю — Висле — верховьям Западного Буга — Днестру с выходом в Черное море. Так или иначе, топор-чекан волжско-камского типа со скандинавским орнаментом из Буджакской степи Молдавии говорит об обширных и значимых культурных, военных и производственных контактах полиэтничного региона со Скандинавией и Волжской Булгарией в Раннем Средневековье.

ЛИТЕРАТУРА

Александров А. А. Псковский резной гребень (гребень Чернягина). *Кирилло-Мефодиевские традиции в Пскове: материалы Восьмых чтений 24 мая 2019 года в Псковской областной универсальной научной библиотеке.*

Ред.-сост. И. М. Андреева; гл. ред. В. И. Павлова. Псков: Псковская областная универсальная научная библиотека; ЛОГОС Плюс, 2019. С. 12–33.

Белецкий С. В. Топорик из Суздальского Ополья. *Stratum plus*, 6, 2014. С. 65–72.

Бондарь И. А. Интерпретация сакральных символов и сюжетов на раннесредневековом поклонном камне близ села Рудь. *Tyragetia*, serie nouă. 2021в. Vol. XV [XXX]. Nr. 1. С. 361–385.

Бондарь И. А. Новый скандинавский амулет в зверином стиле и рунической надписью в контексте древнегерманской мифологической системы мира. *Скандинавская филология*, 19 (1), 2021б. С. 190–213.

Бондарь И. А. Руническая надпись нового скандинавского зооморфного амулета раннесредневекового времени, обнаруженного на Среднем Днестре в Молдавии. *Скандинавская филология*, 20 (1), 2022. С. 150–168.

Бондарь И. А. Скандинавские подвески «гнёздовского» типа на Среднем Днестре. *Конференция Славяне и их соседи в I тысячелетии н. э.* Нови-Сад, Сербия, октябрь 2021а. Тезисы докладов. С. 158–159.

Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. *Древнее искусство Татарии.* Казань: Татарское книжное издательство, 1987. 166 с.

Валеев Ф. Х. *Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.* Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1975. 214 с.

Винников А. З., Цыбин М. В. Орнаментированный топорик из Воронежской области. *Вопросы истории славян. Археология, этнография.* Сборник научных трудов. Вып. 12. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1998. С. 95–98.

Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*: в 2 ч. Ч. 2. Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1984. 1328 с.

Гвин Д. *Викинги. Потомки Одина и Тора.* Пер. с англ. З. Ю. Метлицкой. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 445 с.

Гуревич А. Я. *Походы викингов*. М.: Наука, 1966. 183 с.

Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка.* В 4 т. Т. 4. СПб.: Издание т-ва М. О. Вольф, 1909. 1619 с.

Добровольский И. Г., Дубов И. В., Кузьменко Ю. К. *Граффити на восточных монетах: Древняя Русь и сопредельные страны.* Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991.192 с.

Кирпичников А. Н. *Древнерусское оружие. Вып. 2. Копья, сулицы, боевые топоры, булавы, кистени.* Л.: Наука, 1966. 181 с.

Колода В. В. Уникальный древнерусский топор. *Харьковский археологический сборник.* Вып. 2. 2007. С. 6–11.

Комаров К. И. Погребение дружинника во втором Пекуновском могильнике на Верхней Волге. *Советская археология*, 3. М.: Издательство АН СССР, 1974. С. 251–256.

Кондратьева О. А. Зооморфные гребни IX–X вв. *КСИА*. Вып. 166. М.: Наука, 1981. С. 103–109.

Лебедев Г. С. *Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси*. СПб.: Евразия, 2005. 640 с.

Ленькова Е. Н., Бондарь И. А. К вопросу о влиянии кочевых племен степи на происхождение ряда символов раннесредневекового поклонного камня близ села Рудь. *Археология Евразийских степей*, 5, 2021. С. 343–357.

Макарова И. С. Образ корабля в германо-скандинавской мифологии. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* СПб.: Книжный дом, 2015. С. 16–22.

Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 4 т. Т. 2, вып. 4. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. С. 1058–2215.

Младшая Эдда. Изд. подгот. О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский. Л.: Наука, 1970. 253 с.

Младшая Эдда. Изд. подгот. О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский. СПб.: Наука, 2006. 137 с.

Мурашева В. В., Каинов С. Ю. *Викинги. Путь на Восток.* М.: ГИМ, 2020. 192 с.

Негреев И. О. Древнескандинавский образ мирового древа Иггдрасиль: функции и значение. *Евразия: духовные традиции народов*, 2, 2012. С. 131–138.

Руденко К. А. *Булгарское серебро. Древности Биляра.* Том II. Казань: Заман, 2015. 528 с.

Руденко К. А. *История археологического изучения Волжской Булгарии (X — начало XIII в.)* Казань: Республиканский центр мониторинга качества образования, 2014. 767 с.

Смирнов А. П. *Волжские булгары.* М.: ГИМ, 1951. 277 с.

Смирнов В. И. Костромской декоративный топорик. *Советская археология,* V. Л.: Издательство АН СССР, 1940. С. 304–305.

Спицын А. А. Декоративные топорики. *ЗОРСА*. Т. 11, 1915. С. 222–224.

Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. Л.: Издательство АН СССР, 1963. 264 с.

Топоров В. Н. *Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы.* Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 496 с.

Чернягин Н. Н. Гребень из Псковского городища. *Советская археология,* X. Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 305–308.

Almgren O. *Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1934. 378 s.

Audy F. *Suspended Value. Using Coins as Pendants in Viking-Age Scandinavia (c. AD 800–1140)*. Stockholm: Universitetsservice US-AB, 2018. 339 p.

Graham-Campbell J., Kidd D. *The Vikings.* London: British Museum Publications Ltd, 1980. 200 p.

Daly K. N. *Norse Mythology A to Z.* 3rd ed. New York: Chelsea House Publishers, 2009. 128 p.

Fahlander F. Fantastic Beings and Where to Make Them. Boats as Object-Beings in Bronze Age Rock Art. *Current Swedish Archaeology*, 27, 2019. P. 191–212.
Jets I. Scandinavian late Viking Age art styles as a part of the visual display of warriors in 11th century Estonia. *Estonian Journal of Archaeology*, 16, 2, 2012. P. 118–139.
Källström M. Gotlandic Picture Stones as Sources for Runology and the History of Scandinavian Languages. *Gotland's Picture Stones Bearers of an Enigmatic Legacy*, 84, 2012. P. 119–212.
Kaul F. Left-right logic: an innovation of the nordic bronze age. *Creativity in the Bronze Age: Understanding Innovation in Pottery, Textile, and Metalwork Production.* Ed. by L. Bender Jørgensen, J. Sofaer, M. Stig Sørensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 235–246.
Kotowicz P. N. The Sign of the Cross on the Early Medieval Axes — A Symbol of Power, Magic or Religion? *Weapons Brings Peace? Warfare in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. by L. Marek. Wrocław: University of Wrocław, Institute of Archeology, 2013. P. 41–55.
Kure H. Hanging on the World Tree. Man and cosmos in Old Norse mythic poetry. *Old Norse religion in long-term perspectives.* Lund: Nordic Academic Press, 2006. P. 68–71.
Mägi-Lôugas M. On the relations between the countries around the Baltic as indicated by the background of Viking Age spearhead ornament. *Fornvannen. Journal of Swedish Antiquarian Research*, 88, 1993. P. 211–221.
Markussen J. L. *The Anatomy of Viking Art. A Quick Guide to the Styles of Norse Animal Ornament*. 2018. 81 p. Режим доступа: https://jonaslaumarkussen.com/vikingartintroduction/ (дата обращения: 10.07.2022).
Mugurevičs Ē. Piekariņi ar t. s. Rjurikoviču cilts zīmi Latvijā 11. — 13. gs. *Arheoloģija un etnogāfija,* 17, 1994. S. 76–83.
Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 8. Berlin: Walter de Gruyter, 1994. 613 s.
Stenqvist E. *Små vågformade bildstenar: lika men ändå så olika. Nya perspektiv på järnålderns gotländska bildstenar klassificerade som kiststenar*. Vol. II. Katalog. Stockholm: Stockholms universitet, 2014. 27 s.
Stoner H., Renterghemp A. V. Viking-Age Stones and Crosses. *Viking Myths and Rituals on the Isle of Man. Languages, Myths and Finds*. Vol. 1. Ed. by L. Gardeła, C. Larrington. Rzeszów: Mitel Publishing, 2014. P. 16–21.
Szabó K., Piper G., Barker P. Sailing between worlds: The symbolism of death in northwest Borneo. *Islands of Inquiry: Colonisation, Seafaring and the Archaeology of Maritime Landscapes.* Ed. by Clarke G. M., Leach F., O'Connor S. Canberra: ANU E Press, 2008. P. 149–170.
Tentiuc I. On the Viking enclaves and their relations with the inhabitants of the Carpathian — Dniester region between the 9th and the 11th centuries. *Dacia: Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, n. s.,* LXII–LXIII, 2020. P. 250–286.

Tentiuc I., Munteanu O. Conexiunile spațiului est-carpatic cu lumea vikingă: o nouă buterolă din Epoca Medievală timpurie, descoperită în Moldova. *Tyragetia*, serie nouă. 2022. Vol. XVI [XXXI]. Nr. 1. P. 25–46.
Westcoat E. The Valknut: Heart of the Slain? Odroerir. *The Heathen Journal,* Vol. III, 2015. P. 1–23.

