

RU

Художественный мир Андрея Пассара: проблема выражения и сохранения этномифологической подлинности

Арзамазов А. А., Гилемшин Ф. Ф.

Аннотация. Цель исследования – обоснование этномифологической репрезентативности поэтического творчества Андрея Пассара, одного из ярких представителей нанайской литературы. Научная новизна состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении был исследован этномифологический аспект творчества Пассара, рассмотрен национальный (нанайский) вариант соцреализма. В статье уделено большое внимание этнографическим контекстам стихотворных произведений. Стихи А. Пассара интерпретированы с привлечением и толкованием религиозно-мифологических представлений нанайцев. Рассмотрены этнически маркированные образы шамана, животных, птиц, деревьев. Подчеркивается их глубинная ассоциативно-семантическая сопряженность с традиционной культурой нанайцев. Проанализированы контексты художественного функционирования геопозитических образов (река Амур и др.). Полученные результаты показали, что поэзия А. Пассара своей мифологической концентрированностью, этнокультурной самобытностью представляет значительный эстетический, исследовательский интерес.

EN

The artistic world of Andrey Passar: the problem of expressing and preserving ethno-mythological authenticity

A. A. Arzamazov, F. F. Gilemshin

Abstract. The aim of the study is to substantiate the ethno-mythological representativeness of the poetic work of Andrey Passar, one of the foremost figures of Nanai literature. The scientific novelty lies in that, for the first time in domestic literary scholarship, the ethno-mythological aspect of Passar's oeuvre has been examined and the national (Nanai) variant of socialist realism has been considered. The article pays close attention to the ethnographic contexts of the poems. Passar's verses are interpreted with reference to and through explication of the Nanai religious-mythological worldview. Ethnically marked images – such as the shaman, animals, birds, and trees – are analyzed and shown to be deeply linked associatively and semantically to traditional Nanai culture. The study also analyzes the artistic functioning of geopoetic images (the Amur River and others). The results demonstrate that Passar's poetry, by virtue of its mythological density and ethnocultural originality, constitutes a significant object of aesthetic and scholarly interest.

Введение

Одним из приоритетов отечественного литературоведения могло бы стать фундаментальное исследование литератур народов России, отличающихся высоким художественным своеобразием. Речь прежде всего идет о глубинном этнографизме, разнородной мифологической выразительности, оригинальных этноспецифических образно-символических системах, самобытных жанровых моделях, языковых реалиях. На общем фоне литературных традиций народов РФ своим этнокультурным колоритом выделяются литературы Крайнего Севера и Дальнего Востока. Этот срез литератур интересен не только своей экзотической гуманитарной компонентой, но и наличием талантливых, попавших в резонансное поле большой страны творческих индивидуальностей (Ю. Рытхэу, В. Санги, В. Коянто и др.). Следует подчеркнуть, что, несмотря на исследовательскую привлекательность словесности Севера, Сибири, Дальнего Востока, произведения национальных писателей данной этнорегиональной зоны прежде рассматривались мало, редко становились объектом систематизирующего научного изыскания.

Практически неизученной, непрочитанной была и остается нанайская литература. По всей вероятности, это обусловлено языковым фактором: нанайские авторы всегда были ориентированы на родной язык, что стало препятствием для потенциальных исследователей.

В данной статье в орбиту прочтения попали стихотворения одного из наиболее ярких представителей литературы нанайцев Андрея Пассара (1925-2013). Его творчество может быть интересно разными своими гранями, в первую очередь – этнографической глубиной, концентрированностью мифологического, проблемой непереводимости «этноориентированных» текстов и подтекстов.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью общегуманитарного расширения научных представлений о литературах малочисленных народов России, важностью введения в научных оборот авторов и произведений, отличающихся высокой художественной оригинальностью и этнокультурной самобытностью, которые прежде не попадали в орбиту изучения. Актуальным представляется и поставленный в статье вопрос о соцреалистическом подходе к художественному переводу с языков народов РСФСР, системных проблемах, связанных с эквивалентностью культурного трансфера этноспецифической семантики поэтического символа.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть этнографический, мифологический контексты поэзии А. Пассара;
- выявить ключевые образы, проанализировать их содержательный план.

