

Научная статья  
УДК 82.1  
doi: 10.17223/19986645/97/13

## «Куда умрешь?». Малая эсхатология А. Введенского

Олеся Равильевна Темиршина<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Российский государственный социальный университет, Москва, Россия,  
o.r.temirshina@yandex.ru*

**Аннотация.** Проанализирована эсхатологическая мотивика, представленная в поэзии А. Введенского. Установлено, что эсхатологические мотивы в лирике поэта сопрягаются с визионерским кодом и встраиваются в сюжет посещения иного мира. Доказано, что эсхатология Введенского проецируется на ряд жанров (как народных, так и книжных), связанных с сюжетом путешествия по загробному миру (видения, сны, обмирания). Показано, что специфика освоения традиции Введенским заключается в том, что авторский сюжет тяготеет к «первичным» устным жанрам, соотношенным с «физиологией» видения.

**Ключевые слова:** чинари, поэзия Александра Введенского, малая эсхатология, эсхатологическое видение, эсхатологический сюжет

**Для цитирования:** Темиршина О.Р. «Куда умрешь?». Малая эсхатология А. Введенского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 97. С. 265–289. doi: 10.17223/19986645/97/13

Original article  
doi: 10.17223/19986645/97/13

## "Where will you die?" Alexander Vvedensky's minor eschatology

Olesya R. Temirshina<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Russian State Social University, Moscow, Russia, o.r.temirshina@yandex.ru*

**Abstract.** The aim of the article is to investigate the "authorial" eschatology of Alexander Vvedensky. The object of the study comprises 11 of the poet's texts containing eschatological topoi. Vvedensky's "eschatological" works are examined using the method of structural-semantic analysis, which determines a special approach to their study: the "eschatological" subset of texts is considered as a single semantic whole, based on an invariant plot-compositional scheme that, according to our hypothesis, originates from the genre of eschatological vision. Vvedensky's authorial eschatology is analyzed in the work in structural-narrative and genre aspects. From a narrative perspective, Vvedensky's eschatology is realized as a specific plot consisting of 15 motif-figurative blocks: the first death of the hero (1), the image of the soul after death (2), the spatial position of the soul after leaving the body (3), the splitting of the subject (4), means of transition to the other world (5), the space of hell (6), angels and demons, the motif of posthumous ordeals (7), execution (8), the motif of beheading (9), the space of paradise (10), the transformation of the hero into a plant (11), the second death of the hero (12), judgment (13), the motif of objectification of thoughts (14), sleep

(15). It is shown that the eschatological topoi of Vvedensky's poetry, while appearing throughout the studied period, are most fully realized in his early poetry. Thus, in the poems "Minin and Pozharsky" and "The Seventh Poem," almost all semantic blocks of the considered plot appear. In general, the narrative scheme of the eschatological vision either contracts to key elements in short poems or unfolds fully in larger works. In terms of genre, Vvedensky's eschatology reveals a close connection with the plot structure of the eschatological vision, in which – both in its literary redaction and oral tradition – the key semantic component is the hero-visionary's visit to the other world. The analysis showed that Vvedensky's personal eschatological plot is, firstly, associated with the semantics of minor eschatology (narrating the death of a private human soul), and, secondly, correlated with folk tradition. The following features of his visions testify to their close connection with folk eschatology: the oneiric pragmatic frame of the visions, the horizontal organization of the other world, and the absence of a didactic part characteristic of literary genres. The influence of original Russian folklore sources on Vvedensky's minor eschatology is also confirmed by the poet's clear recourse to the "primary" plot of the *obmiranie* [near-death experience] tradition. The "revival" of the ancient genre of eschatological vision in the works of the avant-garde poet can be explained by a specific technique of poetic writing. In his early works, Vvedensky actively practiced recording the speech activity of the subconscious, typologically likening himself to a medieval visionary who, being in an alternative mental state, sees other worlds. This is why the eschatological plot is most vividly and figuratively realized precisely in his early works; in later lyrics, when Vvedensky turns to the "upper layers of consciousness," the eschatological plot weakens.