Статья поступила в редакцию 22 июля, 2022 г.;
рекомендована к печати 12 сентября 2022 г.

Igor Bondar
Independent researcher, Republic of Moldova

Ekaterina Lenkova
Independent researcher

ANALYSIS AND SEMANTIC INTERPRETATION OF THE SCANDINAVIAN ORNAMENT OF THE NEW EARLY MEDIEVAL WAR AXE OF THE VOLGA-KAMA TYPE FROM THE SOUTHERN PART OF REPUBLIC OF MOLDOVA

For citation: Bondar I. A., Lenkova E. N. Analysis and semantic interpretation of the Scandinavian ornament of the new early medieval war axe of the Volga-Kama type from the southern part of Republic of Moldova. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 372–401. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.210 (In Russian)

This study is devoted to the full-fledged introduction into scientific circulation of a unique early medieval iron war hatchet inlayed with silver originating from the southern steppe zone of the Dniester-Prut interfluve of present-day territory of Republic of Moldova. The ornamented battle axe of 10th–11th centuries was found near the village of Răzeni. The type of form of war axe from Răzeni is similar to type of war axes originated in the Middle Volga region, where there was a tradition of making similar ornamented war axes of this type. The main feature of the war ax from Răzeni is the Scandinavian ornament in Ringerike style. The semantics analysis of the ornamented motif and its interpretation — is one of the main tasks of this research work of the description and introduction of the unique find into scientific circulation. The image is interpreted as the tree of life Yggdrasil sprouting from the deck of the boat, which is worshiped by an anthropomorphic figure interpreted as a Viking. The present scientific work has widely direct and indirect analogies of Scandinavian origin from the Bronze to the Viking Age. The methodology of this research includes a deep and extensive comparative analysis of the motif elements on the surface of the war hatchet. The work makes a deep structural and semantic analysis in the broad context of ancient Germanic sources and previous scientific research on the worldview of the Vikings, reflected in their mythopoetic and mythological concepts and traditions. The ceremonial-battle axe from Răzeni was presumably made and ornamented in the Volga Bulgaria by order of a Viking-man, and then got in the borderland of Ancient Rus in the area of the Bugeac steppe of the Dniester-Prut interfluve of territory of present-day Republic of Moldova. The ceremonial-battle axe could have been brought in Bugeac steppe of the Dniester-Prut interfluve by means of circulation the international water arteries “from the Varangians to the Persians” along the Volga river, and “from the

Varangians to the Greeks" along the Dniester river. The uniqueness of the ornamented war hatchet from Republic of Moldova is due to the fact that it is the first find of this type of axes in the Dniester-Prut interfluve of modern Republic of Moldova, and this axe no have direct analogies in eastern Europe. The early medieval ceremonial battle axe decorated with silver, contain the image of Old Norse cosmogonic representations in a stylized motif form on the surface of the hatchet. The unique item that captures the combination and interaction of different cultures at the junction of their intersection in the Medieval world.

Keywords: Republic of Moldova, Dniester-Prut interfluve, Bugeac steppe, Răzeni village, Rus', Scandinavia, Volga Bulgaria, Viking Age, early Middle Ages, war hatchet, battle axe, war axe, ornament, Ringerike style, world tree, Yggdrasil, boat, drakkar.

REFERENCES

Aleksandrov A. A. Carved comb from Pskov (Chernyagin comb). *Kirillo-Mefodievskie traditsii v Pskove: materialy Vos'mykh chtenii 24 maia 2019 goda v Pskovskoi oblastnoi universal'noi nauchnoi biblioteke. Red.-sost. Andreieva I. M.; gl. red. Pavlova V. I.* Pskov: Pskovskaia oblastnaia universal'naia nauchnaia biblioteka Publ.; LOGOS Plus Publ., 2019. P. 12–33. (In Russian)

Almgren O. *Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden.* Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1934. 378 s.

Audy F. *Suspended Value. Using Coins as Pendants in Viking-Age Scandinavia (c. AD 800–1140)*. Stockholm: Universitetsservice US-AB, 2018. 339 p.

Beletsky S. V. A Hatchet from Suzdal Opolye. *Stratum plus*, 6, 2014. P. 65–72. (In Russian)

Bondar I. A. "Gnezdovo-type" Scandinavian pendants from the Middle Dniester region. *Conference Slavs and their neighbors in the 1st millenium AD.* Novi Sad, Serbia, October 2021a. Abstracts. P. 158–159. (In Russian)

Bondar I. A. Interpretation of sacral symbols and scenes depicted on the early medieval worship stone near the village of Rudi. *Tyragetia*, serie nouă, 2021c, vol. XV [XXX], nr. 1. P. 361–385. (In Russian)

Bondar I. A. The new Scandinavian zoomorphic amulet with runic inscription through the lense of ancient germanic mythological system of the world. *Scandinavian Philology*, 19 (1), 2021b. P. 190–213. (In Russian)

Bondar I. A. The runic inscription of the new zoomorphic amulet of Scandinavian jewelry traditions of the Early Middle Ages time, originating from the Middle Dniester of Republic of Moldova. *Scandinavian Philology*, 20 (1), 2022. P. 150–168. (In Russian)

Brockhaus and Efron Small Encyclopedic Dictionary in 4 vols. Vol. II, no. 4. St Petersburg: Brokgauz-Efron, 1909. P. 1058–2215. (In Russian)

Chernyagin N. N. Comb from the Pskov settlement. *Sovetskaia Arkheologiia,* X. Leningrad: AN SSSR Publ., 1948. P. 305–308. (In Russian)

Dahl V. The *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language.* Vol. 4. St Petersburg: Izdanie t-va M. O. Vol'f Publ., 1909. 1619 p. (In Russian)

Daly K. N. *Norse Mythology A to Z. Third Edition*. New York: Chelsea House Publishers, 2009. 128 p.
Dobrovolsky I. G., Dubov I. V., Kuzmenko Y. K. *Graffiti on Oriental coins: Ancient Russia and neighboring countries.* Leningrad: Leningrad University Press, 1991. 192 p. (In Russian)
Fahlander F. Fantastic Beings and Where to Make Them. Boats as Object-Beings in Bronze Age Rock Art. *Current Swedish Archaeology*, 27, 2019. P. 191–212.
Gamkrelidze T. V., Ivanov V. V. *Indo-european and indo-europeans. A reconstruction and historical typological analysis of a protolanguage and a proto-culture*: in 2 vols. Vol. 2. Tbilisi: Tbilisi State University Publ., 1984. 1328 p. (In Russian)
Graham-Campbell J., Kidd D. *The Vikings.* London: British Museum Publications Ltd, 1980. 200 p.
Gurevich A. Ya. *The Viking campaigns*. Moscow: Nauka Publ., 1966. 183 p. (In Russian)
Gwyn D. *A history of the Vikings.* Trasl. from Engl. Z. Y. Melnitskaia. Moscow: ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2007. 445 p. (In Russian)
Jets I. Scandinavian late Viking Age art styles as a part of the visual display of warriors in 11th century Estonia. *Estonian Journal of Archaeology*, 16, 2, 2012. P. 118–139.
Källström M. Gotlandic Picture Stones as Sources for Runology and the History of Scandinavian Languages. *Gotland's Picture Stones Bearers of an Enigmatic Legacy*, 84, 2012. P. 119–212.
Kaul F. Left-right logic: an innovation of the nordic bronze age. *Creativity in the Bronze Age: Understanding Innovation in Pottery, Textile, and Metalwork Production.* Ed. by L. Bender Jørgensen, J. Sofaer, M. Stig Sørensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 235–246.
Kirpichnikov A. N. *Old Russian weapon.* Vol. 2. Spears, Sulitsa, battle axes, maces, flails 9th–13th centuries. Leningrad: Nauka Publ., 1966. 181 p. (In Russian)
Koloda V. V. The unique Old Russian battle axe. *Khar'kovskii arkheologicheskii sbornik*, 2, 2007. P. 6–11. (In Russian)
Komarov K. I. The burial of a combatant in the second Pekunov burial ground on the Upper Volga. *Sovetskaia arkheologiia, 3*. Moscow: AN SSSR Publ., 1974. P. 251–256. (In Russian)
Kondratyeva O. A. Zoomorphic combs of the 9th–10th centuries. *KSIA*, 166. Moscow: Nauka Publ., 1981. P. 103–109. (In Russian)
Kotowicz P. N. The Sign of the Cross on the Early Medieval Axes — A Symbol of Power, Magic or Religion? *Weapons Brings Peace? Warfare in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. by Marek L. Wrocław: University of Wrocław, Institute of Archeology, 2013. P. 41–55.
Kure H. Hanging on the World Tree. Man and cosmos in Old Norse mythic poetry. *Old Norse religion in long-term perspectives.* Lund: Nordic Academic Press, 2006. P. 68–71.