Объектом исследования стали стихотворения А. Пассара, предметом – мифологические контексты, этнографические реалии его поэтического мышления, примеры переводческого искажения исходного текста.

Материалом исследования послужили поэтические тексты А. Пассара из сборников «Под стук бубна» (1969), «Приглашение. Стихотворения и поэмы» (1983), а также стихотворения А. Пассара и Г. Бельды, опубликованные в антологии «Современная литература народов России: Поэзия» (2017).

Теоретической основой работы стали труды отечественных ученых, посвященные реалиям и проблемам развития литератур, культур народов России. Ключевыми методами стали мифопоэтический метод (Киле, 1976; Мифы народов мира, 1994; Смоляк, 1976; Султанов, 2001; 2007; 2019; Хазанкович, 2020), позволяющий рассмотреть этнографически кодифицированные поэтические контексты и мифологические образы творчества А. Пассара, структурно-семантический метод (Жулева, 2019; Косинцева, 2025; Сязи, 2025), при помощи которого стихотворения Пассара рассмотрены как сложноустроенная знаковая система с выразительной этнолингвокультурологической компонентой, транслатологический подход (Лагунова, 2007), фокусирующий на широком комплексе общих и частных проблем художественного перевода.

В ходе исследования было использовано сочетание мифопоэтического подхода с элементами структурного анализа, что позволило продемонстрировать этнографическую насыщенность стихотворений А. Пассара.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования полученных результатов в педагогической деятельности при подготовке общих лекционных и практических курсов по литературе народов России.

Обсуждение и результаты

Некоторые лирические тексты Андрея Пассара включают в себя мифологически акцентированные сюжеты, ситуации, требующие от исследователя погружения в традиционную культуру нанайцев. Взаимоналожение соцреалистических норм, усваиваемых писателем установок и генетически predetermined форм мифологического мироощущения составляют художественное своеобразие многих национальных литератур советского периода. Мифологический пласт переведенных на русский язык стихов Пассара нельзя назвать репрезентативным. Его переводчики стремились приглушить этот мощный, проступающий сквозь нанайские образы и слова голос традиции, народной культуры. В итоге на поверхности стихов Пассара остались «осадки» мифологии, которые, что не удивительно, не придают текстам осязаемого художественного углубления.

Релевантный, имеющий очевидные мифологические корни, символ поэзии Пассара – образ шамана. Нанайский поэт и в ранних, и в поздних произведениях делает его объектом своей поэтической реакции. Шаман предстает обычно в негативном контексте – он важный элемент отрицаемой своей-чужой картины мира, которую как можно быстрее нужно вычеркнуть из современности. Шаманство прощается лишь людям очень пожилым – например, девяностолетней маме в стихотворении «Мама и самолет» (Пассар, 1969, с. 25-26). Рассматриваемый нами многомерный мифологический образ, регулярный у Пассара и при этом не получающий должного «объема» семантической репрезентации, «обставлен» некоторыми интересными подробностями, восходящими к религиозным представлениям нанайцев и требующими специальной ремарки: *«Я когда-то мечтал / Стать нанайским шаманом, / Чтоб на зорьке / В свой солнечный бубен стучать, / Чтоб светило встречать / Над Амуром туманным – / Бога света из мира ночного встречать. / Я мечтал стать шаманом / Большим на Амуре, / Чтобы бубен подвластен был / Чуткой руке, / Чтоб, как с близким, / С владыкою солнца – Эндур / Говорить на понятном / Лишь нам языке...»* (1969, с. 30) (перевод О. Зверева).