**Keywords:** chinari, Alexander Vvedensky's poetry, minor eschatology, eschatological vision, eschatological plot

**For citation:** Temirshina, O.R. (2025) "Where will you die?" Alexander Vvedensky's minor eschatology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 97. pp. 265–289. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/97/13

## Введение

Поэзия Александра Введенского сопротивляется «прямому» пониманию, что связывается с обэриутской установкой поэта на абсурд как ключевой поэтический принцип. В отдельных исследованиях даже предполагается, что лирику Введенского невозможно расшифровать, а любые способы логической трактовки обэриутской заумы «малопродуктивны, да и вообще не о том» [1. С. 5–6]<sup>1</sup>. Однако кажется, что лексико-семантическая неупорядоченность текстов поэта может частично компенсироваться на более высоком структурном уровне, через *жанровый код*.

Так, многие «лирические рассказы» Введенского начинаются с момента смерти героя, который – уже после физической гибели – путешествует по загробному пространству. Такая сюжетная организация – редкость для светской литературы, однако в рамках средневековой традиции этот сюжет, связанный с *эсхатологическим жанром видения потустороннего мира*, встречается часто.

---

<sup>1</sup> Ср. дискуссию с указанным тезисом в: [2. С. 110–111].

Уже Я. Друскин отмечал эсхатологичность поэзии Введенского, называя драму «Кругом возможно Бог» «эсхатологической мистерией» и полагая, что в отдельных текстах поэта разворачивается тема «засмертного» существования [3. С. 584]. М. Мейлах, следуя за Друскиным, указывал, что в поздней лирике Введенского актуализируется «двухступенчатая эсхатологическая ситуация»: «Согласно этой модели, естественная смерть еще не вырывает человека из царства обусловленности и времени; вторая окончательная смерть приходит с концом мира, *накаляемого Богом...*» [4. С. 247].

Мы полагаем, что поэзия Введенского дает возможность более точно конкретизировать ее жанрово-исторические проекции. Исходная гипотеза работы заключается в том, что «эсхатологическая» сюжетная структура текстов Введенского проецируется на сюжетику малой эсхатологии в ее народном изводе, представленной в жанрах видений, снов, обмираний, загробных путешествий. Отсюда и цель исследования: выявить этот сюжет в поэзии Введенского и определить его возможную культурно-историческую почву.

В связи с поставленной целью возникает закономерный вопрос: насколько отрефлексированным является обращение Введенского к эсхатологическому сюжету? Отец поэта, Иван Викторович Введенский, был сыном священника [5. С. 8], и, возможно, что круг эсхатологических мотивов, чрезвычайно популярный в околоцерковной среде, был известен поэту. Тем не менее доказать прямое знакомство А. Введенского с конкретными источниками затруднительно. Именно поэтому основным методом исследования стал метод типологического анализа, который позволит реконструировать эсхатологический сюжет Введенского с опорой на *структурный сюжетный инвариант*, данный в текстах народной и книжной эсхатологии.

Объектом исследования стали 11 произведений Введенского (написанных в период с 1926 по 1931 г.), где с относительной полнотой представлена эсхатологическая мотивика. Материалом для сравнения выступают сюжеты малой эсхатологии, отраженные в видениях, снах, обмираниях. Исторически поэтика эсхатологического сюжета чрезвычайно устойчива. Поэтому в качестве сравнительного фона выступают репрезентативные тексты, относящиеся как к книжной, так и к устной традиции.

«Эсхатологическое» подмножество текстов Введенского в работе рассматривается как единое смысловое целое. Так, при всех внешних отличиях текстов друг от друга имеется их ясно ощутимое сходство: сюжеты этих произведений конструируются из одинаковых компонентов. Отсюда первая задача работы – выявить составные части этого сюжетного единства (мотивы, топосы, образы) и выстроить их в сюжетную последовательность.

### Основная часть исследования

Реконструируемый сюжет включает в себя 15 мотивно-образных блоков, каждый из которых проецируется на соответствующие образы и мотивы из традиционной народной эсхатологии.

**Первая смерть героя (1)** оказывается начальным мотивом, сюжетной «точкой отсчета». Этот мотив является наиболее устойчивым в реконструируемом сюжете и встречается во всех текстах подмножества.