Lebedev G. S. *The era of the Vikings in Northern Europe and in Old Rus'*. St Petersburg: Eurasia Publ., 2005. 640 p. (In Russian)
Lenkova E. N., Bondar I. A. The issue of the influence of steppe nomadic tribes on the origin of several symbols on the early medieval worship stone near Rudi village. *Arkheologiia Evraziiskikh stepei,* 5, 2021. P. 343–357. (In Russian)
Mägi-Lôugas M. On the relations between the countries around the Baltic as indicated by the background of Viking Age spearhead ornament. *Fornvannen. Journal of Swedish Antiquarian Research*, 88, 1993. P. 211–221.
Makarova I. S. The image of a ship in the Norse mythology. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena.* St Petersburg: Knizhnyy dom Publ., 2015. P. 16–22. (In Russian)
Markussen J. L. *The Anatomy of Viking Art. A Quick Guide to the Styles of Norse Animal Ornament*. 2018. 81 p. Available at: https://jonaslaumarkussen.com/vikingartintroduction/ (accessed: 10.07.2022).
Mugurevičs Ē. Piekariņi ar t. s. Rjurikoviču cilts zīmi Latvijā 11.–13. gs. *Arheoloģija un etnogāfija*, 17, 1994. S. 76–83.
Murasheva V. V., Kainov S. Yu. *Vikings. Way to the East.* Moscow: GIM Publ., 2020. 192 p. (In Russian)
Negreev I. O. The Norse Image of the World Tree Yggdrasil of Function and Meaning. *Evraziia: dukhovnye traditsii narodov,* 2, 2012. P. 131–138. (In Russian)
Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 8. Berlin: Walter de Gruyter, 1994. 613 s.
Rudenko K. A. *Bulgarian silver. Antiquities of Bilyar.* Vol. II. Kazan: Zaman Publ., 2015. 528 p. (In Russian)
Rudenko K. A. *History of the archaeological study of the Volga Bulgaria (10th — beginning of the 13th century).* Kazan: Respublikanskii tsentr monitoringa kachestva obrazovaniia Publ., 2014. 767 p. (In Russian)
Smirnov A. P. *Volga Bulgars.* Moscow: GIM Publ., 1951. 275 p. (In Russian)
Smirnov V. I. Kostroma decorative hatchet. *Sovetskaia arkheologiia, V.* Leningrad: AN SSSR Publ., 1940. P. 304–305. (In Russian)
Spitsyn A. A. Decorative hatchets. *ZORSA,* 11, 1915. P. 222–224. (In Russian)
Stenqvist E. *Små vågformade bildstenar: lika men ändå så olika. Nya perspektiv på järnålderns gotländska bildstenar klassificerade som kiststenar*. Vol. II. Katalog. Stockholm: Stockholms universitet, 2014. 27 s.
Stoner H., Renterghemp A. V. Viking-Age Stones and Crosses. *Viking Myths and Rituals on the Isle of Man. Languages, Myths and Finds*, Vol. 1. Ed. by L. Gardeła, C. Larrington. Rzeszów: Mitel Publishing, 2014. P. 16–21.
Szabó K., Piper G., Barker P. Sailing between worlds: The symbolism of death in northwest Borneo. *Islands of Inquiry: Colonisation, Seafaring and the Archaeology of Maritime Landscapes.* Ed. by Clarke G. M., Leach F., O'Connor S. Canberra: ANU E Press, 2008. P. 149–170.
Tentiuc I. On the Viking enclaves and their relations with the inhabitants of the Carpathian — Dniester region between the 9th and the 11th centuries.

Dacia: Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, n. s., LXII–LXIII, 2020. P. 250–286.
Tentiuc I., Munteanu O. Conexiunile spațiului est-carpatic cu lumea vikingă: o nouă buterolă din Epoca Medievală timpurie, descoperită în Moldova. Tyragetia, serie
nouă, 2022, vol. XVI [XXXI], nr. 1. P. 25–46.
The Elder Edda. Old Icelandic songs about gods and heroes. Ed. by O. A. Smirnickaia, M. I. Steblin-Kamenskii. Moscow: Nauka Publ., 1963. 264 p. (In Russian)
The Younger Edda. Ed. by O. A. Smirnickaia, M. I. Steblin-Kamenskii. Moscow: Nauka Publ., 1970. 253 p. (In Russian)
The Younger Edda. Ed. by O. A. Smirnickaia, M. I. Steblin-Kamenskii. St Petersburg: Nauka Publ., 2006. 137 p. (In Russian)
Toporov V. N. *The World Tree: Universal sign complexes.* Vol. 2. Moscow: Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2010. 496 p. (In Russian)
Valeev F. Kh. *Ancient and medieval art of the Middle Volga region.* Yoshkar-Ola: Mariiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1975. 214 p. (In Russian)
Valeev F. Kh., Valeeva-Suleimanova G. F. *Ancient art of Tataria.* Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1987. 166 p. (In Russian)
Vinnikov A. Z., Tsybin M. V. Ornamented hatchet from the Voronezh region. *Voprosy istorii slavian. Arkheologiia, etnografiia. Sbornik nauchnykh trudov. Vyp. 12.* Voronezh: Izdatel'stvo VGU Publ., 1998. P. 95–98. (In Russian)
Westcoat E. The Valknut: Heart of the Slain? *Odroerir: The Heathen Journal,* Vol. III, 2015. P. 1–23.

Igor Bondar
Master in History, Master in Economics,
Independent researcher,
23, Mircea cel Bătrân str., Kishinev, MD-2075, Republic of Moldova
E-mail: igorrr8829@gmail.com

Бондарь Игорь Александрович
магистр исторических наук, магистр экономических наук,
независимый исследователь,
Молдавия, MD-2075, Кишинёв, бул. Мирча чел Бэтрын, 23
E-mail: igorrr8829@gmail.com

Ekaterina Lenkova
Independent researcher,
4, ul. Aviakonstruktora Milya, Moscow, 109431, Russian Federation
E-mail: en.lenkova@physics.msu.ru

Ленькова Екатерина Николаевна
независимый исследователь,
Российская Федерация, 109431, Москва, ул. Авиаконструктора Миля, 4
E-mail: en.lenkova@physics.msu.ru

Received: July 22, 2022
Accepted: September 12, 2022

UDC 94(485)

Anton Gekht
Bonch-Bruevich Saint Petersburg State University of Telecommunications

PRINCE EUGENE OF SWEDEN. A PAINTER'S BRIEF BIOGRAPHY

For citation: Gekht A. Prince Eugene of Sweden. A painter's brief biography. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 402–410.
https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.211

This article tells about the main stages of the biography of the famous Scandinavian painter Prince Eugene, a representative of the Bernadotte dynasty, who left a noticeable mark on the history of Swedish culture. Having no prospects of ever taking the royal throne, Eugene, after receiving the traditional upbringing and education for the heir to the throne, devoted himself to the study of painting. Having experienced the serious influence of the French Impressionist masters of the last third of the 19th century during his studies in Paris, he worked fruitfully in various genres for a long time, leaving an extensive creative legacy: his brush owns not only numerous canvases presented both in leading museums in Sweden and world-class collections (the British Museum, the Metropolitan Museum), but also monuments of monumental painting — in particular, frescoes in the Stockholm City Hall and the Royal Drama Theater. The activity of Prince Eugene as a representative of the Swedish royal court during the period on the eve of the dissolution of the Swedish-Norwegian union is a significant research interest. Prince Eugene made certain efforts to preserve the unity of Sweden and Norway by popularizing such ideas in the Norwegian creative environment, where he had wide acquaintances and a certain popularity and was even proposed by such famous figures of Norwegian culture as K. Hamsun and B. Bjornson as a possible candidate for the role of king of Norway. The prince-artist is also noteworthy as a public figure who held anti-Nazi positions during the period before and during World War II: he not only condemned the policies of the Third Reich, but also criticized Swedish public figures who expressed sympathy for the actions of the Nazi regime in Germany. Nowadays, the extensive creative heritage of Prince Eugene is on display in the collection of the art museum located in his estate Waldemarsudde in Stockholm, where he lived and worked for most of his life and where he was buried after his death.

Keywords: Swedish-Norwegian Union, history of Swedish culture, Swedish painting, Prince Eugene, Waldemarsudde.

Due to the political events of the 20th century most of the European countries are not monarchies anymore. Surprisingly in Scandinavia, for several decades known as a region of social democratic views, the monarchy retains a strong position. These days the Bernadotte dynasty ruling in Sweden has set two peculiar records: this family has not only held the throne for more than two centuries but also retains the title of Swedish monarchs longer than other ruling houses in Swedish history. Despite two centuries of avoiding war and armed conflict king Carl XVI Gustav regularly appears in public in military uniform. Indeed, it is difficult to imagine a European monarch or crown prince who not related to the army: this power is rooted in the distant past of tradition. Of course, members of the royal houses receive a versatile education. Often enough the representatives of royal dynasties successfully realizing themselves in the field of art. However, it is not easy to meet a successful artist in the ruling royal family. That's why it is interesting to take a closer look at the biography and work of Prince Eugene of Sweden — a major artist and art collector of the first half of the 20th century, who left a mark on the history of Swedish culture. The research literature in Swedish contains a number of major scientific and popular works dedicated to Prince Eugene. Unfortunately, these works are not available in Russian. Thus, this article is the first attempt to fill this gap in Russian historiography in the form of a brief historical and biographical essay dealing with the main stages in the life of this remarkable person.