Шаманизм – один из древнейших и сложных социально-религиозных, мифологических институтов, распространенных у многих народов мира. Шаман (по-нанайски – саман) в представлении нанайцев – «посредник между земными людьми и людьми других миров, знаток обычаев и религиозных обрядов, человек, способный воздействовать на поведение духов» (Киле, 1976, с. 198). Мир нанайских шаманов отличался строгой иерархией, выраженной дифференцированностью. Выделялись *каса саман* (проводник душ усопших в мир мертвых бун), *даи саман*, «специализирующийся» на укрощении духов, предсказании будущего и гипнозе, а также – *нучи саман* и *байби саман* – начинающие, только набирающие магическую силу шаманы. Помимо

исполнения некоторых вышеобозначенных функций шаманы находились в центре целого комплекса ритуальных действий – они лечили людей от болезней, восстанавливали силу душ, продлевали жизнь тяжелобольным и т. д. Шаманы перевоплощались в птиц и животных, облетали миры, в особых случаях совершали камлание. У нанайских шаманов были свои помощники *сэвэны* (к ним относились некоторые животные, птицы, насекомые). Нанайский шаман должен иметь атрибуты, должен быть облачен в специальную одежду. Как правило, данные предметные реалии при художественном конструировании портрета шамана передаются, приводятся.

В процитированном фрагменте стихотворения Пассара упоминается и «владыка солнца Эндури». Автор таким образом вводит в содержательную структуру соцреализма мифологические категории. Эндури в системе нанайских традиционных представлений – верховные божества, живущие на небе. Считается, что им подчиняется природа, все живые существа. В фольклоре нанайцев чаще фигурируют *боа эндурини* (бог неба) и *на эндурини* (бог земли).

В стихотворении «Мама и самолет» (Пассар, 1969, с. 25) пожившая некоторое время у сына в городе нанайская старушка возвращается домой в таежный поселок на самолете. Это ее первый полет, и она боится, что может попасть к «верхним людям». Опасение лирической героини отчасти продиктовано логикой авторского замысла, отчасти – страхом перед другими мирами, свойственным носителям архаического традиционного сознания. И всё же данная лирическая ситуация в плане художественной реализации мифологического кода требует особого внимания.

Мир неба (*боа*) – в отличие от земного и загробного – характеризуется относительно скудными представлениями, описаниями. В небе когда-то сияло три солнца, светило три луны – первочеловек Хадо расстрелял «лишние» светила из лука, чтобы на земле людям было комфортно жить. Небо в представлении нанайцев – высшая сила, от которой зависела жизнь человека, у него просили здоровья и благополучия для всех членов семьи. К небу в молитвах обращались *боа ама* (отец неба), *боа эндурини* (бог неба).

Боязнь попадания старой матушки к «верхним людям» в контексте реалий нанайской традиционной культуры оказывается несколько искусственной, неправдивой. Героиня должна бояться не неба, а мира мертвых *буни*, других подземных миров *доркин* и *экэн*. Однако следование подлинным мифологическим сценариям, предполагающее значительное усложнение информации и актуализацию «эксклюзивных» символов, не вписывалось в выверенную систему соцреалистического метода. Складывается впечатление, что ни сам автор, ни переводчик не были заинтересованы в создании дополнительных, более сложных семиотических контекстов стихотворения. Интерпретация текста в мифологическом ракурсе позволяет сделать вывод о том, что Андрей Пассар либо располагал ограниченными знаниями относительно нанайского народного восприятия верхнего мира неба, либо специально упрощал этот сюжет.

В целом, в стихотворениях Пассара регулярно наблюдается уход от мифологической подлинности, фиксируется замена реальных сценариев поведения этнофоров вымышленными. Так, в произведении «О красоте» в центре поэтического повествования – нанайский охотник Икора, которого автор называет знаменитым, всеми уважаемым человеком. Уточняется, что он много раз оказывался победителем в сражениях с умными и хитрыми зверьми. Следы этих схваток с хищниками в виде шрамов, рубцов преподносятся автором как знаки внешней красоты, мужественности, особого опыта охотника, свидетельствуют о его отваге, стойкости: «Слывет красивым тот у нас, / Кому в походе верим, / Кто в ураганный стоек час / И смел в борьбе со зверем. / И те рубцы, и шрамы те / Для знающего взгляда – / Как самой высшей красоте / И почести, и награда...» (Пассар, 1983, с. 20-21) (перевод А. Рыбочкина).