Так, первая часть «**Минина и Пожарского**» начинается со смерти Грекова («итак я был убит» [6. С. 46]<sup>1</sup>). Гибнут и другие персонажи этой драматической поэмы: губернатор («ну вот лежу убитый», с. 47), «чиновник его особых поручений» (который «на следующее утро после смерти чаю не пьет», с. 47). С момента смерти лирического субъекта начинается «**Седьмое стихотворение**» («Но услыша пули звук / он упал холодной шашкой / весь рыдая на траву», с. 63). В стихотворении «**Всё**» умирает героиня, Маня Щепина («Я выхожу из кабака / там мертвый труп везут пока», с. 73).

В «**Пять или шесть**» герои, мирно беседующие, в конце первой части выясняют, что их уже похоронили («нас всех закопали», с. 85). В стихотворениях «**Зеркало и музыкант**», «**Человек веселый Франц**» персонажи также фиксируют свою смерть, ср. соответственно: «звали Иваном / а умер я под диваном» (с. 93); «он и умер и погиб» (с. 97).

В более поздних текстах гибнут не только люди, но и абстрактные принципы, получившие статус персонажей. Так, в стихотворении «**Факт, теория и Бог**» умирает *Теория* («я сегодня скончался / ты скончался вчера / кто из нас причащался?», с. 110) и другие герои («И каждый голубь, лев прошедший / кричал скачи и помирай», с. 109). В «**Битве**» гибнет *малютка Вина*: «умираем / умираем / за возвышенным сараем» (с. 114).

В стихотворении «**Суд ушел**» сам момент смерти остается за пределами текста, однако из контекста понятно, что человек, идущий по небу, связывается с пространством инобытия («шел по небу человек», с. 123). В эсхатологической мистерии «**Кругом возможно Бог**» также обнаруживаем ряд смертей: казнят Эф, гибнет Стиркорбреев и др. В стихотворении «**Снег лежит...**» в своей постели умирает дочь («или сонная умрет / во своей постели дочь», с. 100).

В стихотворении «**Всё**» после смерти Мани Щепиной читается молитва на отход души, где говорится следующее: «о Боже говорит он Боже / прими создание твое / пусть без костей без мышц без кожи / оно как прежде заживет» (с. 71). Отсюда можно сделать вывод, что герои не умирают окончательно, но продолжают каким-то образом существовать.

Продолжение бытия после смерти (обычно мнимой) оказывается исходной точкой многих нарративов о посещении иного мира. Так, в популярном на Руси «**Хождении Феодоры по воздушным мытарствам**» сами воздушные мытарства начинаются со смерти героини; в многочисленных рассказах об обмираниях, характерных для традиции православных славян, путешествию по иному миру предшествует летаргическое состояние, которое подобно *временной смерти* (см. примеры в [7. С. 195–196]); в инициальной части рассказов об иномирных сновидениях, типологически родственных виде-

<sup>1</sup> В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

ниям и обмираниям, «нередко описание неких экстраординарных обстоятельств, непосредственно предшествующих засыпанию (смерть, угроза болезни, операция, переходные ситуации – свадьба, рождение, крещение и т.д.) <...>» [8. С. 102].

**Образ души после смерти (2).** После физической смерти героя в ряде текстов следует выход души из тела. Душа предстает в трех образных «инкарнациях»: *ребенок, двойник, птица*.

В «**Седьмом стихотворении**» душа является ребенком, который после смерти субъекта отправляется в посмертное путешествие («тогда ребенок молодой / молиться сочиняет», с. 63).

В поэме «**Минин и Пожарский**» и стихотворении «**Зеркало и музыкант**» душа предстает как бестелесный двойник человека: «Я бестелесный» говорит о себе Минин (с. 47), а музыкант Прокофьев, стоящий перед зеркалом, созерцает в зеркале Ивана Ивановича, которого все видят «бесплотным» (с. 93). Душа-двойник возникает и в стихотворении «**Человек всеёлый Франц...**»: после того как герой стихотворения «и умер и погиб», у него «появляется из ранца / человеческий ровесник / и психолог божества» (с. 97). Странное в этом контексте слово «психолог» может, на наш взгляд, трактоваться как «сдвинутая» номинация души (ср. греческое «психе» – душа).

