

Коломакина Белла Александровна

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В СИБИРСКИХ СКАЗАНИЯХ: СТРУКТУРА, КЛАССИФИКАЦИЯ

В статье приводятся основания для выделения особых текстовых комплексов - "связанных превращений", полученные в результате анализа бурятского и якутского эпоса. Согласно предлагаемой классификации по виду отношений между участниками (субъект/объект превращения) данные текстовые комплексы распределяются по двум типам: 1) связанные превращения неравноправных и 2) равноправных акторов. Каждый тип связанных превращений характеризуется особенностями внутренней структуры, способом соотношения целей превращения акторов (тождество или противоположность), а также определённой функцией в тексте (композиционной или художественной).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/7-1/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(73): в 3-х ч. Ч. 1. С. 34-44. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Это особая проблема – появление новой тематики, освоение ее литературой, включение в комплекс жанровых признаков. Но тема – еще не обозначение жанра, а лишь один (хоть и очень важный) из жанровых аспектов. Одна и та же тема может разрабатываться в разных жанрах; а может иметь различные тематические варианты (совсем не случайно Вл. Новиков называет одним из первых филологических романов «Евгения Онегина» А. С. Пушкина). Важно понимать, сформируется ли тематический комплекс вокруг себя и другие изменения, которые превратят его в самостоятельный жанр. С «научным романом» так не получилось.

Список источников

1. Локс К. Научный роман [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5061.htm> (дата обращения: 30.04.2017).
2. Новиков Вл. Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. С. 193-205.
3. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 286 с.
4. Фрумкин К. Г. От клише к трагедии: миф о «героическом энтузиазме» ученых в зеркале литературы // Нева. 2007. № 3. С. 224-237.
5. D'Amassa D. Encyclopedia of Science Fiction. N. Y.: Facts on File, 2005. 538 + v p.
6. Parrinder P. Science Fiction. Its criticism and teaching. London – N. Y.: Routledge, 2007. 124 p.
7. Scientific Romance [Электронный ресурс]. URL: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/scientific_romance (дата обращения: 16.03.2017).
8. Stableford B. New Atlantis: a Narrative History of Scientific Romance: in 4 vol. Maryland: Wildside Press, 2016.
9. Stableford B. Science Fact and Science Fiction: an Encyclopedia. N. Y. –London: Routledge, 2006. 729 p.
10. The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction / ed. by G. Mann. London: Robinson, 2001. 607 p.
11. Zgorzelski A. Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/zgorzelski19art.htm> (дата обращения: 16.03.2017).

“SCIENTIFIC ROMANCE”: THE PROBLEM OF NON-EXISTENT GENRE

Koz'mina Elena Yur'evna, Ph. D. in Philology

*Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg
klen063@gmail.com*

In the article the genre notion “scientific romance” is comprehended. A survey of foreign and domestic studies of this phenomenon is made, as a result of which it becomes clear that the term “scientific romance” can denote different literary sets. It is found out that the thematic complex “science and scientific discovery” combined with a certain image of the hero-scientist serves as a common denominator of different definitions of the genre. It is concluded that these parameters are insufficient to form the genre.

Key words and phrases: genre; scientific romance; “literature about scientists”; science fiction.

УДК 398.221

В статье приводятся основания для выделения особых текстовых комплексов – «связанных превращений», полученные в результате анализа бурятского и якутского эпоса. Согласно предлагаемой классификации по виду отношений между участниками (субъект/объект превращения) данные текстовые комплексы распределяются по двум типам: 1) связанные превращения неравноправных и 2) равноправных акторов. Каждый тип связанных превращений характеризуется особенностями внутренней структуры, способом соотношения целей превращения акторов (тождество или противоположность), а также определённой функцией в тексте (композиционной или художественной).

Ключевые слова и фразы: мифология Сибири; героические сказания (эпос); буряты; якуты; структура текста; мотив превращения.

Коломакина Белла Александровна

Институт ядерной физики имени Г. И. Будкера

Сибирского отделения Российской академии наук, г. Новосибирск

albagira@mail.ru

**МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В СИБИРСКИХ СКАЗАНИЯХ:
СТРУКТУРА, КЛАССИФИКАЦИЯ**

В современной фольклористике актуальной становится проблема адекватного описания объекта исследования: многими учёными ставятся вопросы об уточнении границ исследуемых явлений и семантической наполненности описывающих их терминов; о необходимости расширения и дополнения существующих фольклористических концепций. Так, Е. Е. Левкиевская обращает внимание на неточность отражения языка

фольклора языком описывающей его науки, в свою очередь, «разница языков описания эксплицирует различия в осмыслении семантики того или иного элемента носителями самой традиции и ее внешним исследователем» [6, с. 26]. Н. В. Петров формулирует и указывает возможные пути решения таких проблем, как необходимость создания обобщающего указателя мотивов мифологической прозы и, как следствие, выбор мета-языка для описания элементов такого указателя [8, с. 39]. Вопросы, поставленные этими учёными, касаются различных аспектов фольклористики, но далеко не в последнюю очередь – исследований мотивов оборотничества (превращения).

В данной статье рассматривается вопрос структуры мотивов превращения в сказаниях народов Сибири (бурят и якутов) с привлечением сравнительного материала из некоторых бурятских сказок. Речь идёт о наличии чёткой закономерной связи между некоторыми превращениями в героическом эпосе, которую мы и попытаемся определить и классифицировать. Нами было выделено два типа таких структур: субъектно-объектные и субъектно-субъектные.

В субъектно-объектных превращениях только один участник является субъектом превращения. Он производит два действия: превращает второго участника (объект) и превращает самого себя в кого-либо. Такое превращение представляет собой цикл: объект и субъект принимают иной облик, а затем (после достижения цели превращения) субъект и объект принимают истинный облик. В текстах нам встретилась следующая очередность превращений: субъект превращает объект и лишь затем превращается сам; обратное превращение, напротив, начинается с принятия субъектом своего истинного облика, после чего субъект возвращает исходный облик и объекту. Возможно, что логика такого порядка следования трансформаций заключается в том, что субъект способен совершить превращение объекта, только лишь находясь в своём истинном облике. Цели, ради которых совершаются превращения субъекта и объекта, тождественны, субъект превращает объект ради той же цели, для которой превращается сам.

В сюжете эпоса субъект превращения обычно представлен главным героем (богатырём), объект превращения – связанным с ним героем-помощником (конём). Часто богатырь обращает своего коня в камень, а сам превращается в неказистого старика-пастуха. В данном случае у героя есть способность производить превращения, а герой-помощник такой способностью не обладает.

Второй тип связанных превращений – субъектно-субъектные превращения. В данном типе превращений оба участника выступают только в качестве субъектов (превращаются сами, но не превращают другого участника). Превращения того или иного субъекта представляют собой потенциально бесконечную цепочку трансформаций, отдельные звенья которой обусловлены предыдущим превращением другого участника.