Prince Eugene Napoleon Nicholas of Sweden, the fourth and youngest son of Prince Oscar, Duke of Östergötaland, and Princess Sophia of Nassau, was born in Drottningholm Palace near Stockholm in 1865. At birth he received the title of Duke of Nerke. When his father ascended the thrones of Sweden and Norway (united in a union then) and began to rule under the name of Oscar II, Prince Eugene became the fourth in line to the throne. The young man early showed inclinations towards painting. Having no prospects of ever taking the royal throne, the prince got the opportunity to engage in artistic activities. After graduating from a privileged school he received traditional military training but also studied the history of painting at Uppsala University [Scott, 2011, p. 212].

His first artistic mentors were the Norwegian painter H. Gyde and the swedish artist W. von Gegerfelt [Wennerholm, 1982, s. 25–27]. From 1887 to 1889, Eugene studied painting in Paris with such masters as

L. Bonnat, A. Rolle, A. Gervais and P. Puvis de Chavans. It is possible that the work of the symbolist Puvis de Chavannes had a significant influence on the artistic style of Prince Eugene [Widman, 1995, s. 38]. Over the next few years, the artist gradually decided to refuse military service and devote himself to painting. His first successful works "The Old Castle" (1883), "Spring" (1891), "When the Forest Thins" (1892) — are presented in the National Museum in Stockholm. Most of the works done in a style close to impressionism [Wennerholm, 1982, s. 35–36]. Prince Eugene painted landscapes of Södermanland, the surroundings of Stockholm and Lake Mälaren, as well as the areas where he lived in the summer — Tyresö south of Stockholm, Örgården in Västra Götaland; Esterlen in Skåne added to them several years later. In 1898, Duke of Nerke obtained his father's permission for military retirement and gradually became one of the most remarkable Swedish landscape painters of his era. Speaking about his contemporaries belonging to any royal families it is not easy to find equally artistically gifted people. In the highest European aristocracy fine arts were rather popular but mostly like hobby. Perhaps only the younger sister of Nicholas II, Olga Alexandrovna, can be placed near with Prince Eugene as a professional painter: her artworks attracted the attention of private collectors and large museum collections [Vorres, 2001, p. 48–52].

King Oscar II's decision did not cancel the fact that Eugene remained a prince with court obligations. He became the official representative of the Swedish royal house at the funeral of Alexander III in St Petersburg [Weibull, 1985, s. 85]. At the same time as a Norwegian Prince Eugene regularly appeared in Christiania (modern Oslo), and made trips around the country. Of course, the prince was busy not only studying the natural beauties of Norway. The relations with Norway during the reign of King Oscar II had great influence on political life in Sweden, and more than once it seemed as if the union between the two countries was on the point of ending. The dissensions chiefly had their origin in the demand by Norway for separate consuls and eventually a separate foreign service. Norway had, according to the revised constitution of 1814, the right to separate consular offices, but had not exercised that right partly for financial reasons, partly because the consuls appointed by the Swedish foreign office generally did a satisfactory job of representing Norway. During the late 19th century, however, Norway's merchant marine grew rapidly to become one of the world's largest, and one of the most

important factors of the national economy. It was increasingly felt that Norway needed separate consuls who could assist shipping and national interests abroad. Partly, the demand for separate consuls also became a symbolic one, a way to assert the growing disillusionment with the Union. It is known that Prince Eugene had extensive acquaintances in the creative circles of Norway. The painter was especially active interacting with the Norwegian artists E. Verensjold and G. Munthe and kept in touch with them until his death [Barton, 2003, p. 200–202].

Presumably, this side of Prince Eugene's activity can be described as "soft power". Despite all the efforts the Swedish-Norwegian union ceased to exist in 1905. Remarkably that a number of prominent Norwegian cultural figures (for example, B. Bjornson and K. Hamsun) proposed Prince Eugene as candidates for the Norwegian crown [Wennerholm, 1982, s. 64–65]. It seems Prince Eugene achieved certain successes in attracting sympathy from the Norwegian cultural community.

The same period Prince Eugene found himself in a rather difficult situation as a painter and as a representative of the ruling house in Sweden. In 1887, in Stockholm had set up an informal public association of figures of fine arts named the Swedish Union of Artists [Kjellberg, 2017, s. 36–38]. Like the Wanderers in Russia, the new artistic union actively opposed itself to the official Academy of Arts. Due to his origin and undoubted creative merits Eugene was an honorary member of the Academy of Arts. However, his sympathies were rather on the side of the unofficial art movement. The situation with "belonging" to the circles of opponents of the Academy of Arts and at the same time participation in the exhibitions of the Academy itself did not suit the other side. K. Nurdström, a member of the Union of Artists wrote: "Prince Eugene must one day choose between being either a prince or an artist" [Brummer, 1998, s. 395–399]. Probably, the prince adhered to both more restrained and more democratic views: subsequently he continued to combine his official status with painting. The status of the duke and court duties did not prevent him from spending his leisure time in the company of a prominent member of the Social Democratic Labor Party of Sweden, the future prime minister of the kingdom P.-A. Hansson and other well-known republicans opposed the preservation of the monarchy in the country [Weibull, 1985, s. 90].

Eugene's creative interests were not limited with landscapes. His creative heritage can also traced through monumental painting. Among

other things he completed the frescoes "City on the Water" (1917–1922) in the Stockholm City Hall, "White Night" (1899) and "Summer" (1904) in the Norra Latin and Estra Real gymnasiums in Stockholm, frescoes in the Royal drama theater, Stockholm court and the University of Stockholm, also the altar of the church in Kiruna [Scott, 2011, p. 215].

In the later periods of his life Prince Eugene continued to take part in the socio-political sphere. In 1933, in one of his letters he wrote about the National Socialist regime in Germany: "I don't like it. I am simply disgusted by the mentality that it expresses and will never agree that it is driven by necessity. I will no longer look for justifications and explanations for acts of violence and injustice. The lion's share of what I accused the Germans of during the last war — cruelty, servility and an ugly habit of threatening and intimidating — the present-day Germany has unambiguously confirmed" [Scott, 2011, p. 208]. In 1936, the German pacifist and anti-fascist K. von Ossietzky, a concentration camp prisoner, had awarded the Nobel Peace Prize. After that the Nazis legally forbade German citizens to accept Nobel Prizes. The Swedish traveler and once prominent public person S. Hedin, known for his Germanophilism and sympathy for the Third Reich, defended this decision. Prince Eugene wrote him an open letter saying: "I was always surprised that you, such a great Swedish patriot, are often very condescending and look for extenuating circumstances when Germany acts defiantly and insultingly towards us" [Scott, 2011, p. 208].

Eugene's position did not change as the crisis in international relations developed on the eve of a new war in Europe. In 1943, at the height of the Second World War, when Sweden, while maintaining formal neutrality, was nevertheless in active economic and political cooperation with Germany, Prince Eugene found it necessary to come to a charity concert in favor of Jewish refugee children at the Royal Opera in Stockholm in the company of Chief Rabbi of Sweden M. Ehrenpreis. This prompted a negative statement from the German Foreign Office which stated: "The Swedish royal court appears to be under strong Jewish influence" [Scott, 2011, p. 209]. Probably Eugene also faced criticism from his elder brother — King Gustav V, known for his pro-German views. During the autumn of 1941, Gustav V wrote a secret letter to A. Hitler: "My dear Reich Chancellor! I have a need to write to you openly on an issue that worries me and is of the greatest importance for me and my country. This is a Russian question. I believe it is of great importance for

the future, and you can learn about my view from its essence. Already after the Great War I saw a huge danger Bolshevism carries not only for us, in Scandinavia, but for the whole of Europe. Therefore, I want to express my warm gratitude for the fact that you decided to destroy this plague in every possible way. I congratulate you on the great success already achieved. I have to ask you that this letter not made public, at least while the war is going on (for that would weaken my position and make it difficult for me to work towards maintaining good relations with Germany). However, you can be sure that I will do my best to maintain the good relations between us. With kind wishes, I remain devoted to you, Gustav" [Thorsell, 2007, p. 7].

While perceiving such a passage a number of circumstances should be taken into account. By the middle of the 20th century the Swedish monarchy had been predominantly representative for almost a century and a half, and the kings did not have full-fledged political power. Sweden's government adhered to neutrality and, of course, did not support such opinions. We should not forget about the advanced age of the Swedish monarch — at the time of writing this provocative letter, Gustav V was more than 80 years old. The aged king's opinion cannot be accept as the prevailed one in Swedish society.

The name of the painter is inextricably linked with the estate of Valdemarsudde (Swedish: Waldemarsudde) on Djurgården Island in Stockholm, which he bought in 1899 and where in 1904 he built his country residence in the Art Nouveau style according to the design of the architect F. Boberg [Prins Eugens Waldemarsudde]. Valdemarsudde became the place where the artist drew inspiration and worked hard. The prince who had no family and children bequeathed the house and his collection of works of art to Sweden. Now it's place for a museum. It includes the prince's apartment and an extensive collection of paintings showing the evolution of Swedish painting in the 19th and 20th centuries. The collection also includes about 3,000 paintings and graphic works painted by Prince Eugene [Widman, 1995, s. 96]. Also Prince Eugene's works are available to the attention of the audience in the main art collections of the kingdom — the National Museum in Stockholm and the Art Museum in Gothenburg, as well as in more than 20 regional museum collections. The artist's works were included in the collections of such major centers as the British Museum and the Metropolitan Museum of Art [British Museum; Metropolitan Museum]. In 1945, on the

day of the prince's eightieth birthday, the Prince Eugene Medal had been established. It is awarded for high artistic achievements in the field of architecture, painting and sculpture. [Brummer, 1998, s. 84]. In 2005, in commemoration of the centenary of the peaceful denounce of the Swedish-Norwegian union of 1814–1905, a special prize in honor of the Prince Eugene was established. It is awarded to Swedish and Norwegian artists for strengthening cultural ties between the two kingdoms [Prins Eugens Waldemarsudde].