В стихотворении «**Суд ушел**» обнаруживаются сразу два образа души: душа-ребенок, у которого «одежда будто Бог» (с. 123), и душа-двойник / отражение: перед умершим героем, которого должны судить (см. об этом мотиве ниже), ставят зеркало.

Также душа может принимать образ птицы: петуха («**Седьмое стихотворение**»: «выходил поспешно дух / огорошенный петух», с. 64), тетерева («**Факт, теория и Бог**»: «под потолком сидит душа / как тетерев себя маня», с. 110), маленькой птички, вылетающей после смерти из тела («**Минин и Пожарский**»: «сверкнула шашка их несчастливо / да так что брызнула душа / и пташка Божия пошла на небеса дышать», с. 48).

Представление об образах души в эсхатологических текстах Введенского сопрягается с мотивными топосами малых эсхатологических видений. Так, в видениях и соответствующей иконографии душа может предстать в образе *ребенка*. «Изображение души в виде маленькой нагой фигуры, – пишет Ф. Батюшков, – приобрело популярность и отразилось в иконографии. В момент смерти это маленькое существо <...> должно выйти из тела» [8. С. 119].

В средневековых видениях иного мира душа может оказаться *птицей*, «уподобление души птице, – пишет А.В. Пигин, – восходит к Священному Писанию <...>, а потому образ души-птицы традиционен для церковной письменности и народной поэзии» [10. С. 175]. Этот мотив отразился в Видении Макария, в котором душа покидает тело в образе «птички»: «из меня вылетела небольшая птичка» [10. С. 296].

Душа в эсхатологических видениях может быть и *двойником*, который является «отражением человеческой плоти» [10. С. 175–176]. Мотив «тела души» (Гуревич) появляется и в народных видениях-обмираниях: «...душа

предстает в легендах как двойник человека. Не случайно очнувшись от обмирания женщина узнает обо всем увиденном и услышанном на “том свете”, как выясняется, от своей души, посетившей и места мук, и места блаженства <...>» [11. С. 120].

**Пространственное положение души после выхода из тела (3).** После физической смерти героя его душа может (а) «сидеть» на предметах, (б) созерцать свою могилу и свое тело со стороны, (в) обрестись рядом с памятником.

(а) *Мотив «сидения» души на предметах* обнаруживается в целом ряде эсхатологических текстов Введенского. В стихотворении «**Зеркало и музыкант**» умерший герой «сел на стол / И стал как столб» (с. 93) (отметим, что стол в поэтической системе значений Введенского имеет отчетливые ритуальные коннотации). В мистерии «**Кругом возможно Бог**» возникает образ некой фигуры, находящейся на гробе и наблюдающей мертвое тело: «Бесплотный / садится час / на крышку гроба / где пахнет тухлая фигура» (с. 133). В поэме «**Минин и Пожарский**» погибший Минин вещает «с этажерки» (с. 58), умерший Пожарский – «со шкафа» (с. 61). Интересно, что в финале мистерии «**Кругом возможно Бог**» уже после апокалиптического пожара, в огне которого сгорел мир, также возникает указанный мотив: «сухое солнце свет планеты / садятся молча на предметы» (с. 151), что, несомненно, имеет прямую связь с мотивом души, сидящей после смерти на предмете/возвышении.

Семантическая конструкция «находиться на», сопровождающая душу в тестах Введенского, обнаруживается и в древних памятниках. Так, в одном из синодичных предисловий душа после выхода из тела стоит *на своем теле*: «душа же та стоит на теле своем печальна» (цит. по: [12. С. 173]). Мотив стояния души на теле – визуальный иконографический топос, именно так исход души изображал иконописец.

(б) В отдельных случаях выход души из тела сопрягается с *мотивом созерцания своей могилы/тела*. Так, в «**Седьмом стихотворении**» лирический субъект видит свою «ветхую могилу» (с. 63), в тексте «**Факт, теория и Бог**», герой кланялся монументу, затем перед ним также предстает могила («я вижу <...> / моря монеты и могилы», с. 109), в стихотворении «**Битва**» *малютка Вина*, констатируя свою смерть, описывает могилу, похожую на берлогу: «но могила как берлога / над могилою лоза / умираю умираю» (с. 114). В драме «**Минин и Пожарский**» полулюбимый Минин в своем посмертном монологе рассказывает о «могильном холме» (с. 58), Пожарский видит свое тело «на столе» (с. 61).