Мотив превращения относится к сюжетобразующим мотивам. Вслед за Б. В. Томашевским [10, с. 191-199], выделившим типы мотивировок (композиционная, реалистическая и художественная), и поддержавшей это разделение на материале якутского эпоса Т. В. Илларионовой [5, с. 42-43], мы выделяем композиционно обусловленные и художественно обусловленные мотивы превращения.

Композиционно обусловленные мотивы превращения дополняют и расширяют логическую цепь мотивов. К таким мотивам относятся превращения, в результате которых трансформируемый объект приобретает некоторое свойство или становится другим объектом, имеющим свойство такое, что позволяет логически объяснить, сделать правдоподобными те или иные повороты сюжета, в том числе связать некоторые перво-степенные мотивы (к примеру, отличающиеся набором персонажей). Так, при переходе от мотива, где действуют герой и его помощник (например, путешествие богатыря на коне по земле), к мотиву, в котором герой-помощник не может находиться (путешествие богатыря по небу), происходит связанное превращение. Главный актер превращает зависимого в мелкий, незначительный предмет, который берёт с собой (таким образом, логически объясняется отсутствие этого персонажа в дальнейшей части сюжета), затем главный актер сам принимает облик, в котором он предстаёт во время действия следующего мотива, после завершения которого происходят обратные превращения обоих персонажей.

Художественно обусловленные мотивы вносят новый важный смысл в содержание эпоса. Следует отметить, что любое превращение имеет дело с образами, со сменой одного облика на другой, а потому уже изначально относится к сфере поэтики. Однако как художественно обусловленные мы рассматриваем такие мотивы превращения, которые используются в качестве выразительного средства, описывающего некоторый отрезок сюжета. Такой мотив превращения, в отличие от композиционно обусловленного, может быть заменён близким по смыслу текстом, в котором превращения не содержатся, что не повлечёт за собой противоречий или нарушений в логике повествования. Художественно обусловленный мотив превращения является скорее иносказанием, развёрнутой метафорой, в нём важное значение приобретает символика образов.

На основании анализа героических сказаний якутов («Могучий Эр Соготох» [11], «Строптивный Кулун Куллустуур» [9]) и бурят («Абай Гэсэр Могучий» [1], «Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон» [4], «Айдурай Мэргэн» [2]) нами были отмечены структуры из двух и более превращений, между которыми существует своего рода связь, что дало нам основания назвать их «связанными превращениями». Эти превращения представляют собой последовательность из взаимообусловленных трансформаций двух участников превращения: главного и зависимого актора либо двух равноправных акторов. Таким образом, можно выделить два типа превращений: субъектно-объектные и субъектно-субъектные.

Связанное превращение равноправных (главного и зависимого) акторов. В эпизодах превращений заметна двухкомпонентная последовательность. Активной стороной, производящей превращения, является герой, обладающий волшебной силой. Сначала он изменяет облик героя-помощника и затем меняется сам. Оба превращения преследуют одну и ту же цель. Это, как правило, необходимость попасть в труднодоступное

место или стремление выдать себя за другого человека. Следует отметить, что в исследуемых текстах всегда строго соблюдается последовательность, в которой происходят превращения. Превращения героя-помощника находятся в зависимом положении от превращений активного героя; во всех примерах, найденных в эпосе, текстуально превращения героя-помощника предшествуют превращениям героя (сначала по тексту богатырь оборачивает коня и только затем изменяется сам). Мотивы превращения данного типа являются композиционно обусловленными.

Рассмотрим функционирование этих мотивов с точки зрения целей превращения. В связанных неравноправных превращениях, выделенных нами в анализируемых текстах, основными такими целями являются следующие: перемещение и взаимодействие с противником. Взаимодействие с противником влечёт за собой два типа реакции героя (два паттерна поведения): столкновение (сражение) или маскировка (избегание конфликта). Кроме того, перемещение может осложняться наличием препятствия, которым чаще всего является противник. В таком случае герой также может действовать в соответствии с двумя паттернами – столкновение или маскировка, учитывая при этом и необходимость перемещения. Так, при сражении с мешающим перемещению противником герой превращается в объект, который и движется, и способен поразить врага (например, в стрелу); если же герой не желает или не может вступить в схватку при прохождении какого-либо пространства, охраняемого противником, он выбирает маскировку (чаще всего принимает облик, подобный облику противника, чтобы быть принятым «за своего»: облик лягушки, медведя или человека с чертами, характерными для отрицательных персонажей).

Перемещение при отсутствии препятствия (противника). В анализируемых текстах распространены примеры связанных превращений, обусловленных необходимостью героя попасть в Верхний мир, для чего он превращается в птицу: сокола («Могучий Эр Соготох») или орла («Абай Гэсэр Могучий»). Богатырский конь в этих сюжетах подняться на небо неспособен, но и герой не может с ним расстаться, поэтому прежде, чем принять облик птицы, богатырь превращает своего коня в кремень и кладёт в карман.

Пример из текста «Могучий Эр Соготох»:

| | |
|---|---|
| <p>«Бэриктээх-үөдэннээх Сахтаах», – диир даҕаны Атын чокуур таас гынан, Сизэбигэр уктар даҕаны 1915 Үнкүлүс-күөһэлис гынар даа, Кутуругар хоболоох Моонньугар мойбордоох, Аалай, мохсоҕол кыыл буолар да, Үс өрөһөлөөх 1920 Көҕөрөр күөх муораны Үөһэ өтгүнэн Көтөн куугунаан испитэ.</p> | <p>«Еще ему дарение-подношение», – так подумав, [наш молодец] коня своего, в камень-кремень превратив, в карман сунул, кувыркнулся-перевернулся – с белой каймой на хвосте, с белым опереньем на шее алым соколом обернулся над трехъярусным синью синеющим морем по небу с гулом полетел [11, стр. 1911-1922, также стр. 5727-5735].</p> |
|---|---|

Пример из текста «Абай Гэсэр Могучий»:

| | |
|--|---|
| <p>...Морин сайхан хүлүйе Хубилгажа хаяба, Мангад сахюур болгожо 4270 Халааһандаа хэбэл даа. Огторгойн боро хара Харабсар ла боложо...</p> | <p>Славного коня-скакуна В крепкий кремень [Гэсэр] превратил И в карман себе положил. Сам же стал в небе [парящим] Темно-серым орлом [1, стр. 4267-4272].</p> |
|--|---|

Когда Гэсэр возвращается на землю, он совершает обратное превращение – и кремень становится конём.

| | |
|---|---|
| <p>4375 ...Ербээ хүхэ мориие гаргажа Мэнхэн түлдэн оруулба.</p> | <p>Вынув [кремень, Гэсэр] вернул прежний вид Коню своему голубому [Там же, стр. 4375-4376]...</p> |
|---|---|

Таким образом, при переходе от одного мотива (где конь присутствует) к мотиву путешествия героя по небу (где коня нет) рассказчиком вводится превращение коня в кремень, по сути, временное исчезновение коня на тот момент, когда по сюжету он не подразумевается. После завершения мотива путешествия героя по небу, по логике повествования, конь снова должен появиться, поэтому происходит обратное превращение: и герой, и его конь оказываются в своём истинном облике.