In 1947, Prince Eugene fell ill with pneumonia and died shortly after his 82nd birthday. He became the first member of the Bernadotte family who was cremate after his death [Brummer, 1998, s. 121]. He was buried in his estate Waldemarsudde [Widman, 1995, s. 105], where he spent a significant part of his life devoted to landscape painting. In 1965, the Swedish critic and artist T. Bergsmark assessed his heritage: "Many of his paintings became classics, symbols of the Swedish perception of nature and national self-awareness. This must be due to his ability to get used to and identify himself with these fragments of nature and, at the same time, his refined sensuality, so clearly expressed in him. It is this sensuality that breathes life into small and significant works" [Scott, 2011, p. 216].

REFERENCES

Barton H. A. *Sweden and Visions of Norway: Politics and Culture 1814–1905*. Chicago, 2003. 240 p.

Bomann-Larsen T. *Haakon VII og Maud I. Kongstanken*. Oslo, 2004. 210 s.

British Museum. Moinet. Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1914-0808-19 (accessed: 12.09.2022).

Brummer H. H. *Prins Eugen. Minnet av ett landskap*. Stockholm: Norstedts Förlag, 1998. 393 s.

Kjellberg A. *De svenska fackförbundens och centralorganisationernas medlemsutveckling sedan slutet av 1800-talet*. Lund: Lund University, 2017. 131 s.

Metropolitan Museum. The Rainbow. Available at: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488800 (accessed: 12.09.2022).

Prins Eugens medalj. Available at: https://www.kungahuset.se/royalcourt/monarchy/medals/theprinceeugenmedal.4.396160511584257f2180005002.html (accessed: 12.09.2022).

Prins Eugens Waldemarsudde. Om museet. Available at: https://waldemarsudde.se (accessed: 21.08.2022).

Scott C. *The Bernadotte dynasty: kings, princes and others*. Moscow: Lomonosov Publ., 2011. 408 p. (In Russian)

Thorsell S. *Mein Lieber Reichskanzler!* Stockholm: Bonnier Förlag Press, 2007. 377 s.
Vorres I. *The Last Grand Duchess*. Toronto: Key Porter Books, 2001. 260 p.
Weibull J. *Bernadotterna på Sveriges tron*. Stockholm: Bonnier, 1985. 128 s.
Wennerholm E. *Prins Eugen*. Stockholm: Bonnier, 1982. 251 s.
Widman D. *Prins Eugens Waldemarsudde*. En målarprins och hans hem. Stockholm: Byggförl, 1995. 191 s.

Антон Гехт
Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича

ПРИНЦ-ХУДОЖНИК: СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ ЕВГЕНИЯ ШВЕДСКОГО

Для цитирования: *Gekht A.* Prince Eugene of Sweden. A painter's brief biography // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 402–410. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.211

Настоящая статья посвящена рассмотрению основных этапов биографии известного скандинавского живописца принца Евгения — представителя династии Бернадотов, оставившего заметный след в истории шведской культуры. Не имея перспектив когда-либо занять королевский трон, Евгений, получив традиционное для наследника трона воспитание и образование, посвятил себя изучению живописи. Испытав на себе в ходе обучения в Париже серьезное влияние французских мастеров-импрессионистов последней трети XIX столетия, он долгое время плодотворно работал в различных жанрах, оставив обширное творческое наследие: его кисти принадлежат не только многочисленные полотна, представленные как в ведущих музеях Швеции, так и в собраниях мирового уровня (Британский музей, Метрополитен-музей), но и памятники монументальной живописи — в частности фрески в ратуше Стокгольма и королевском Драматическом театре. Вызывает интерес деятельность принца Евгения как представителя шведского королевского двора — в частности в период накануне расторжения шведско-норвежской унии принц Евгений прикладывал определенные усилия по сохранению единства Швеции и Норвегии за счет популяризации подобных идей в норвежской творческой среде, где он обладал широкими знакомствами и определенной популярностью и даже предлагался такими известными деятелями норвежской культуры, как К. Гамсун и Б. Бьёрнсон, как возможный кандидат на роль короля Норвегии. Примечателен принц-художник и как общественный деятель, занимавший антинацистские позиции в период накануне и во время Второй мировой войны: он не только выступал с осуждением политики Третьего рейха, но и подвергал критике шведских общественных деятелей, высказывавших симпатии в отношении действий нацистского режима в Германии. В наши дни обширное творческое наследие принца Евгения выставлено в собрании художественного музея, расположенного в его усадьбе Вальдемарсудд в Стокгольме, где он жил и работал на протяжении большей части своей жизни и где был захоронен после кончины.

Ключевые слова: Шведско-норвежская уния, история шведской культуры, шведская живопись, принц Евгений, Вальдемарсудд.

Anton Gekht
PhD in History, Assosiate Professor,
Bonch-Bruevich St Petersburg State University of Telecommunications,
22, Bolshevikov pr., St Petersburg, 193232, Russian Federation
E-mail: a.geht@yandex.ru

Гехт Антон Борисович
кандидат исторических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций
им. проф. М. А. Бонч-Бруевича,
Российская Федерация, 193232, Санкт-Петербург, пр. Большевиков, 22
E-mail: a.geht@yandex.ru

Received: August 7, 2022
Accepted: September 12, 2022

УДК 821.113.6

Елена Дорофеева
Независимый исследователь

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ ПЕРВОГО ПОЛНОГО ПЕРЕВОДА «СТАРШЕЙ ЭДДЫ»: К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. А. СВИРИДОВОЙ (СВИРИДЕНКО)

Для цитирования: *Дорофеева Е. А.* История создания и публикации первого полного перевода «Старшей Эдды»: к 140-летию со дня рождения С. А. Свиридовой (Свириденко) // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 411–423. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.212

В статье рассматриваются основные труды поэта и переводчика Софьи Александровны Свиридовой (1882 — не ранее 1928, псевдонимы С. Свириденко, Г. Свиридова), в первую очередь история создания и публикации первого полного перевода на русский язык «Старшей Эдды» (1910, 1-й том опубликован в 1917), в рукописи удостоенного академической премии им. М. Н. Ахматова. Архивные материалы, обнаруженные автором публикации, проливают свет на некоторые эпизоды из биографии Свиридовой, в том числе на годы ее учебы на Санкт-Петербургских высших женских (Бестужевских) курсах. В статье рассматриваются эпизоды, повлиявшие на жизнь и творческую судьбу С. А. Свиридовой, например знакомство с профессором Ф. А. Брауном, ставшим ее учителем, а затем главным рецензентом, сотрудничество с А. А. Блоком, систематически дававшим переводчице работу в издательстве «Всемирная литература». Особое внимание уделено описанию второго тома полного перевода древнескандинавского эпоса «Старшая Эдда», который по сей день остается в рукописи и хранится в архиве издателя М. В. Сабашникова. Данное исследование может послужить теоретической основой для издания второго тома перевода «Старшей Эдды», выполненного С. Свириденко (Свиридовой), или издания всего произведения в одной книге — именно так это представлялось логичным и правильным самой переводчице. Остается надеяться, что и другие произведения из богатого литературного наследия С. А. Свиридовой будут опубликованы в будущем.

Ключевые слова: Софья Свириденко, Софья Свиридова, *Старшая Эдда*, древнеисландские песни о богах и героях, скандинавская мифология, переводы *Эдды*, Федор Александрович Браун, Бестужевские курсы, Михаил Васильевич Сабашников.

Софья Александровна Свиридова (1882 — не ранее 1928, псевдонимы С. Свириденко, Г. Свиридова) — поэт, прозаик, переводчик-эквиритмист, филолог и музыкальный критик — яркая и трагическая фигура в истории русской культуры начала XX в. Жизнь ее была полна лишений и мытарств, обстоятельства и время ее смерти доподлинно неизвестны (судя по косвенным источникам, не ранее 1928 г.[1]), и даже точная дата рождения до сих пор не установлена. Значительная часть наследия Софьи Свиридовой утрачена, а многие важнейшие труды до сих пор не опубликованы. Но даже изданные работы практически неизвестны современному читателю. Хотя при жизни Свиридова довольно много публиковалась: вышло более десяти книг, несколько десятков статей, рецензий, переводов. Ее главными трудами принято считать первый полный стихотворный перевод на русский язык «Старшей Эдды» [Эдда, 1917], полный перевод либретто тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» (остался неопубликованным), переводы песен Р. Шумана, И. Брамса, Э. Грига и работы, посвященные их творчеству, перевод известной немецкой колыбельной «Спи, моя радость, усни»[2].