Мотив созерцания душой своего тела/могилы, обнаруживаемый у Введенского, крайне типичен как для древних видений, так и для визионерии XIX–XX вв. В эсхатологических видениях умерший обычно видит свое тело. Ср. из Жития Василия Нового: «...видѣхъ тело мое идеже лежаше, бездушно и умерщвлено <...> чюдящиеся и дивящиеся, якоже некто совлечется риз своих и положит на одрь своем» [13. С. 500]. В Повести Никодима возникает тот же топос: «И тѣло свое зрю на земли, лежащее пред собою» [10. С. 243]. Ср. в позднем видении Клавдии: «...я смотрю на себя, на свое окровавленное тело, как на свою одежду, и поняла, что я умерла» [10. С. 361–162].

(в) После смерти душа может пребывать рядом с памятником. В «Седьмом стихотворении» умерший находится на памятнике (ср. «УМЕРШИЙ: “Уж я на статуе сижу”», с. 64), в стихотворении «Снег лежит...» умершая девица «со статуей блистает» (с. 101), в философском рассуждении «Факт, теория и Бог» герой кланяется монументу: «я поклонился монументу» (с. 109).

Эта сюжетная ситуация встречается и в народной традиции. Так, обмиравший рассказывает, что после того, как его закопали, он некоторое время стоял «подле памятника» [14. С. 225].

**Расщепление субъекта (4).** Выход души из тела провоцирует *мотив расщепления субъекта*. Субъект эсхатологических текстов Введенского при отделении души от тела испытывает экзистенциальную раздвоенность. Так, душа после выхода из тела в стихотворении «Факт, теория и Бог» спрашивает: «кто я из нас?» (с. 110). В «Битве» после первой смерти возникает тот же вопрос: «мы двое / <...> / но кто же мы?» (с. 115). Контекст лирики Введенского говорит о том, что «двое» – это «расщепленный субъект» (человек и его душа), ибо душа, как было сказано выше, в некоторых случаях оказывается двойником человека. Так, Пожарский после своей смерти, наблюдая свое тело со стороны, говорит: «Лежу двояким на столе» (с. 61).

Именно эту двоякость отмечают и визионеры XVII столетия. В Повести Никодима визионер, как и герой Введенского, созерцая свое тело, ощущает себя «сугубым сущим», т.е. «двойным». И это двойное состояние, созерцание себя в двух ипостасях сразу, – телесной и духовной – вызывает у него удивление: «И обрѣтохся нѣгде, яко на зелень травъ стою, а тѣло свое зрю на земли лежащее предо мною. И прежде удивихся сему и размышляя в себя: како единого себе положена сугубо суща зрю и раздѣльна?» [10. С. 243]. В позднем видении Клавдии также возникает мотив двойственности: «И я обнаружила двойственность своего положения, т.е. я смотрю на себя, на свое окровавленное тело, как на свою одежду, и поняла, что я умерла» [10. С. 361–362].

Нестабильная субъектность, двойственность, проявляющаяся после смерти, вызывает у визионера удивление: «Погляжу – и стою я и лежу я. Дюже мне вот это диковино» [14. С. 224]. Такое же удивление испытывает и герои стихотворений Введенского, которые после смерти задают вопросы, о том, *кто же они есть*.

**Средства перехода в иной мир (5).** После отделения души от тела закономерно возникает мотив перехода в иной мир. «Куда умрешь?» (с. 109) – спрашивает герой стихотворения «Факт, теория и Бог». Этот мотив маркирует первый этап путешествия по загробному пространству. В лирике Введенского обнаруживается три способа перехода: *полет, переход через водную преграду (реку, море), отъезд на поезде*.

В посмертных монологах героев «Минина и Пожарского» появляются сразу три модели перехода в загробное пространство: полет (Греков после смерти летит: «итак я был убит / судьба моя старалась улететь / и многие прохожие летали», с. 46); переход через водную преграду (губернатор после

смерти оказывается на берегу реки: «ну вот лежу убитый / гляжу на берег еле видный / читаю плесканье копыт», с. 47); отъезд на поезде («поезд отходит», с. 46)<sup>1</sup>.