И если в приводимом стихотворении испытанный клыками зверя охотник признается героем, то в традиционных представлениях нанайцев такие выжившие «полужертвы» считались подозрительными, повседневное взаимодействие с ними старались свести к минимуму: «человека, раненного медведем, тигром или кабаном, нанайцы называли *галку най* – «человек-носитель *гала*». Побывавший в соприкосновении с этими животными человек как бы заражался *галом*. Полученный от зверя *гал* был неопасен для самого человека, но накладывал ограничения на общение с другими людьми, ибо *гал* мог передаваться другим» (Смоляк, 1976, с. 152-153).

Среди излюбленных образов Андрея Пассара – деревья, факты художественного внимания к которым также можно рассматривать с точки зрения возможных имплицитных мифологических подтекстов. Деревья в системе мироздания нанайцев занимают важное место, есть множество представлений, связанных с тем или иным деревом. Так, нанайцы верили в существование родовых деревьев *омиа муони*, которые росли на небе. На их ветвях сидели птички *чоко* и *ниче*, которые вселялись в тело беременных женщин. Деревьям молились, на некоторые из них наносили изображение божеств (*туйгэ*). Выделялись наиболее высокие и толстые деревья, их считали сакральными. Из дуба изготавливали фигурки душ усопших, из осины – духов болезней, духов-хранителей жилища вырезали из лиственницы. Изображение таежного духа Калгама делали из ольхи. На отдельные деревья накладывались запреты – из кедра и березы, например, нельзя было изготавливать шаманские столбы. В дуплах дерева *ильм* (*мучигдан*) хоронили младенцев. Считалось, что от березы произошел нанайский род Заксор. Перечисленные представления – лишь малая часть многогранной картины восприятия нанайцами деревьев.

Деревья в творчестве Пассара – перекрестье мифологического, автобиографического, идеологического. В тексте «Старый кедр» дерево существует как бы в нескольких плоскостях – в измерении нанайских обрядов и мистических ожиданий, реальности *homo soveticus*, разоблачающего старые неубедительные мифы, и в мире юношеских воспоминаний лирического «Я»: «Старый кедр шумит ветвями, / А на нем, мерцающая в ряд, /

Будто пояс с бубенцами, / Кости белые гремят. / Птицы мечутся в испуге, / Кабарга и злой шаман, / Словно тут в закланном круге / Пляшет бешенный шаман... / Но не бойтесь злого духа: / Эти страхи напоказ – / Только музыка для слуха, / Развлечение для глаз. / Кедр – он вовсе не опасен, / Смирен груз его ветвей. / Это я его украсил / В давней юности моей. / Это было в царстве некоем, / В некий век и в некий год, / Там, где бывшим человеком / Князь тайги – медведь слывет...» (Пассар, 1983, с. 12) (перевод А. Рыбочкина).

Данное стихотворение вновь демонстрирует художественный метасценарий противопоставления старого и нового. В тексте реализуется мотив разоблачения прежнего традиционного миропонимания нанайцев. Пассар бурно, эмоционально реагирует на «шаманское» прошлое своих предков, поэтически борется с «мета-стазами» мифологических убеждений своего народа. Заметим, что текст вновь подвергается значительной зачистке переводчика, «понятийной» русификации. «Музыка для слуха, развлечение для глаз» – вставки чужого слова, интонации искажения.

В аналогичном ключе прочитывается и стихотворение «Дуб». Дерево также явлено как символ двух противопоставленных мировоззрений. Дуб – сакральный памятник природы, объект поклонения, слышащий человека, помогающий ему. Однако советский гражданин отвергает подразумевающиеся мифологические параллели. При этом все равно фиксируется двойственность сознания «Я»-субъекта, прослеживается его «постмифологическая» реакция – он не по-советски разговаривает с дубом, заявляет, что, как отец, не придет к нему с жертвой: *«Дуб, громадина-дерево, полное сил! / Мой отец ежедневно молился тебе, / Часто в жертву мио петухов приносил, / Чтобы счастье моей улыбалось судьбе. / Ты, лаская потомков своих, разметал, / Широенные ветви до самых туч, / А корнями ты в землю родную врал, / И, видать, потому ты сейчас так могуч. / А быть может, ты, дуб, потому полон сил, / Что отец тебе жертвы свои приносил? / Пусть живет моя сила в тебе, – / Всё равно / Не приду к тебе с жертвой себе на беду, / Как отец мой, с поклоном к тебе не приду...*» (Пассар, 1983, с. 27) (перевод Н. Старшинова).