Исследованием жизни и творчества С. А. Свиридовой занимались в той или иной мере О. А. Смирницкая, автор статьи «Софья Свириденко и ее “Эдда”» [Смирницкая, 2001], и музыковед Г. И. Ганзбург, написавший несколько статей, биографический очерк и впервые опубликовавший рассказ «Колдун» и отдельные письма [Ганзбург, 2022]. Автору данной статьи также довелось познакомиться с хранителем библиотеки Бестужевских курсов НБ СПбГУ А. В. Востриковым, занимающимся в числе прочего изучением биографии Свиридовой в период ее обучения на Высших женских курсах. Некоторые сведения использованы в данной публикации.

Целью данной статьи является освещение истории перевода и публикации в 1917 г. 1-го тома «Старшей Эдды», переписки

[1] Эта дата устанавливается на основании записки Б. Шпаро к П. С. Когану от 25.05.1928. — РГАЛИ, ф. 237, оп. 1, № 145. Л. 1.

[2] «Спи, моя радость, усни» (нем. *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein*) — колыбельная песня на текст Вильгельма Готтера (1746–1797) из пьесы «Эсфирь» (1795). Долгое время музыку приписывали Моцарту, но потом мнения исследователей разделились.

С. А. Свиридовой с издателем М. В. Сабашниковым и неопубликованного 2-го тома произведения, вне всякого сомнения, также достойного внимания исследователей скандинавской литературы. Кроме того, необходимо отметить и важные моменты биографии уникальной переводчицы, чья жизнь была полна загадок, недомолвок и противоречий.

Человеком она была весьма необычным. В одном из писем отмечала свои украинские и еврейские корни, а кроме того, особенную связь с немецкой культурой: «Третье чувство племенной принадлежности — и самое сильное, ибо тут еще и связь с наиболее мне близкою культурою, поэзией, музыкой — это, конечно, — немецкое»[3], — а далее писала: «Но это все относится к чувству национальному; а на первом плане для меня просто человеческое». Часто намеренно создавала себе мужской имидж (этому служил и псевдоним С. Свириденко, не обозначающий пола), глубоко знала мистические учения и, по некоторым свидетельствам, увлекалась оккультизмом. Крещеная при рождении в православие, в 1917 г. она приняла католичество и взяла имя Гилберта (или Жильберта), которым также часто подписывалась.

О биографии С. А. Свиридовой известно очень мало. Она родилась в 1882 г. в Петербурге, в семье Александра Ивановича Свиридова (1840-е — 1912), с 1886 г. действительного статского советника. О матери нет практически никаких сведений за исключением ее имени: Екатерина Алексеевна. Свиридовы жили в большом доходном доме на углу Большой Московской улицы и Владимирского проспекта. Жили, вероятно, в достатке: путешествовали по Италии, училась девочка в лучшей дорогой частной гимназии Л. С. Таганцевой, известной первоклассными педагогами и свободолюбивым духом [см.: Глухова, Востриков, 2022].

Окончив гимназию, С. А. Свиридова поступила на Санкт-Петербургские высшие женские (Бестужевские) курсы, дававшие девушкам возможность получить высшее образование. Лекции читали в основном университетские преподаватели. На историко-филологическом отделении в первые годы XX в. преподавали А. И. Введенский (логика, психология, история философии), С. Ф. Платонов (русская история), М. И. Ростовцев, И. М. Гревс

[3] Письмо к И. В. Егорову (1920 г.). ОР РНБ. Ф. 273. № 130. Л. 13 об.–14.

и Э. Д. Гримм (всеобщая история), Е. В. Аничков, Ф. Д. Батюшков, Ф. А. Браун (всеобщая литература) и другие. П. И. Вейнберг читал специальный курс по Шекспиру.

На курсах было принято делать литографированные издания, которые печатались курсистками на основе конспектов лекций, а затем издавались небольшими тиражами и использовались для подготовки к экзаменам. Свиридова составила такое издание по лекциям одного из самых известных профессоров курсов — Ивана Михайловича Гревса (1860–1941) — «История происхождения, развития и разложения феодализма в Западной Европе» (1902–1903). Подготовка этого издания (объемом в 500 страниц!) требовала глубоких знаний, навыков машинописи и скорописи и огромной работоспособности [Гревс, 1902–1903].

Человеком, всерьез повлиявшим на жизнь и творческую судьбу Софьи Свиридовой, стал другой преподаватель — профессор Федор Александрович Браун (1862–1942) — филолог-германист, ведущий специалист того времени в области германской и скандинавской филологии. В 1890-х гг. он начал проводить для студентов университета семинары по древнеисландским текстам, по чтению и объяснению песен «Старшей» и «Младшей Эдды». Кроме того, Браун был автором основополагающих статей по исследованию скандинавских источников в истории Древней Руси[4]. На Бестужевских курсах он читал лекции по истории всеобщей литературы, в первую очередь германскую часть курса. Вероятно, тогда окончательно сформировалось увлечение Свиридовой древнегерманской и скандинавской культурой и литературой. Профессор Браун заметил талантливую ученицу, и по окончании обучения, в 1906 г., по его рекомендации она была оставлена при курсах по кафедре романо-германской филологии. В те годы женщины не имели права защищать магистерскую диссертацию, поэтому это давало Свиридовой только право продолжать посещать лекции и семинары, пользоваться библиотекой курсов.

В 1904 г. Свиридова дебютировала в качестве рецензента в популярном петербургском журнале «Мир Божий», где за полтора

[4] См.: *Браун Ф. А.* Шведская руническая надпись, найденная на о. Березани // Известия Императорской археологической комиссии. 1907. Вып. 23. С. 66–75; Браун Ф. А. Кто был Ингвар-путешественник? // Записки неофилологического общества. 1910. Вып. IV. С. 131–153.

года было опубликовано семь ее рецензий на русские переводы западноевропейской литературы, в том числе на перевод Анны Ганзен поэмы «Ярл Гакон» датского романтика Адама Эленшлегера. Тексты Свиридовой отличались живым, образным языком, вниманием к деталям, глубоким и подробным анализом текста, тонкими суждениями о поэтических достоинствах перевода. Отдавая должное переводческому мастерству А. Ганзен, Свиридова сожалеет, что комментарии переводчицы относительно мифологических понятий и малознакомых русскому читателю названий иногда слишком кратки и неполны [Мир божий, 1905][5]. В библиографическом отделе журнала тексты рецензий традиционно подписывались лишь инициалом, но в № 12 за 1905 г. впервые появилась подпись, ставшая впоследствии постоянным псевдонимом Свиридовой: «С. Свириденко». В литературных кругах, связанных в послереволюционные годы с издательством «Всемирная литература», она была также известна как Жильберта (или Гильберта) Свиридова (это имя было взято ею после перехода в католичество в 1917 г.).

В 1907 г. вышли в свет книга С. Свиридовой «На Север. Из далекого прошлого северных германских племен», отмеченная положительной рецензией Ф. А. Брауна [Браун, 1908], и очерк «Трилогия “Кольцо Нибелунга” Рихарда Вагнера» (1907, второе издание 1908). В эти годы Свиридова была увлечена театром, музыкой Вагнера и других немецких композиторов. Она написала целый ряд работ на эту тему, среди них «Вагнеровские типы трилогии “Кольцо Нибелунга” и артисты петербургской оперы» (1908), «“Тристан и Изольда” Рихарда Вагнера» (1909), очерки «Шуман и его песни» (1911), «Лист и Вагнер» и др. С. Свиридову связывали дружеские отношения с Иваном Васильевичем Ершовым (1867–1943) — солистом Мариинского театра, выдающимся исполнителем теноровых партий вагнеровского репертуара. Она хотела улучшить качество переводов, исполнявшихся на сцене, некоторые фрагменты переводила совместно с Ершовым [Гозенпуд, 1999]. Помимо литературного творчества Свиридова занималась исследованиями в области истории, филологии и оккультизма, владела в общей сложности

[5] Информация о рецензиях и их тексты были любезно предоставлены А. В. Востриковым.

пятнадцатью языками[6]. Сотрудничала с редакцией «Большого энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона», литературными и музыковедческими журналами «Нива», «Современный мир», «Русская музыкальная газета» и др.

Важнейшие труды С. А. Свиридовой — это полный стихотворный перевод «Старшей Эдды» (1910), в рукописи удостоенный академической премии им. М. Н. Ахматова 1911 г., и поэма «Песнь о Сигурде» (1912) — оригинальный текст, сочиненный автором вместо утраченного фрагмента «Эдды» и удостоенный академической Пушкинской премии 1915 г.

Полный перевод «Старшей Эдды» стал большим событием в истории отечественной скандинавистики. Свиридовой удалось в этой работе соединить свое страстное романтическое увлечение древней Скандинавией с широким научным кругозором и поэтическим мастерством. В отчете о соискании премии им. М. Н. Ахматова было указано следующее: «Полная премия в 1000 рублей была присуждена С. Свириденко за сочинение “Эдда. Первый полный русский перевод песен Эдды (с древнескандинавского языка) в стихах при сохранении стихотворных приемов подлинника, с историко-литературным введением и предисловием, с комментарием, подстрочными примечаниями на основании новейших научных исследований и с указателем собственных имен”» [Сборник отчетов… 1916]. В этом же издании был опубликован подробный отзыв на перевод профессора Ф. А. Брауна. Он отметил высочайшее мастерство переводчицы в построении строф и применении аллитерации, к которой, по всеобщему убеждению, русский язык не способен: «В проведении этого принципа (аллитерации. — *Е. Д.*) Свириденко является в полном смысле слова *новатором* в русской литературе, и нужно отдать ей справедливость: несмотря на все трудности, кажущиеся со стороны иногда непреодолимыми, задача блестяще выполнена» [Браун, 1916].