В «Седьмом стихотворении» посмертный путь души начинается с вокзала («побеги идет в вокзал / <...> где создания умрут / быстро падал детский снег» (с. 63). Здесь также имплицитно представлен переход через реку: в загробном пространстве, расположенном ближе к раю (см. ниже), «нету сумрачных мостов» (с. 64). Мосты в соотнесении с темой души-птицы и посмертного перехода появляются в драме «Минин и Пожарский»: «Не птичке перейти мосты» (с. 56).

В стихотворениях «Зеркало и музыкант» и «Человек веселый Франц...» посмертный переход связывается с преодолением водной преграды. В первом тексте музыкант Прокофьев, описывая посмертный путь Ивана, умершего «под диваном», говорит: «смотри в могильном коридоре / глухое воеет море / а лодка скачет как блоха / <...> / а в лодке стынет человек» (с. 93). Франц, герой второго стихотворения, после смерти «сядась в большую шляпку / плыл к задумчивой сосне» (с. 97).

В мистерии «Кругом возможно Бог» средством перехода в иной мир после смерти оказываются «сходни»: «спустите мне / спустите сходни / пойду искать пути Господни» (с. 143). Этот образ снова намекает на преодоление водной преграды: сходни – это специальные мостки для перехода с судна на берег.

Все задействованные Введенским средства перехода души на тот свет обнаруживаются и в топике народных видений. Так, сам момент выхода души из тела может трактоваться как *полет вверх*, ср.: «Он умер <т.е. заснул летаргическим сном>, и душа его вознеслась вверх» [7. С. 195–196].

Устойчивые мотивы перехода на «тот свет» в народных видениях связываются, как и у Введенского, с *преодолением водной преграды*. Лодка и темная вода в иномирном пространстве – знак смерти: «если снится лодка в воде – к смерти», эта примета, по-видимому, проецируется на славянский обряд «похорон в ладье» [15. С. 201]. К топике средневековых – в том числе и западных – видений относится мост, разделяющий пространство ада и рая. В целом же мосты в народных видениях оказываются также «медиатором, магическим каналом связи с “тем светом”» [16. С. 48]. В восточнославянских источниках мост также обеспечивает процесс переход души в пространство смерти: «...для того чтобы попасть на тот свет человек должен пройти через реку <...> по “мостинкам”, “кладочке” <...>» [17. С. 23].

В более современных версиях видений функции моста и лодки выполняет *поезд*, который в народных видениях, как и у Введенского, может пониматься как потусторонний транспорт, перевозящий душу в иной мир (о загробной символике поезда см. [18. С. 58]).

<sup>1</sup> Комментируя образы поезда и вокзала, А. Герасимова указывает на то, что «“отъезд” у Введенского обычно выступает знаком, “иероглифом” перемещения в иной мир» [4. С. 13–14].

**Пространство ада (6).** В отдельных текстах намечается еще одна важная примета начала загробного пути – лес. Так, лес появляется в посмертном монологе Грекова: душа пролетает лес (ср. «кончается как немка перочинный лес» с. 46). Лес возникает на пути героя и в «**Седьмом стихотворении**»: «Он плача покидает лес» (с. 63). Лес как примета загробного пространства обнаруживается и в мистерии «**Кругом возможно Бог**»: Фомин после своей смерти идет через лес (с. 137–138).

Топос леса вызывает в памяти «Божественную комедию» Данте, основанную на жанре видения, где «сумрачный лес» оказывается преддверием ада, пройдя который, герой должен достичь чистилища, а затем рая. Эта топография повторяется и в «**Седьмом стихотворении**»: субъект выходит из леса, видит ад («видна пустыня ада», с. 63), далее на востоке перед ним предстает рай (см. об этом ниже).

Во второй части «**Минина и Пожарского**» герои также попадают в ад, который прямо эксплицирован в подзаголовке: «Уральская местность. Ад» (с. 49). В тексте появляется и образ адской печи: «здесь матушка не судят, а казнят, то есть печку строят» (с. 57). В мистерии «**Кругом возможно Бог**» ад возникает метонимически, через образ котлов «Тут раскаленные столы / стоят как вечные котлы» (с. 151).