Герой фольклорного текста может использовать превращение не только для того, чтобы достичь недоступного для него места, но и чтобы преодолеть огромные эпические расстояния. В бурятском эпосе «Алам-жи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон» главная героиня покидает родной дом и отправляется «в путь... по [дальним] землям... к местам сражений». И вновь мы видим пример связанного неравноправного превращения, особенность которого состоит в том, что главный актер приобретает не один облик, а проходит

через последовательность трансформаций: лисица, волк, ворон. Обращает на себя внимание фраза, подчёркивающая отсутствие героя-помощника, который по сюжету должен быть опущен [4, стр. 2859-2862]:

| | |
|--|---|
| <p>Нарин Шарга мориё 2860 Мангад сахюур болгожи Халааһандаа хабшуулжи, Бээлээрээ байбал-даа, Бэээрээ-лэ юүмэ-лэ Халтар үнэгэн боложи 2865 Һүнишье харайба, Үдэршье бүншибэ. Бээдэ иижэ ябаха-ла Хүндэ юүмэ байна гэжи, Ойе ехэ эжилһэн 2870 Орьё хүхү шоно боложи, Үдүршье гэнэл-даа, Һүнишье харайба. Иижэ ябаха ябадални Бээдэ хүндү гэжи-лэ, 2875 Хара хирээ боложи Хаахиражи талийба. Энэ тэрэ модоной Тологой шүүрши талийба. Мэтэр гэсэн бэээрээ: 2880 Мүнхүн бэээ бээлбэ, Мүхүрөөн шарай шарайлжи Мүнхүн түлдөө оробо. Нарин Шарга мориё Уналсажи байбал-даа. 2885 Ара гэрээн баруугшаа Арилажи талийбал.</p> | <p>Она превратила в кремь Стройного солового коня И в карман засунула, Осталась она одна. Сама обернулась Рыжей лисицей: И днем бежит, И ночью трусит. Стало ей тяжело Дальше бежать. Сивым волком она обернулась, Хозяином дремучих лесов. И днем – бежит, И ночью – мчится. Еще труднее ей стало Свой путь продолжать: Черным вороном она обернулась, С карканьем полетела дальше. Летит, задевая верхушки То тех, то этих деревьев. Вслед за тем: Снова свой облик она приняла, Круглолицей, румяной стала, Прежний свой вид обрета, Села она снова На стройного солового коня И умчалась прямо на запад От дома [родного] [Там же, стр. 2859-2886].</p> |
|--|---|

Необходимость преодоления огромных расстояний встаёт и перед героями другого бурятского эпоса «Айдурай Мэргэн». Как и в предыдущем примере, в данном тексте превращение главного актора проходит в несколько ступеней. Отличает фрагмент из «Айдурай Мэргэна» удвоенная структура связанных превращений. Главных и зависимых акторов – по два, и превращения тех и других происходят параллельно (о превращениях зависимых акторов мы говорим с некоторой долей допущения, поскольку в тексте они напрямую не выражены). Агуй Ногоон выдаёт себя за своего брата, Айдурай Мэргэна, и добывает для него невесту – Эрхэ Суубэн-тайжи. После свадьбы они отправляются в родные земли Айдурай Мэргэна. Агуй Ногоон и Эрхэ Суубэн-тайжи едут на конях (которые в данном эпосе имеют имена – соответственно Одон Буурал и Гургалдай), затем становятся коршуном и соколом и летят по небу, после чего превращаются в серну и дикую козу и скачут «по земле и вселенной», одновременно они принимают и свой истинный облик (как подразумевается по тексту, прямого указания о возвращении на исходную ступень трансформации нет).

| | |
|---|---|
| <p>1685 <...> Үндүр сагаан тэнгэрдү Алтарганай харсагай боложи Хиидэжэлэ ябана; Үлгүн дайдада – 1690 Зээрэн гүрөөһэн боложи Хиидэжэлэ ябана Газартаа н-ойро болходоо...</p> | <p>В высоком ясном небе, Обернувшись коршуном и соколом, Они парят; По земле и вселенной Рыщут-скачут, Обернувшись серной и дикой козой, Уж близко к своей земле [2, стр. 1685-1692]...</p> |
|---|---|

Следует отметить, что в данном фрагменте текста, как и в примере из бурятской сказки «Харасгай Мэргэн» [3, с. 138-141], который приводится далее в разделе «Перемещение при наличии противника. Маскировка», наряду с превращениями каждого героя и его помощника (коня), которые относятся к категории субъектно-объектных превращений, происходят также последовательные превращения этого героя и другого самостоятельного актора, вместе они проходят несколько этапов трансформаций. В эпосе «Айдурай Мэргэн», как говорилось выше, стадии превращения Агуй Ногоон и Эрхэ Суубэн-тайжи следующие: истинный облик – коршун и сокол – серна и дикая коза – истинный облик; герои сказки «Харасгай Мэргэн», Харасгай Мэргэн и Агу Ногоон, трансформируются так: истинный облик – лягушки – медведи – истинный облик.

Наличие двух главных акторов делает такие последовательности трансформаций сходными с субъектно-субъектными превращениями, которые будут рассмотрены в соответствующей части данной статьи, однако сходство наблюдается лишь в составе участников превращения, но не в наличии связи между их трансформациями.

В связанных превращениях, как было сказано выше, наблюдается зависимость трансформации одного актора от трансформации другого. В данных же примерах такой зависимости не прослеживается, поскольку по сюжету оба героя, действуя вместе, попадают в одинаковые условия (необходимость перемещения по небу, быстрого перемещения по земле в «Айдурай Мэргэне» и необходимость стать незаметными для лягушек, медведей, дерущихся людей в «Харасгай Мэргэне»), именно эти условия, а не изменение облика другого персонажа, определяют цель превращения каждого актора. Поскольку связь между трансформациями героев отсутствует, подобные превращения могли бы происходить с персонажем, даже если бы по сюжету он действовал в одиночку, без участия второго актора, и совершались бы в соответствии с теми условиями, в которых этот персонаж оказался. Всё это говорит в пользу того, что приведённые нами превращения из текстов «Айдурай Мэргэн» и «Харасгай Мэргэн» не являются связанными.