Нанайский поэт в стихотворении оперирует сложным культурным понятием *мио*, потребовавшим специальной сноски: «*Мио* – изображение Будды, которому молились нанайцы» (Пассар, 1983, с. 27). Очевидно, что Будде нанайцы не молились, и это еще один факт невнимательного отношения переводчика, редактора к культуре малых народов.

Мио (в этнографической литературе приводятся и другие фонетические варианты, например, – *мяо*) – «нарисованное изображение божеств» (Киле, 1976, с. 192). *Мио* делали из бумаги, оно являло собой изображение человекоподобных существ вместе с животными, змеями, насекомыми. *Мио* подразделяли на мужские и женские, количество изображаемых персонажей строго регламентировалось. *Мио* приносили в жертву петуха, гуся, утку, даже свинью. Н. Б. Киле пишет, что «*мио* были божествами не только человека, но и тайги, реки, моря, озера (*муэ миони* – божество воды, *хурэн миони* – божество тайги и т. д.)» (1976, с. 193).

Образ березы в одноименном стихотворении (Пассар, 1983, с. 27) контекстуально сопряжен со смертью – береза, по утверждению Пассара, растет на могилах достойных людей. Данное представление корреспондирует с фольклорно-мифологическими представлениями и при этом является своеобразной «элегической эмблемой», образным кодом сентиментальности. Сравнение березы со стройной девушкой отсылает к произведениям русской литературы, к символическим пластам русской картины мира.

Ситуация ассоциированности березы со смертью в нанайской поэзии наблюдается не единожды. В стихотворении Георгия Бельды «Берега» («Берега») дерево, не желая того, убивает мальчика: *«Мужики валили лес. / Мальчик не поостерегся, / и ударила с небес / белой молнией береза. / И над ним, еще живым, / рвущимся из-под обвала, / каждым листиком своим / та береза трепетала. / Каждый листик был крылом – / так хотелось ей подняться, / так ей не хотелось злом / в чьей-то памяти оставаться»* (2017b, с. 291) (перевод А. Лозикова).

К мифологически содержательным образным константам поэзии относятся птицы. Их особый статус прописан не только в нанайской традиционной культуре, но и в картине мира большинства народов ойкумены. Нанайцы верили в оберегающую знаковость ласточек – разрешали им вить гнезда в своих жилищах, с радостным ожиданием встречали их весной. Ласточки символизировали благополучие семьи. Мистические свойства приписывались маленьким птичкам – удоу (*обиби*), пустельге (*джолодо*), кукушке (*туту*). Последнюю называли *буни гаса* (птица буня) – она участвовала вместе с шаманом в обряде больших поминок. Мифическая птичка *омиа* вселялась в женщину перед родами. С настороженностью, опасением относились к филину, ворону, коршуну.

В творчестве А. Пассара немало текстов, посвященных птицам. Однако далеко не всегда имеют место какие-либо мифологические коннотации орнитоморфных символов. Обратная ситуация – стихотворение «Птичка». Лирический герой говорит с птицей, заглядывающей в его окно. Ему кажется, что это не просто так – она прилетела с посланием: *«Птичка, птичка, скажи, для чего, почему / Ты опять прилетела к окну моему? / И ответь мне, зачем ты, тревожно звеня, / На заре во дворе окликаешь меня? / Что ты плачешь, скажи, на окне в тишине? / Или, может, печалишься ты обо мне? / Или хочешь со мною встретить утренний час? / Иль на помощь зовешь меня, бога боясь...»* (Пассар, 1983, с. 21) (перевод Н. Старшинова).

Разговор с птицей, ожидание от нее какого-либо мистического сообщения свидетельствуют об активности мифологического восприятия «Я»-субъекта вопреки его социалистической элиминации нанайских традиций. Последняя строфа произведения – эмоционально выразительный монолог – как показывает сопоставление оригинала и перевода – принадлежит не автору, а переводчику. Осторожные интонации А. Пассара перебиваются уверенно-атеистическими утверждениями переводящего «Я»: *«Птичка, птичка, смотри, –*

видишь пламя зари? / Ты меня хорошенько пойми, разбери: / Бога я не боюсь, – я не верю в него, / Но я гнева народа боюсь моего...» (1983, с. 21) (перевод Н. Старшинова).