[6] В 1920 г. Свиридова так охарактеризовала в письме И. В. Егорову свои познания в языках: «Языки знаю: вполне (как родной): немецк<ий>, франц<узский>, итальян<ский>, украинск<ий>; довольно хорошо: испанск<ий>, латинск<ий>, древн<е->скандинавск<ий>; читать и переводить со словарем могу с: шведск<ого>, норвежск<ого>, датск<ого>, польского, португальск<ого>» [ОР РНБ, Ф. 273, № 236, Л. 2].

Ф. А. Браун отмечал и некоторые недочеты, такие как, например, идеализация древнескандинавской мифологии, подчас заслоняющая исторический, научный подход к ее изучению, что нашло свое отражение в ряде комментариев и послесловии. Однако это нисколько не снижает ценности данной работы: «Я должен повторить, что считаю появление этого перевода крупным литературным событием. <…> Это своего рода литературный подвиг по массе затраченного труда, мастерству, трактовке формы и глубокому художественному пониманию» [Браун, 1916]. Браун настоятельно рекомендовал данный перевод к печати: сначала Академии наук, а затем М. В. Сабашникову — владельцу знаменитого московского издательства. Предполагал написать вступительную статью для этого издания, но этого почему-то не случилось.

История публикации перевода складывалась драматичным образом. В письме к М. В. Сабашникову от 9 марта 1912 г. Свиридова пишет: «Милостивый Государь! Получив от проф. Брауна сообщение о выраженном Вами согласии взять на себя издание моего перевода “Эдды”, если мои условия окажутся подходящими, спешу обратиться к Вам с сообщением тех — предполагаемых пока — условий, которые я имею в виду»[7]. Первоначально предполагалось, что все песни «Эдды», и мифологические, и героические, выйдут в одном томе и не позднее конца 1912 г. Но работа над изданием затягивалась, отчасти из-за затруднений, создаваемых самой переводчицей. Она настаивала на необходимости соблюдения многих моментов: особых литер для транслитерации древнескандинавских собственных имен, системы отступов при печати стихотворного текста и расположения на странице подстрочных примечаний («выносок»), согласования обложки и прочего. Детально и неоднократно обсуждались и вопросы гонорара, аванса, авторских экземпляров. Переводчица хотела получить гонорар в размере 600 рублей и 50 авторских экземпляров.

Работа над книгой сильно затянулась. Так, в письме от 7 мая 1913 г. Свиридова, ссылаясь на «крайнюю необходимость в деньгах»[8], просит Сабашникова выслать телеграфом часть причитающегося ей гонорара, что, как видно из ее благодарного пись-

[7] ОР РГБ. Ф. 261. Картон 6. № 20.
[8] Там же.

ма от 25 мая того же года, было сделано. Это были тяжелые годы в жизни С. А. Свиридовой: умерли родители, состояние ее здоровья временами сильно ухудшалось, она ездила на лечение в Крым.

В конце концов текст был разделен на два тома, хотя Свиридова была категорически против разделения, о чем писала Сабашникову 8 мая 1912 г., когда отправила ему полный текст рукописи: «Считаю уместным напомнить, что хотя книга разделена на две части, но выпускать ее в двух томах нельзя (подчеркивание авт. — *Е. Д.*) — так как примечания, введение, ссылки и проч. рассчитано на издание в одном томе (иначе половину пришлось бы целиком повторить)»[9]. Но судьба сложилась иначе: первый том — «Песни о богах» — вышел в свет в 1917 г. Однако в письме от 3 мая 1919 г. Свиридова сетует, что по досадному недоразумению она так и не получила ни одного из авторских экземпляров, ввиду дороговизны издания предлагает сократить их количество вполовину и просит срочно выслать ей хотя бы два. Получила ли она книги, понравилось ли ей издание, — это остается пока для нас неизвестным.

Но известна печальная участь, постигшая издательство Сабашниковых в ноябре 1917 г.: и издательство, и квартира самого М. В. Сабашникова, находившаяся в том же доме на Тверском бульваре, сгорели во время уличных боев в Москве. О судьбе второго тома в литературной среде ходили разные слухи, долгие годы его считали безвозвратно пропавшим. Во второй половине 1980-х гг. трудами дочери М. В. Сабашникова, писательницы Н. М. Артюховой, и внучки Т. Г. Переслегиной вышла в свет книга его «Воспоминаний» (1988). Из нее стало известно, что «…в архиве Сабашниковых хранится экземпляр перевода С. А. Свириденко второй книги “Эдды” — “Песни о героях”» [Сабашников, 1988]. Об этом писали в своих исследованиях и О. А. Смирницкая (вышеупомянутая статья 1999 г.), и Г. И. Ганзбург в журнале «Музыкальная академия» [Ганзбург, 1998]. Одна из песен 2-го тома была опубликована О. А. Смирницкой в 1993 г. в сборнике «Слово в контексте литературной эволюции: проблемы жанров» [Смирницкая, 1993], но целиком он так и не был опубликован.

Дальнейшая судьба С. А. Свиридовой складывалась драматично: она постоянно находилась на грани срыва, болела, голодала,

[9] ОР РГБ. Ф. 261. Картон 6. № 20.

жила случайными заработками, а часто и подаянием. Выживать помогали знакомые и друзья — И. В. Ершов, М. С. Иоффе, А. А. Блок и другие сотрудники издательства «Всемирная литература», а потом Госиздата. Осенью 1920 г. в письме «На случай моей смерти», адресованном Ершову, она просит друга о помощи — чтобы после ее смерти была отслужена заупокойная месса с пением и органом в церкви св. Екатерины на Невском проспекте[10]. Однако ей суждено было прожить как минимум до мая 1928 г.

А. Блок принимал живое участие в судьбе С. Свиридовой: систематически давал работу в издательстве, в начале 1921 г. готовил к публикации ее перевод либретто «Кольца Нибелунга» (под редакцией М. Шагинян). Однако весной того же года Свиридова попадает в психиатрическую лечебницу «на Удельной»[11]. Сохранились и были опубликованы письма Свиридовой к Блоку от апреля-мая 1921 г., где она сетует на свое тяжелое состояние, усугубляемое скудным питанием и постоянным чувством голода. Просит прислать ей немного хлеба, папирос и Buch der Lieder («Книгу песен» Гейне): «Верьте, что я сознаю, что значит такая просьба в наше время, отлично сознаю, но… голод пересиливает совесть. Простите и помогите» [Ганзбург, 2022].

В дальнейшем С. А. Свиридова продолжила литературную работу. Автору данной публикации удалось найти анкету, заполненную ей 5 марта 1926 г. по случаю вступления во Всероссийский союз писателей[12]. Называя себя Гильбертой Александровной Свиридовой, она пишет, что работала в издательстве «Всемирная литература» (1919–1920 гг.) как переводчик и редактор, в политотделе Балтфлота (1920), далее случайные заработки (преподавание, переводы). Последнее упоминание о С. А. Свиридовой датировано маем 1928 г.: В. А. Пяст обратился в Центральную комиссию по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ) с просьбой помочь Свиридовой, рассказав, что ее «встречали несколько месяцев назад на улицах Ленинграда в полунищенском состоянии (уличная певица, или что-то вроде). Затем она заболела и ее подобрали в одну

[10] ОР РНБ. Ф. 273. № 130.

[11] Речь идет о лечебнице, основанной в 1870 г., которая впоследствии получила название городской психиатрической лечебницы им. И. И. Скворцова-Степанова.

[12] РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 1. № 447.

из больниц…» [Цит. по: Глухова, Востриков, 2022]. Более поздних сведений о судьбе С. А. Свиридовой обнаружить не удалось.

Неопубликованная рукопись второго тома полного перевода «Эдды» и сегодня находится в целости и сохранности в архиве М. В. Сабашникова в Отделе рукописей РГБ[13]. На папке рядом с автографом М. В. Сабашникова имеется приписка Н. М. Артюховой: «Надпись сделана в начале войны. Михаил Васильевич особенно берег эту рукопись и осенью 1941 г. сдавал ее на хранение — в библиотеку или в музей». Это толстая папка с 496 листами увеличенного формата (частью машинописными, частью с постраничными рукописными комментариями), содержащая 22 песни о героях. Некоторые циклы песен снабжены отдельными комментариями, вынесенными в небольшие главы, названные переводчицей «Общие замечания». Завершает этот труд многостраничный именной указатель богов и героев, относящийся и к первому, и ко второму тому.

Рукопись была полностью подготовлена к печати самой С. Свиридовой. Сегодня издание данного текста, безусловно, потребует серьезного комментирования и научной редактуры. Возможно, было бы оправдано сократить некоторые слишком пространные комментарии переводчицы, связанные с романтизацией образов скандинавской мифологии. Так, Одину и Локи посвящено непропорционально много места в именном указателе по сравнению с другими богами. Отдельные комментарии переводчицы, относящиеся непосредственно к тексту «Эдды», представляют большой интерес для исследователей, однако также требуют определенной редактуры: иногда они слишком объемны и занимают на странице больше места, чем сам текст песни, а некоторые из них, отражая своеобразие трактовок Свиридовой, широту ее научного и литературного кругозора, потребовали бы тем не менее определенных пояснений для современного читателя. Таким образом, издание полного перевода «Эдды» С. Свиридовой с ее комментариями представляет целый ряд сложностей, но хочется надеяться, что этот проект все же осуществим[14].