Перемещение при наличии противника. Сражение. Подобные превращения функционируют и в мотивах сражения главного героя со своими врагами, когда его конь может быть «помехой» для победы. Так, в эпосе «Могучий Эр Соготох» герой должен преодолеть препятствие в виде трёх львов. Он также превращает коня в кремень, а сам становится «трехгранной стальной стрелой»:

| | | |
|-----|---|--|
| 975 | Ол өйдөөн көрөн туран, Толкуй булунан, Ат сылгытын Чокуур таас гынан, Үнкүрүс-күөһэлис гынан баран, | Всмотревшись-удостоверившись, придумал: коня своего в камень-кремень превратил, в карман сунул, |
| 980 | Сизэбигэр уктан баран, Үс кырылыах Ыстаал тимир ох буолан, Хахай кыыллары Айхатарын үүтүнэн түһэн баран, | кувыркнувшись-перевернувшись, в трехгранную стальную стрелу превратившись, сам в разинутые пасти львов ринулся, |
| 985 | Эмэхэлэринэн тахсан эрдэбинэ, Бүтэник хахай кыыл Кутуругун быһа хабан хаалбытыгар: Хата, кини тугун да Таптарбакка ааспыт эбит. | когда через их задние проходы проскакивал, последний лев за свой хвост ухватился было, но [Эр Соготох], несколько не пострадав, проскочил, оказывается [11, стр. 975-989]. |

В эпосе «Абай Гэсэр Могучий» в эпизоде поединка с Митурайским жёлтым мангадхаем, который с огромной силой начинает втягивать в себя воздух, а вместе с ним Гэсэра и его коня, богатырь превращает «Своего коня-скакуна / в кремень», а сам превращается «в огромный камень, / размером с быка» [1, стр. 8552-8567]. Таким образом, мангадхай не может одолеть Гэсэра и оказывается поверженным. После завершения данного мотива сражения богатырь снова возвращает истинный облик себе, а затем и своему коню.

Превращения данного типа также композиционно обусловлены, они вводятся рассказчиком для поддержания логической стройности повествования: с их помощью «стыкуются» мотивы («исчезновение» персонажа на время того мотива, в котором он не функционирует) или объясняется отсутствие влияния персонажа на ситуацию (когда наличие коня может препятствовать победе героя, конь таким образом временно «нивелируется»).

Перемещение при наличии противника. Маскировка. При необходимости преодолеть пространство, охраняемое противником, фольклорный герой помимо сражения может избрать другой паттерн поведения: изменить свой облик, чтобы остаться незамеченным, предварительно придав герою-помощнику такой вид, который позволяет его спрятать.

Например, в бурятской сказке «Харасгай Мэргэн», которая, по сути, является разложившимся эпосом, подобное связанное превращение затрагивает не одну, а две пары героев, то есть каждый из двух героев (Харасгай Мэргэн и Агу Ногохон) превращает своего коня в золотое огниво, а далее превращается сам. Кроме того, главные акторы проходят несколько ступеней превращения: сначала происходит превращение героев в лягушек для того, чтобы преодолеть болото с лягушками, далее персонажи превращаются в медведей, чтобы перейти долину медведей, далее они проходят долину с дерущимися людьми. Из текста не совсем ясны некоторые элементы последовательностей превращений героев, но скорее всего, долину людей Харасгай Мэргэн и Агу Ногохон преодолевают в своём истинном облике, о превращении же их коней «в огнива золотые» говорится только после пересечения героями долины медведей и приближения к долине людей, хотя можно предположить, что это превращение произошло ещё перед долиной лягушек. Обратное превращение коней также отдельно не описывается: «После этого направили шагом [коней], поскакали [в родимые края]».

43 Яба ябаһаар ябанад, ошо ошоһаар ошонод. Мангадхай, шара гахайн дайда дээр хүржэ ерэбэд. Хүржэ ябхадан, нэгэ ехэ ута гол байна. Тэрэ гол соо хархадан, ганса бахад шашхалдажайна. Бэрэ хүү гаргахаар бэшийма. Тэдэ бахадаар адли баха бололсоод гарнад. Тэндэһаа гараад, яба ябаһаар ябанад, ошо ошоһаар ошонод. Нэгэ ялга соо ганса хара гүрөөһэд байна. Тэрэ гүрөөһэд соо хара гүрөөһэд болоод гарнад. Унажа ябаһан моридоо алтан хэтэ болгоод, халаһандаа хээд ябанад. Саагуур ороод гарнад. Амитан бие биеэ алажа, сосилдожо байнад. Тэдээнээр алалдан, сосилдон гараад арлибад баһаа. Гурбан ялга ходооро гарааттибад.

44 Гурбан ялга ходоро гараад ябхадан, өөрын дайда харагдаад захалба. Өөрын дайда харагдаад захалхадан, хойноһаан дуу табилайл. Мангадхай, шара гахай хажуутъха ханилааша ханидын:

– Энэ хара соохор моритой Хараасгай Мэргэн Агуу Ногоохон хоёрые найша гэжэ табяабта? – гээд хүсирэлдэнэ.

– Мани хажуугаар хүүн амитан гараа үбэй, – гэлсэнэ.

Тэдэ түргэдэжэ ябаашан тэдээнэ бэрэ ойлгообэй гаргашхоод байна. Гурбан ялга соогуур гаргашхоод байна [3, с. 138, 140].

43 Едут они, все едут и едут, скачут они, все скачут и скачут. Доехали до владений мангадхая, рыжего кабана. На пути – большая долина, там одни лягушки. Квакают они, не дают пройти человеку. Тогда они сами превратились в лягушек и прошли дальше. Выбрались оттуда, идут, все идут и идут, шагают, все шагают и шагают. И вот перед ними – долина, а там одни медведи. Превратились они в медведей и прошли эту долину. Коней своих превратили в огнива золотые и положили в карманы. Поехали дальше, а там люди бьются, дерутся. Вступили с ними в битву и прошли дальше. Так они миновали три долины.

44 Когда прошли эти три долины, свои края показались. Как только стала виднеться своя земля, сзади послышались крики. Приближенные мангадхая, рыжего кабана [кричали]:

– Как вы пропустили Харасгай Мэргэна на чубаром коне и Агуу Ногоохон?

– Мимо нас никто не проезжал, – отвечали [подданные мангадхая].

Они не заметили и не поняли, как пропустили их через три долины [Там же, с. 139, 141].

Взаимодействие с противником. Сражение. При конфликте с врагом герой может изменять свой облик, принимая тот вид, который необходим для того, чтобы одержать победу. Если при этом герой-помощник является помехой для борьбы, персонаж превращает его в нечто, позволяющее его из этой борьбы исключить.