Вторичное вмешательство ощущается стилистически – «хорошенько», «птичка», «пламя зари», «разбери», «гнев народа» – категории вненайского лексикона. Более того, нанаец – даже самый яркий адепт советской власти – вряд ли бы стал столь громко отрицать существование высших сил.

Птицы становятся основными персонажами в баснеподобных стихотворениях Пассара. В данном случае поэт ориентирован не столько на корпус представлений и образов своей культуры, сколько на стиль, характерные черты русской басни. В тексте «Хвастун» (Пассар, 1983, с. 33) птенец испугался стука дятла. Мамасиница ему объясняет, что дятел – хвастун, который хочет обратить на себя внимание. В стихотворении птицы коммуницируют друг с другом, уподобляются людям. «Басенные формулы» легли в основу текста «Ворона» (Пассар, 1983, с. 34), которая в своем поведении, облике пытается походить на молодую кукушку, отрекается от своих сородичей и в результате как бы оказывается никем. В финале ожидаемо следует нравоучительное заключение.

Мотив мистического разговора с птицей встречается и у других нанайских поэтов, например, в стихотворении Г. Бельды «Ниэчэкэн» («Птичка») (2017а, с. 290–291).

Художественное бытование образа птиц у Пассара иллюстрирует многоаспектную динамику семантического наполнения символа – речь может идти о дополняющих друг друга различных содержательных «фреймах», «полюсах» мифологии, идеологии, большой русской литературной традиции.

В поэтическом творчестве Андрея Пассара немало художественных обращений к образу медведя, являющегося важнейшим элементом нанайской мифологии.

Символ медведя в нанайской духовной культуре характеризуется большой сложностью, широтой ассоциаций, нарративов. Этнографы с уверенностью говорят о наличии культа медведя у нанайцев. Медведя отождествляли с хозяином тайги *дуэнтэ эдени*. При этом у одних этнических групп сохранились сюжеты о медведе с девятью горбами, у других бытовало представление об огромном медведе-хозяине *хуйгулю*. Их очень боялись, всячески пытались задобрить. Существовало большое количество ограничений относительно медвежьего мяса – нельзя было его солить, жарить, обгрызать с костей, нельзя было допускать, чтобы медвежий жир капал на землю. Сердце медведя мог есть только охотник. Нанайский язык отражает сложно-особенное восприятие медведя нанайцами – имеют место специальные лексемы, маркирующие части тела сакрального животного (голова медведя *дяри* / голова человека *дили*; язык медведя *илэмду* / язык человека *сингму*; глаза медведя *дяян* / глаза человека *насал*) и т. д. Не допускали соприкосновения медвежьего и женского миров.

Медведь в стихотворении Пассара «Ледоход» сравнивается со льдом, косвенно подчеркивается опасность встречи с ним: «Не показывай пальцем, где льдинки купаются, / Лед страшнее медведя! Не шутят со льдом...» (1983, с. 22). В тексте «Медвежья голова» приводится сцена угощения старейшин рода медвежьей головой. «Поедание» медведя в данном случае является ритуальным, в нем принимают участие избранные: «Отец мой, настоящий зверолов, / Убив медведя, щедро угощал / Медвежьей головою стариков...» (Пассар, 1983, с. 24) (перевод Н. Старшинова).

Вкушение медвежьей головы символизирует вступление в особые отношения с хозяином тайги, подчеркивает общее происхождение медведя и охотника. Примечательно, что А. Пассар в рассматриваемом произведении очень быстро уходит от мифологических контекстов, автора увлекают события советской жизни.