[13] ОР РГБ. Ф. 261.

[14] Автор данной статьи ведет переговоры с издательством и надеется на успех. Возможно, эта статья привлечет внимание к богатому литературному наследию С. А. Свиридовой и поможет издать и другие неопубликованные произведения в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

Браун Ф. А. Литературная заметка. По поводу книги С. Свириденко «На Севере. Из далекого прошлого северных германских племен». *Вестник Европы*, 4, 1908. С. 833–836.

Браун Ф. А. Отзыв о труде С. Свириденко: «Эдда. Полный перевод в стихах». *Сборник отчетов о премиях и наградах присуждаемых Академией наук*. 6: Отчеты за 1911 год. Петроград: Тип. Имп. Акад. наук, 1916. 212 с.

Ганзбург Г. И. О *писательнице под псевдонимом С. Свириденко*. Екатеринбург: Издательские решения, 2022. 88 с.

Ганзбург Г. И. «…У меня своя поставленная цель в жизни…»: С. Свириденко — музыкальная писательница и переводчица. *Музыкальная академия*, 1, 1998. С. 167–169.

Глухова Е. В., Востриков А. В. К биографии С. А. Свиридовой: по материалам частной переписки. «Гимназический альбом»; Письма к О. Н. Анненковой и И. А. Гриневской. *Эго-документ в культуре Серебряного века*. М.: ИМЛИ РАН, 2022 (в печати).

Гозенпуд А. А. *Иван Ершов: жизнь и сценическая деятельность: исследование*. Л.: Композитор, 1999. 312 с.

Гревс И. М. *История происхождения, развития и разложения феодализма в Западной Европе: По лекциям проф. И. М. Гревса*. Сост. слушательницею С. Свиридовой. СПб.: СПб. ВЖК; Лит. Богданова, 1902–1903. 503 с.

Мир божий: Ежемес. лит. и науч.-популярный журн. для юношества и самообразования. № 4, апрель. Санкт-Петербург: Тип. И. Н. Скороходова, 1905. С. 111–113.

Сабашников М. В. *Воспоминания*. М.: Книга, 1988. 498 с.

Сборник отчетов о премиях и наградах присуждаемых Академией наук. 6: Отчеты за 1911 год. Петроград: Тип. Имп. Акад. наук, 1916. 212 с.

Смирницкая О. А. Временная отнесенность песней «Эдды» (к определению эддических жанров). *Слово в контексте литературной эволюции: проблемы жанров*. М.: Филологический факультет МГУ, 1993. С. 55–74.

Смирницкая О. А. Софья Свириденко и ее «Эдда». *Древнейшие государства Восточной Европы: 1999*. М.: Восточная литература, РАН, 2001. 472 с.

Эдда. Скандинавский эпос. Перевод, предисловие и комментарии С. Свириденко. Т. I. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1917. 377 с.

Статья поступила в редакцию 1 августа 2022 г.;
рекомендована к печати 10 сентября 2022 г.

Elena Dorofeeva
Independent researcher

THE HISTORY OF THE CREATION AND PUBLICATION OF THE FIRST COMPLETE TRANSLATION OF THE *ELDER EDDA*: TO THE 140TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF S. A. SVIRIDOVA (SVIRIDENKO)

For citation: Dorofeeva E. A. The history of the creation and publication of the first complete translation of the *Elder Edda*: To the 140th anniversary of the birth of S. A. Sviridova (Sviridenko). *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 411–423. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.212 (In Russian)

The article deals with the main works of the poet and translator Sofya Alexandrovna Sviridova (1882 — not earlier than 1928, pseudonyms S. Sviridenko, G. Sviridova), first of all, the history of the creation and first publication of the first complete translation into Russian of the *Elder Edda* (1910, 1st volume published in 1917), in a manuscript awarded the Academic Prize of M. N. Akhmatov. Archival materials found by the author of the publication shed light on some episodes from Sviridova's biography, including the years of her studies at the St Petersburg Higher Women's (Bestuzhev) Courses. The article deals with the episodes that influenced the life and creative destiny of Sophia Sviridova, such as, for example, acquaintance with Professor F. A. Brown, who became her teacher and then chief reviewer, collaborated with A. Blok, who systematically gave the translator a job at the "World Literature" publishing house. Particular attention is paid to the description of the second volume of the complete translation of the Old Norse epic *Elder Edda*, which to this day remains in the manuscript and is stored in the archive of the publisher M. V. Sabashnikov. This study can serve as a theoretical basis for the publication of the second volume of the translation of the *Elder Edda* by S. Sviridenko (Sviridova), or the publication of the entire work in one book — this is exactly how it seemed logical and correct to the translator herself. Hopefully some other works from the rich literary heritage of S. A. Sviridova will be published in the future.

Keywords: Sofia Sviridenko, Sofia Sviridova, *Elder Edda*, Old Icelandic songs about gods and heroes, Scandinavian mythology, translations of the *Edda*, Fyodor Aleksandrovich Brown, Bestuzhev Courses, Mikhail Vasilievich Sabashnikov.

REFERENCES

Braun F. A. Literary note. Regarding the book by S. Sviridenko "In the North. From the past of the West-North Germanic peoples". *Vestnik Evropy*, 4, 1908. P. 833–836. (In Russian)

Braun F. A. Review of the work of S. Sviridenko: "Edda. Full translation in verse". *Sbornik otchetov o premiiakh i nagradakh prisuzhdaemykh Akademiei nauk.* Reports for 1911. Petrograd: Imp. Akad. Nauk Publ., 1916. 212 p. (In Russian)

Collection of reports on prizes and awards awarded by the Academy of Sciences. Reports for 1911. Petrograd: Imp. Akad. Nauk Publ., 1916. 212 p. (In Russian)

Hansburg G. I. *About the writer under the pseudonym S. Sviridenko.* Ekaterinburg: Izdatel'skie resheniia Publ., 2022. 88 p. (In Russian)

Hansburg G. I. "…I have my own goal in life…": S. Sviridenko as a music writer and translator. *Muzykal'naia Akademiia*, 1, 1998. P. 167–169. (In Russian)
Glukhova E. V., Vostrikov A. V. To the biography of S. A. Sviridova: based on private correspondence. "Gymnasium album"; Letters to O. N. Annenkova and I. A. Grinevskaya. *Ego-dokument v kul'ture Serebrianogo veka*. Moscow: IMLI RAN Publ., 2022 (In Russian, in print).
God's Peace: Monthly lit. and scientific-popular magazine for youth and self-education. No. 4, St Petersburg: I. N. Skorokhodova Publ., 1905. P. 111–113. (In Russian)
Gosenpud A. A. *Ivan Ershov: life and stage activity: a study.* Leningrad: Compositor Publ., 1999. 312 p. (In Russian)
Grevs I. M. *History of the Origin, Development and Decay of Feudalism in Western Europe: According to the lectures of prof. I. M. Grevs.* Comp. by S. Sviridova. St Petersburg: SPb. Lit. Bogdanova Publ., 1902–1903. 503 p. (In Russian)
Sabashnikov M. V. *Memories.* Moscow: Kniga Publ., 1988. 498 p. (In Russian)
Smirnitskaya O. A. Temporal reference of the "Edda" songs (to the definition of Eddic genres). *Slovo v kontekste literaturnoi evoliutsii: problemy zhanrov*. Moscow: Filologicheskii fakul'tet MGU Publ., 1993. P. 55–74. (In Russian)
Smirnitskaya O. A. Sofia Sviridenko and her "Edda". *Drevneishie gosudarstva Vostochnoi Evropy: 1999*. Moscow: Vostochnaia Literatura Publ., 2001. 472 p. (In Russian)
Edda. Scandinavian epic. Translation, preface and comments by S. Sviridenko. Vol. I. Moscow: M. and S. Sabashnikov Publ., 1917. 377 p. (In Russian)

Elena Dorofeeva
Independent Researcher,
6, Golovinskoe shosse, Moscow, 125212, Russian Federation
E-mail: elenador25@yandex.ru

Дорофеева Елена Аркадьевна
Независимый исследователь,
Российская Федерация, 125212, Москва, Головинское шоссе, 6
E-mail: elenador25@yandex.ru

Received: August 1, 2022
Accepted: September 10, 2022

Учредитель: Санкт-Петербургский государственный университет

Свидетельство о регистрации СМИ
№ ФС77-73019 от 06 июня 2018 г. (Роскомнадзор)

Главный редактор *О. С. Ермакова,* канд. филол. наук, доц.
Редактор русского текста *В. С. Щеглова*
Корректор *Т. В. Хорошавина*
Компьютерная верстка *Е. М. Воронковой*

Дата выхода в свет 26.01.2023. Формат 60 × 84 1/16. Усл. печ. л. 11,7.
Тираж 35 экз. Заказ № . Цена свободная.
Адрес редакции: 199034, С.-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
Издательство Санкт-Петербургского университета
199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11
Тел. (812)328-96-17; факс (812)328-44-22
publishing@spbu.ru

publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ
199034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5
Позиция редакции может не совпадать с позицией авторов.