В эпосе «Абай Гэсэр Могучий» мангадхай, которого Гэсэр пытался «лечить» в образе старика и от которого потом убежал, обернувшись оводом, настигает Гэсэра, когда тот уже принял свой истинный облик. Гэсэр побеждает этого мангадхая и направляется к своему дому. В это время его нагоняет Митурайский желтый мангадхай, который «гнался, [с шумом] втягивая воздух: [вот-вот проглотит]». Конь Гэсэра «[затягиваемый струей] не может никак скакать вперед», и сам Гэсэр «едва не летит с него кубарем». Тогда Гэсэр превращает коня в камень, сам же становится огромным камнем.

| | |
|--|---|
| <p>Морин-сайхан хүлэ Хубилгажа хаяба, Мангад сахюур болгобол, 8555 Халааһандаа хаяба, Бээеэни хубилба – Үхээрээ шинээн буха хара Шулуун болжо Мухарижа тэхэрһэниин 8560 Тэрэ һэн гэлэйл. <...> 8565 Мухарижа ошобо, Аман хэлин хоёртон Орлодожо ошобо.</p> | <p>Тогда изменил он [облик] прекрасного Своего коня-скакуна – В камень его превратил И бросил в карман. И свой [облик] изменил – Превратился в огромный камень, Размером с быка, И назад покотился – Так это было. <...> Покотился [Гэсэр] – Прямо в пасть [Мангадхаю] попал [1, стр. 8552-8567].</p> |
|--|---|

Ухватившись за сердце мангадхая, Гэсэр пытается вырвать его печень и легкие. Чтобы Гэсэр перестал его изматывать, мангадхай отсекает одну из своих голов – белесую, в которой находятся души тринадцати мангадхаев, – и тогда Абай Гэсэр выходит из его пасти. Так Гэсэр одерживает над ним победу.

Взаимодействие с противником. Маскировка. Другой целью связанных превращений неравноправных акторов может быть необходимость выдать себя за другого человека и обмануть противника. Такие превращения встречаются в тексте эпоса «Абай Гэсэр Могучий».

Так, Гэсэр отправляется к бабке мангадхаев, в сундуке которой содержатся «двадцать шесть перепелок» (душ мангадхаев). Для того чтобы скрыть свой истинный облик, богатырь превращает своего коня «в поджарого рыжего коня», а сам принимает образ «долговязой рыжей бабы». То есть превращение коня оказывается зависимым от превращения героя, новый облик коня уподобляется новому облику героя, поскольку соответствует той же цели – выдать Гэсэра за другое существо, соответственно, и конь становится «под стать» этому чудовищу.

| | |
|--|---|
| <p>...Нарихан зээрдэ морин болгон Ерэн алда бэетээ Ербээ хүхэ морёо 7860 Болгоно бэлэйл даа. Бээеэни хубилгаа – Уруушье табиһаа Уляаһани шинээн...</p> | <p>...Превратил он Своего статного голубого коня, [Длиною] в девяносто сажень, В поджарого рыжего коня. И свой облик изменил: Стал долговязой рыжей бабой, Ростом с осину [Там же, стр. 7857-7863]...</p> |
|--|---|

Обычно в бурятском эпосе женские отрицательные персонажи описываются как «рыжие», «долговязые», поэтому здесь Гэсэр принимает облик, знакомый бабке мангадхаев: «долговязая рыжая баба» – это зооантропоморфное чудовище-мангадхайка.

Ещё один пример подобного превращения встречается в тексте, когда по сюжету Гэсэр приезжает в образе «удалого Нашан Хоймора», обратив своего скакуна «в золотисто-солового коня», к мангадхайке, которая будет поить его ядовитым чаем с червями.

В другом эпизоде Гэсэр видит «черный железный дворец» мангадхая, которому он впоследствии представится лекарем. Богатырь превращается в старика с бородой, а этому образу соответствует и новый облик коня – горбатый жеребёнок-двухлетка.

| | | |
|------|--|--|
| 8115 | Аянгая ядалдаба, Морёо нэгэй хубилгана бэлэйл даа, Бохигор боро даагалаг болгоно бэлэй лэ. Бэеэл нэгэй хубилгана бэлэй – Үбдэг дээрээ оросор | [Гэсэр] в смятенъе пришел. [Облик] своего коня изменил: В серого горбатого жеребенка-двухлетку превратил. И свой [облик] изменил: Стал с бородой – |
| 8120 | Нахалтайхан болобол, Үргэн дээрээ бололсобо Уналдажа байха ла... | Она у него до колен ниспадала; Стал с [такими] ресницами, [что] Они у него до подбородка свисали [Там же, стр. 8115-8122]. |

Облик неказистого пастуха, который принимает Гэсэр, имеет свои параллели в тюрко-монгольском эпосе. «...*Старик Бабагалдай* – персонаж, часто встречающийся в бурятских улигерах и сказках в эпизодической роли пастуха. Возможно, в архаических сюжетах он выполнял функцию активного героя, генетически восходя к образу Багшандая – мифического пастуха Эсэгэ Малан Тэнгрия» [3, с. 306]. С другой стороны, новый облик Гэсэра напоминает популярного персонажа тюркского фольклора – плешивого Тастарака.

В примерах из эпоса главный герой изменяет свой облик и облик своего коня, чтобы вступить в контакт со своим противником, но при этом не быть узнанным. В первых двух примерах герой использует превращение для того, чтобы пообщаться с мангадхайками, получить информацию, которая пригодится ему в дальнейшем сражении. В третьем примере Гэсэр выдаёт себя за лекаря, чтобы убить мангадхая с помощью своего «лечения».

Такие связанные превращения (превращение героя в другого человека и его коня в соответствующего этому человеку коня) выполняют композиционную функцию. По сюжету герой должен встретиться с противником, чтобы хитростью победить его или узнать его слабые стороны. Однако появление героя и его коня в их истинном облике, скорее всего, незамедлительно привело бы к сражению, поэтому для логичного включения мотива общения богатыря и его противника рассказчиком вводится превращение описываемого типа.

В фольклорном тексте связанные превращения неравноправных акторов преимущественно выполняют композиционную функцию: как правило, они располагаются на стыке двух более обширных мотивов и обеспечивают логически обоснованный переход повествования от одного мотива к другому. Рассмотрим композиционную обусловленность таких превращений в соответствии с выделенными нами ранее целями превращений.

Превращение с целью перемещения происходит при переходе от эпизода, действие которого происходит в обычном, «повседневном» пространстве (например, на земле, в Среднем мире), к эпизоду, который развивается в пространстве удалённом, недостижимом, фантастическом: в анализируемых нами текстах – на небе, в Верхнем мире (вполне вероятно нахождение в других фольклорных источниках подобных примеров, касающихся и Нижнего мира).

При переходе от одного эпизода к другому при наличии главного героя (богатыря) и его помощника (коня) возникает необходимость объяснить, как первому удаётся попасть в недоступное для человека место и куда при этом исчезает второй. Герой принимает облик существа, способного перемещаться из одного пространства в другое, но перед этим герой-помощник, который не будет участвовать в следующем эпизоде повествования (поскольку, очевидно, не может в своём облике переместиться в другой мир), временно из него исключается (главный герой превращает его в мелкий предмет и берёт с собой). После завершения эпизода путешествия по мифическому недостижимому миру герой превращается обратно в самого себя, а затем возвращает прежний вид и своему помощнику.

При конфликте с противником, препятствующем перемещению, герой принимает тот облик, который необходим для передвижения по защищаемой противником территории и одновременно способен поразить его (например, оборачивается стрелой). Если герой-помощник оказывается помехой в данном перемещении, герой также превращает его в небольшой предмет, что позволяет не учитывать наличие помощника при повествовании. Таким образом осуществляется логический переход к эпизоду перемещения через препятствие в виде противника. После завершения этого эпизода и герой, и герой-помощник предстают в своём истинном облике.