Для нанайца встреча в тайге с медведем – своего рода испытание, инициация. Человек мог проиграть в этой схватке, быть растерзанным зверем, а мог – выйти победителем, обрести высокий статус удачливого охотника. В стихотворении «Медвежонок» лирический герой, оказавшись в тайге, наблюдает за драматическим расставанием медведицы-матери и медвежонка. Он не боится быть замеченным, убитым. Повидимому, в такой слепоте бесстрашия находит выход соцреалистическая наивность. В действительности, нанайский этнофор-охотник осторожен, чуток, он с почтением относится к зверю, знает обо всех его сильных сторонах. В тексте проводится параллель между медведем и человеком: «Труден безжалостный час расставанья: / Даже медведь не удержит рыданье. / А человек? Он порою, поверь, / Может рыдать, как затравленный зверь. / Думаешь, трудностей я не изведаль? / Жизнь меня была порою всерьез. / Только не пролил я жалостных слез, / Только заветной тропинки не предал» (Пассар, 1983, с. 26) (перевод Ю. Смышляева).

В стихотворениях Андрея Пассара встречаются художественные отголоски мифологических представлений о том, что рыбы понимали человеческую речь, слушали песни рыбаков. В тексте «Рыбачки» девушки «вплетали нити старинной песни в сети, / чтоб был богаче нынешний улов» (Пассар, 1983, с. 36).

Один из ключевых символов художественной модели мира Андрея Пассара – река. Речь в первую очередь идет об Амуре, по берегам которого живут нанайцы. Это сложноустроенная водная система, по которой проходит граница между странами, цивилизациями, языками, визуальностями. Смотрящие друг на друга через Амур российский Благовещенск и китайский Хэйхэ контрастно отражают современное состояние двух государств. Семантическая знаковость и регулярность поэтической актуализации доминанты *река* – явление неслучайное: опыты ее творческого осмысления часто обусловлены реалиями традиционной культуры, в которой вода, водные магистрали считались пограничным измерением. Нанайский принцип восприятия рек в целом корреспондирует с комплексом представлений, распространенных у многих других народов: «река является одним из фундаментальных мифологических элементов в художественных текстах, может быть осмыслена как препятствие, опасность, граница рода, вход в подземное царство, речь, прорицание» (Мифы

народов мира, 1994, с. 376). Пассар привычно уходит от прямой передачи мифологически насыщенных сюжетов, коннотаций, однако он всё же не может полностью поэтически игнорировать универсальную традицию художественной символизации топоса реки. Амур у него прежде всего воплощает пространство дома, родины, детства: «Амур, седой Амур, навеки мне родной, / Я снова дома. Я, как в детстве, дома...» (Пассар, 1969, с. 12) (перевод О. Зверева).

С топосом Амура контекстуально связан мотив возвращения. Для лирического «Я» это экзистенциальная необходимость: «Я сегодня опять вот к Амуру пришел...» (Пассар, 1983, с. 16).

Амур, как и многие другие великие реки, удостаивается определений: седой Амур, Амур-бабушка, богатый Амур, суровый, хмурый Амур и др. Оценивая смысловую прагматику некоторых приведенных эпитетов, следует вновь подчеркнуть участие переводчика. Излишняя гендерная детерминированность реки – проекция представлений чужого в системе нанайской культуры поэтизирующего «Я».

В текстах А. Пассара фигурируют и другие реки. Например, речка Ори, олицетворяющая пространственный «ближний круг», шагово-доступную систему пространственных координат, сохраненная в мире воспоминаний лирического субъекта: «Всё помню в этом мире небольшом: / Вот речка Ори – / Светлая до донца. / В нее ныряло / Прямо нагишом / Слепящее полуденное солнце...» (Пассар, 1969, с. 10) (перевод О. Зверева).

Необходимо подчеркнуть, что в центре образной системы поэзии А. Пассара – флористические и анималистические символы, пространственные категории, семантически связанные с мифологией, фольклором нанайского народа.

Заключение

В ходе исследования художественного мира нанайского поэта Андрея Пассара был сделан вывод о этно-мифологической репрезентативности и семантической многомерности его поэзии. Речь прежде всего идет о стихотворном воплощении большого количества нанайских этнографизмов. Определено, что этномифологический пласт восходит к традиционной культуре нанайцев, в его поэтической репрезентации задействованы образы сакральных персонажей (шаман), животных, птиц, деревьев. В статье подробно рассмотрены семантические контексты мифологически акцентированных символов, исследованы смысловые варианты художественной актуализации нанайских категорий *мио*, *эндури* и др. Этномифологическая выразительность является бесспорным достоинством текстов Пассара. При этом предпринятый анализ конкретных текстовых фрагментов показал, что исходное этномифологическое содержание отдельных произведений при переводе на русский язык подвергается существенному искажению, редукции. На фоне этнокультурной самобытности творчества А. Пассара выявлены, проанализированы некоторые соцреалистические универсалии (образно-мотивный комплекс), характерные и для нанайской словесности. Установлено, что поэт, несмотря на обязательное использование правил соцреалистического письма, творчески в первую очередь был обращен к духовной культуре нанайского народа.