Так же связанные превращения зависимых акторов функционируют и при перемещении героя через пространство, в котором присутствует противник, с использованием маскировки. Герой «сворачивает» помощника в мелкий предмет, который берёт собой, сам принимает облик, который позволяет ему остаться незамеченным для противника, далее следует эпизод перемещения героя через вражеское пространство, в котором

герой-помощник не участвует; перед следующим эпизодом, в котором наличествуют оба персонажа, герой принимает свой прежний облик, а также возвращает в прежнее состояние своего помощника.

Рассмотрим теперь связанные превращения при взаимодействии с противником (без перемещения). Если по сюжету происходит сражение, для победы в котором герою необходимо принять другой облик, то он, как и в предыдущих случаях, превращает героя-помощника, который может стать препятствием в битве, в небольшой предмет. Это позволяет избежать противоречивости повествования, поскольку объясняет слушателю необходимое отсутствие «мешающего» персонажа в следующем за этим превращением эпизоде сражения, по окончании которого герой возвращает истинный облик и себе, и герою-помощнику.

Перед началом эпизода, в котором главный герой и его помощник в образах, позволяющих им остаться неузнанными и тем самым избежать сражения, встречаются с противником, происходят связанные превращения, соединяющие этот эпизод с предыдущим, где герои действовали в своих истинных обликах. Герой придаёт своему помощнику, а затем себе вид персонажей, характерных для среды своего врага. По окончании эпизода встречи с противником происходит обратное превращение, что позволяет перейти к следующему мотиву, где герои снова должны действовать в своём основном виде.

Итак, связанные превращения неравноправных акторов являются композиционно обусловленными, поскольку служат для связи эпизодов повествования. Переход от эпизода, в котором герой и его помощник участвуют в неизменённом облике, к следующему эпизоду, где они действуют в трансформированном виде, осуществляется с помощью связанного превращения. В свою очередь, для связи второго эпизода с последующим, в котором герои пребывают в своём истинном облике, вводится обратное превращение. Таким образом, эпизод, который требует от персонажей нахождения в изменённом облике, обрамляется связанными превращениями: прямым – перед своим началом, обратным – после своего завершения.

Связанное превращение равноправных акторов. Другой структурный тип связанных превращений представлен трансформациями, в которых участвуют два актора, каждый из которых наделён способностью к превращению. Трансформация одного героя определяется тем, какой облик принял перед этим второй герой (тот, кто изменяет облик первым, делает это в соответствии с целью превращения, учитывая также исходный облик другого героя). Данные превращения могут неоднократно повторяться и складываться в цепочки взаимно обусловленных превращений-реакций каждого героя на предыдущее превращение другого; таким образом, каждый актор может проходить через несколько ступеней трансформации.

Подобные цепочки завершаются, когда достигается цель превращения. В анализируемых нами текстах данный тип превращений встречается в мотивах сражения-погони, следовательно, целью трансформаций каждого из акторов является победа над противником, то есть цели героев являются взаимно противоположными: победа одного исключает победу другого. Итак, череда превращений начинается с момента начала конфликта героев и заканчивается с поражением одного из них.

Пример связанных превращений равноправных акторов встречается в тексте эпоса «Абай Гэсэр Могучий». Герой находит сундук с душами мангадхаев, которые должен уничтожить, в облике перепёлок. После того как перепелки вылетают из сундука, начинается цепь превращений. Души пытаются скрыться от Гэсэра, отсюда их превращение в мелких животных (птиц, рыб), травоядных животных (косули) или злак (просо), Гэсэр же стремится уничтожить души, поэтому он превращается в тех хищных животных (птиц, рыб) – ястреба, волков, щук – или людей (солдат, которые жнут просо), которые способны справиться с трансформированными душами чудовища. Такой «диалог» превращений Гэсэра и душ мангадхаев является своего рода метафорой их длительного и напряжённого поединка. Следует захватывающее пространное описание всех перипетий превращения, полное драматизма и напряжения [1, стр. 7497-8025].

Первое превращение – превращение Гэсэра в ястреба — является реакцией (ответом) на внешний облик душ мангадхаев (26 перепелок), оно совершается героем для того, чтобы он мог легко их поймать. Все дальнейшие превращения являются реакцией каждой стороны на предыдущее превращение другой. Кроме того, каждый раз Гэсэру удаётся нанести противнику некий урон. Представим превращения героев в виде схемы (Схема 1).

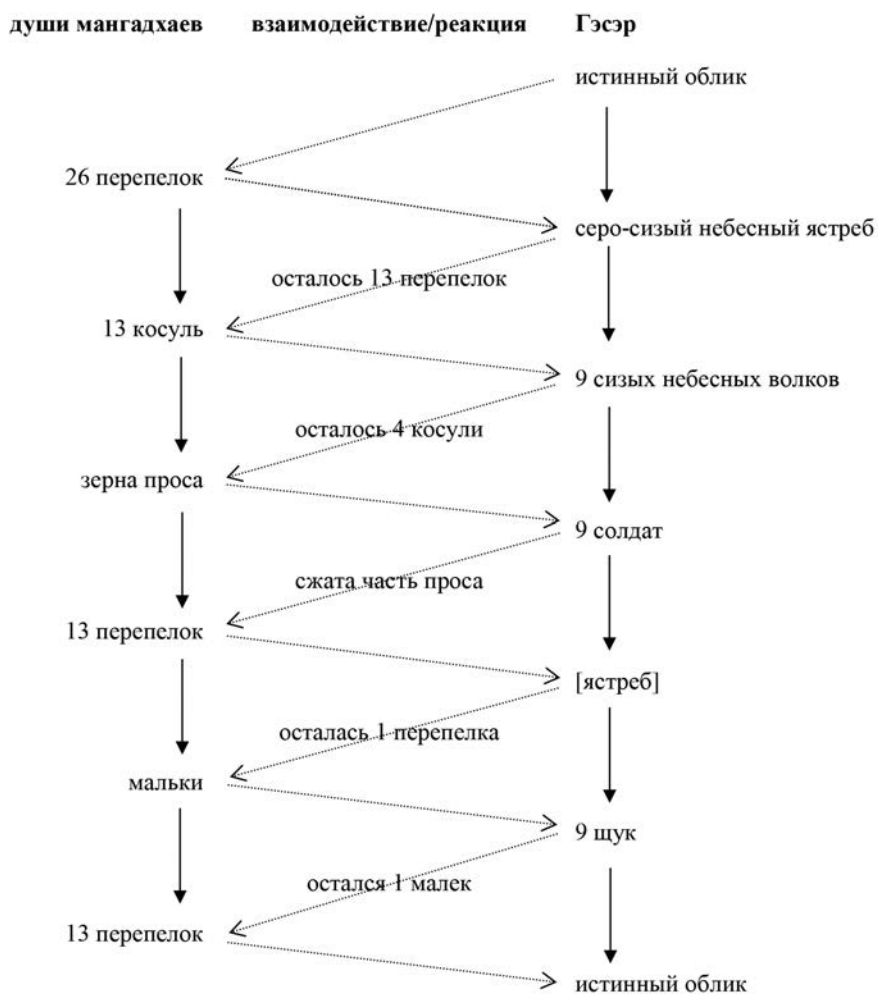
Как видим, Гэсэр достигает цели своей последовательности превращений не одномоментно, а приближается к победе каждой ступенью трансформации через несколько этапов, на каждом из которых он частично уничтожает своих противников. Окончательную победу над душами мангадхаев Гэсэр достигает уже в своём истинном облике (в изначальном облике – перепёлок, но уже в меньшем количестве находится и противник).