Исследование творчества «нанайского самородка» Андрея Пассара может быть продолжено в разных направлениях – сравнительно-сопоставительном (в контексте литературных традиций народов Крайнего Севера, Сибири, Дальнего Востока), транслатологическом (рассмотрение проблемы эквивалентности художественных переводов), междисциплинарном (на стыке литературоведения, этнолингвистики, этнографии, этнопсихологии и др.).

Материалы исследования | Research materials

1. Бельды Г. Ниэчэкэн / Птичка // Современная литература народов России: Поэзия. Антология. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2017а.
2. Бельды Г. Пиэгдан / Береза // Современная литература народов России: Поэзия. Антология. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2017б.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 2.
4. Пассар А. А. Приглашение: Стихотворения и поэмы. М.: Советская Россия, 1983.
5. Пассар А. Дян / Оморочка // Современная литература народов России: Поэзия. Антология. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2017.
6. Пассар А. Под стук бубна. М.: Советская Россия, 1969.

Источники | References

1. Жулева А. С. Мифопоэтическая модель мира в ненецкой литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2019.
2. Киле Н. Б. Лексика, связанная с религиозными представлениями нанайцев // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.) / под ред. И. С. Вдовина. Л.: Наука, 1976.
3. Косинцева Е. В. Концептуальная оппозиция «Жизнь – Смерть» в лирике С. С. Динисламовой // Вестник урведения. 2025. Т. 15. № 3 (62).

4. Лагунова О. К. Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги). Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2007.
5. Смоляк А. В. Представления нанайцев о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.). Л.: Наука, 1976.
6. Султанов К. К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
7. Султанов К. К. От Дома к Миру. Этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог. М.: Наука, 2007.
8. Султанов К. К. Угол преломления. Литература и идентичность: коммуникативный аспект. М.: ИМЛИ РАН, 2019.
9. Сязи В. Л. Образ лирической героини в интимной лирике Соловар Валентины Николаевны // Вестник угро-ведения. 2025. Т. 15. № 4 (63).
10. Хазанкович Ю. Г. Эпические традиции в прозе коренных малочисленных народов Арктики. М.: Флинта, 2020.

Финансирование | Funding

- RU** Публикация подготовлена в рамках научного проекта «Библиотека литературных шедевров народов России».
- EN** This publication was prepared within the framework of the research project “Library of Literary Masterpieces of the Peoples of Russia”.

Информация об авторах | Author information

- RU** Арзамазов Алексей Андреевич¹, д. филол. н., проф.
Гилемшин Флёр Фоатович², д. филол. н., доц.
¹ Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва;
Российский университет дружбы народов, г. Москва
² Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук
Республики Татарстан, г. Казань;
Федеральный исследовательский центр «Казанский научный центр» Российской академии наук;
Казанский федеральный университет
- EN** Aleksey Andreevich Arzamazov¹, Dr
Fler Foatovich Gilemshin², Dr
¹ Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow;
Peoples' Friendship University of Russia, Moscow
² G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Arts of the Academy of Science
of the Republic Tatarstan, Kazan;
Federal Research Center “Kazan Scientific Center” of the Russian Academy of Sciences;
Kazan Federal University
- ¹ arzami@rambler.ru, ² Fler.Gilemshin@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.05.2026; опубликовано online (published online): 25.06.2026.

Ключевые слова (keywords): Библиотека литературных шедевров народов России; нанайская поэзия; художественный перевод; этнографизм; мифологический контекст; Library of Literary Masterpieces of the Peoples of Russia; Nanai poetry; literary translation; ethnographism; mythological context.