Можно привести пример связанного превращения равноправных акторов из бурятской сказки «Тугал Масан». Герой сказки превращается в «жирного-жирного коня», которого его брат продаёт семерым чародеям, но забывает снять с коня узду, из-за чего тот не может убежать от чародеев и вернуться домой. Чародеи хотя и зарезать коня, но перед этим решают его напоить. Пока конь пил воду, он увидел в воде рыбку и сам «превратился в рыбку и уплыл». Чародеи пускаются за ним в погоню, обратившись в щук. Тогда рыбка превращается «в птичку-жаворонка», в свою очередь, чародеи принимают облик ястребов. Птичка падает на колени ламы, тот помещает её в чётки. К ламе приходят чародеи в своём истинном облике. Лама разрывает чётки и рассыпает бусины, после чего чародеи превращаются в куриц и начинают их клевать. Герой принимает свой истинный облик и начинает бить куриц палкой: «... семь куриц превратились в семь человек и попали замёртво» [3, с. 193].

Мотив оборотничества с превращениями в перепелок, рыбок, злаки и т.д., встречающийся в эпосе, носит характер чудесного, увлекательного волшебства. По всей вероятности, здесь произошло художественное взаимодействие героических сказаний и сказок. Можно предположить, что этот мотив бытовал в сказке и постепенно, с угасанием эпической традиции, легко вошёл в ткань эпоса.

Схема 1.

**Структура субъектно-субъектного связанного превращения
из бурятского эпоса «Абай Гэсэр Могучий»**



В данном тексте превращение каждого из героев также обусловлено предыдущим превращением другого. Первое превращение в цепочку (рыбка) соответствует цели героя – убежать от чародеев. В ответ на облик рыбки следуют дальнейшие превращения-реакции героев: щуки – птичка – ястребы – чётки – истинный облик чародеев – курицы – истинный облик героя. В отличие от примера из эпоса «Абай Гэсэр» победителем в схватке оказывается герой, который изначально уходил от погони, а не преследовал противника.

Минимальная схема субъектно-субъектных превращений должна включать в себя два элемента: изменение облика одним из персонажей и ответное превращение, совершаемое другим героем как реакция на трансформацию первого. Далее может складываться цепь превращений, когда первый герой реагирует на предыдущее превращение второго и так далее.

В якутском эпосе «Строптивный Кулун Куллустуур» содержится пусть и не минимальная, но сравнительно небольшая последовательность субъектно-субъектных превращений, в которой первый герой проходит две ступени превращения, а второй – одну, после чего оба принимают свой истинный облик.

Эти превращения происходят в эпизоде сражения двух шаманок – Кыыс Нюргун и Айыы Айбангса [9, стр. 10093-10151]. Спустившись с облака, Кыыс Нюргун «превратилась в гибельную таймень рыбу» и «юркнула в незамерзающее море», после чего Айыы Айбангса также спустилась с облака и «превратилась в пеструю лунха-рыбу», думая: «Проглотить бы ту шаманку / Которая обратилась в рыбу». Так Айыы Айбангса поедает всех рыб, живущих в этом море, и выпивает из него всю воду, однако таймень-рыбе удается спастись и выползти на берег. Вслед за ней на берег выбирается и лунха-рыба. Таймень-рыба превращается «в сверкающего белого журавля», лунха-рыба выпускает из себя выпитое море и становится самой собой. Кыыс Нюргун журавлём улетает на облако, на которое садятся шаманы, и там принимает свой настоящий вид. Сражение шаманок на этом не заканчивается: Кыыс Нюргун «порывается бросить» в Айыы Айбангса «восьмигранную железную пику свою», затем появляется богатырь Босхонголлой Мюльгюн, который вместе с Айыы Айбангса начинает преследовать убегающую от них Кыыс Нюргун. Эпизод сражения здесь не ограничивается только субъектно-субъектными превращениями, они входят в его состав наряду с другими мотивами.

В отличие от композиционно обусловленных связанных превращений неравноправных акторов, данный тип превращений функционирует не на стыке между двумя эпизодами, а внутри одного эпизода (сражения или погони). Не выходя за границы эпизода субъектно-субъектные превращения не могут связывать его с другими такими же элементами фольклорного текста. Гипотетически такое превращение можно убрать из повествования, оставив только упоминание о поединке и факт победы одного противника над другим. В таком случае логика сюжетной композиции не нарушится, однако произведение потеряет в своей поэтической выразительности.

Связанные превращения равноправных акторов являются художественно обусловленными, поскольку вносят новый смысл в содержание сюжета. Последовательности превращений противоборствующих героев становятся своего рода метафорой их напряжённого поединка, метафорой действий одной из сражающихся сторон и реакций на них другой. Каждый шаг противника рассматривается как требующий просчитанного ответа. Обе стороны принимают в процессе борьбы ряд образов, которые наделены не только прямым, но и символическим смыслом.

Связанные превращения существуют в фольклорных текстах, а значит, отражают мифологическое мировоззрение, систему ценностей той социокультурной группы, которая эти тексты создавала.

«Мифологические символы функционируют таким образом, чтобы личное и социальное поведение человека и мировоззрение (аксиологически ориентированная модель мира) взаимно поддерживали друг друга в рамках единой системы. Миф объясняет и санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно данной культуре, миф так объясняет человеку его самого и окружающий мир, чтобы поддерживать этот порядок...» [7, с. 169-170].

В связанных превращениях неравноправных акторов превращаемым героем-помощником зачастую оказывается конь богатыря. Важность данного животного в древних народных представлениях (конь необходим для передвижения на дальние расстояния, охоты, войны) отражается в том, что герой не расстаётся со своим скакуном даже тогда, когда он становится для него помехой в достижении каких-либо целей, а превращает его в камень (или нечто подобное) и оставляет с собой. В тех примерах, в которых герой принимает облик другого человека, уподобление коня новому облику своего хозяина указывает на то, насколько сильно в традиционном сознании было связано восприятие образа наездника с восприятием образа его коня.

Говоря об особенностях мировоззрения, обнаруживаемых в связанных равноправных превращениях, следует отметить то, что последние описывают сражение героев. Поединок представляется в них как серия тактических ходов и ответов на них, шаг одного противника требует реакции другого. Здесь можно выделить и более глубокий слой мифологических представлений – о борьбе добра со злом. Герой (олицетворение добра) в борьбе с противником должен преодолеть целый ряд сложностей, сменить целый ряд образов, поскольку во множестве образов предстаёт перед ним и зло; богатырь должен победить зло во всех его ипостасях, во всех стихиях (на примере эпоса «Абай Гэсэр Могучий»: в стихии неба, земли, растений, воды).

Итак, связанные превращения – это соседствующие в тексте трансформации двух (и более) акторов, как минимум одна из которых обусловлена соположенной с ней, иными словами, два и более мотива превращения, между которыми обнаруживается определённая связь: либо превращение одного героя подчиняется цели превращения другого, либо вступает в противоречие с этой целью. При неравноправии акторов (наличии у одного из них способности к превращению себя и других и отсутствию таковой у другого) превращение зависимого актора подчиняется цели превращения главного. Если акторы неравноправны, их превращения подчиняются их собственным (взаимоисключающим) целям. По функционированию в тексте связанные превращения неравноправных акторов являются композиционно обусловленными, связанные превращения равноправных акторов – художественно обусловленными. На формирование в фольклоре таких текстовых комплексов повлияли традиционные представления о сильной связи и зависимости друг от друга человека и коня (превращение неравноправных акторов) и представления о структуре поединка (превращения равноправных акторов).

Список источников

1. **Абай Гэсэр Могучий**: бурятский героический эпос. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. 526 с.
2. **Айдурай Мэргэн** / отв. ред. Е. В. Баранникова. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1979. 128 с.
3. **Бурятские волшебные сказки** / сост. Е. В. Баранникова, С. С. Бардаханова, В. Ш. Гунгаров. Новосибирск: Сибирская издательская фирма «Наука», 1993. 341 с.
4. **Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон»** / сост. М. И. Тулоханов. Новосибирск: Наука, 1991. 312 с.
5. **Илларионова Т. В.** Текстология олонхо «Могучий Эр Соготох»: сравнительный анализ разновременных записей. Новосибирск: Наука, 2008. 96 с.
6. **Левкиевская Е. Е.** Оборотничество: границы понятия и язык его описания // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: материалы международной конференции (г. Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015 г.). М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 26-30.
7. **Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
8. **Петров Н. В.** Метаморфозы облика персонажа в указателях мотивов // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: материалы международной конференции (г. Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015 г.). М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 39-45.
9. **Строптивый Кулун Куллустуур**: якутское олонхо / ред. Л. С. Ефимова. М.: Наука, 1985. 608 с.
10. **Томашевский Б. В.** Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
11. **Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох»**. Новосибирск: Наука, 1996. 440 с.

THE MOTIVE OF TRANSFORMATION IN SIBERIAN LEGENDS: STRUCTURE AND CLASSIFICATION

Kolomakina Bella Aleksandrovna

*Budker Institute of Nuclear Physics of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk
albagira@mail.ru*

In the article the grounds for identifying special textual complexes – “related transformations”, obtained as a result of the analysis of the Buryat and Yakut epic tales, are given. According to the proposed classification by the type of relationship between the participants (subject/object of transformation), these textual complexes are divided into two types: 1) the related transformations of inequitable and 2) equitable actors. Each type of related transformations is characterized by the peculiarities of the internal structure, the way of correlation of the goals of the transformation of actors (identity or opposition), as well as the certain function in the text (compositional or artistic).

Key words and phrases: mythology of Siberia; heroic legends (epos); the Buryats; the Yakuts; text structure; motive of transformation.

УДК 82.3

Статья посвящена повести Л. Толстого «Детство». В данной работе предпринята попытка применить феноменологический аспект к анализу представленной повести. Речь пойдёт о становлении сознания и личности героя, его детских воспоминаниях, переживаниях, рассуждениях о своей жизни, осознании себя, своего характера и других аспектов. Особое внимание уделено выявленным аспектам феноменологической прозы, на основе которых проведено исследование в данной статье.

Ключевые слова и фразы: Толстой; феноменологическая проза; герой; детство; становление сознания; детские воспоминания.

Ливанова Раиса Юрьевна

*Харбинский педагогический университет, Китайская Народная Республика
raisalivanova@mail.ru*

ФОРМИРОВАНИЕ СОЗНАНИЯ ГЕРОЯ В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО»

Повесть Л. Толстого «Детство» в той или иной мере рассматривалась исследователями его творчества. Изучению данного произведения посвящено множество монографий, рецензий и критических статей. В монографии «Молодой Толстой» Б. М. Эйхенбаум замечает, что «изучение творчества Льва Толстого должно начинаться с его дневников» [11, с. 12]. Исследователь проводит анализ дневников молодого писателя, выявляя, что в них шла работа «над методологией самонаблюдения, как подготовительной ступени к художественному творчеству» [Там же, с. 13].

Л. Гинзбург в работе «О психологической прозе» писала так же, как и Эйхенбаум, о тесной связи дневников Толстого с его ранним творчеством [4].

П. В. Анненков заметил, что Толстой – один из немногих писателей того времени, кто обратился к теме детства и показал историю человеческой жизни глазами ребёнка [1].

Изучение темы детства является ключевым аспектом в нашей статье. Ранее нами уже была предпринята попытка рассмотреть в феноменологическом аспекте романы И. Бунина «Жизнь Арсеньева» и В. Набокова «Другие берега». Юрий Мальцев в своей работе «Иван Бунин» уже определил роман Бунина как «феноменологический» [6, с. 305]. Нашей же задачей было попытаться на основании жанровой специфики романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева» предположить и выявить наличие в романе В. Набокова «Другие берега» аспектов феноменологической прозы. В данной работе предпринята попытка использования ранее полученных данных для анализа повести Л. Толстого «Детство».

Изучая «Другие берега» Набокова, мы полагаем, что в них присутствуют признаки феноменологической прозы. Во-первых, *сознание* понимается как личное мыслительное переживание, в котором субъект уясняет свое отношение к бытию. Во-вторых, единицей композиционного членения становится *фрагмент* – относительно завершённый момент воспоминаний, переживаний, размышлений героя-рассказчика. В-третьих, специфика повествования такова, что *повествователь и герой слиты неразрывно в едином контексте*. В связи с этим намечается *двойное время*: настоящее героя-ребёнка и прошлое рассказчика, прожившего полвека; *двойное пространство*: Рождествено, Выра, Петербург – в воспоминаниях о прошлом, о детстве, европейская эмиграция – в настоящем; но в сознании рассказчика они сливаются, между ними нет непроходимой границы. «Набоковский читатель видит, что рефлексия разделяет “я” повествователя на две части – одну наблюдаемую, другую наблюдающую» [8, с. 480].

За основу предпринятых исследований были взяты философские учения Гуссерля и его ученика Хайдеггера, а также других ученых, которые непосредственно применили методологию феноменологии к литературоведению. Гуссерль считал, что феноменология – это ключ к познанию сущности вещей, он не разделял