Образы котлов, печи и «раскаленных столов» соответствуют традиционным народным представлениям об аде. Так, в «Страшных видениях крестьянина из Восточной Сибири Якова Ильича Ланшакова» и «Слове о некоем муже именем Тимофей» появляется раскаленная печь [10. С. 254, 314]. В апокрифе «Хождение Богородицы по мукам» Богородица видит в аду «столы огненные» [19. С. 77]. В целом же печь и огонь – это устойчивые атрибуты ада в народных версиях посмертных путешествий, где преисподняя понимается как «царство огня и тьмы» [20. С. 11].

**Ангелы и бесы, мотив посмертных мытарств (7).** Смерть грешника, пишет Пигин, «сопровождается страшными видениями грозных ангелов или многочисленных бесов» [10. С. 84]. Поэтому отдельного внимания заслуживают образы потусторонних существ, которых умерший герой Введенского встречает на своем пути.

Так, в некоторых текстах появляются ангелы, изымающие душу у человека, ср. образ такого ангела в «**Четырёх разговорах**», где умершие рассказывают о своей смерти: «И надо мной вертелся ангелок, / он чью-то душу в рай волок» (с. 168). В «**Минине и Пожарском**» возникает сходный мотив: «Вот вижу я фонарщик бежит и вопит, / а за ним ангел летит и шуршит» (с. 46). В «**Седьмом стихотворении**» образ ангела связывается с мотивом смерти героя: «в углу сияет ангел хилый / и мысли глупые жужжали / над этой ветхой могилой» (с. 63). В поэме «**Кругом возможно Бог**» появляется образ грозного огненного ангела: «ты подобен ангелу пожаром объятому» (с. 139).

Ангелы, изымающие душу, – частотный топос видений. Так, в вербальном и иконографическом пространствах русской средневековой эсхатоло-

гии «человека убивают грозные ангелы» [20. С. 78]. Эти ангелы могут связываться с огнем; в Житии святого Андрея (входит в сборник Вассиана Кошки) есть эпизод наказания перед смертью некоего человека: его наказывает «огнеподобный ангел», который «дръжаще в руцѣ палицу огнену велику» [10. С. 83].

В рамках эсхатологического сюжета герой Введенского после смерти может встречать и бесов. Так, в «**Седьмом стихотворении**» лирический субъект после первой смерти и до упоминания ада встречается «мутного беса», который колотит «в сухие жизни барабаны» (с. 64). Образ мутного беса может связываться с предикатами нечистых духов в традиции. В одной из версий «Слова о богаче и Лазаре» бесы несут душу грешника «крутя и мутя» [9. С. 124]. В таком контексте «мутный бес» может быть результатом своеобразной семантической агглютинации. Связь же «мутного беса» с барабаном может объясняться через иконографический мотив. Ф. Батюшков, описывая смерть грешника по миниатюрам Лицевой Библии, которые приведены у Буслаева (рукопись XVII в.), отмечает, что изымание грешной души из тела, сопровождается «адской гудьбой» на барабане [9. С. 122].

Героиня стихотворения «**Снег лежит...**» также видит беса, который связывается с ночным пространством: «ночь лежит в ковре небес / ночь ли это? или бес?» (с. 100). В поэме «**Минин и Пожарский**» в аду появляются черти, которые «кашу из кружек варят» (с. 50).

Видения ангелов и бесов в народной традиции увязываются с мотивом посмертных мытарств, которые часто предстают в виде «лестницы смерти». Ср. этот мотив в русской духовной поэзии:

Принесли душу грешную  
 Ко лестнице ко небесной.  
 На первую ступень ступила,  
 И вот встретили душу грешную  
 Полтораста врагов;  
 На другую ступень ступила –  
 Вот и двести врагов;  
 Вот на третью ступень ступила <...>

[21. С. 287–288].

Сходный образ-мотив посмертного восхождения по лестнице встречаем в самом начале поэмы «Минин и Пожарский»: «Как же нам и не плакать, когда мы они взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, еще посидят – еще поседеют. Все кудри повылезут – черепа блеснуть станут» (с. 45). Обратим внимание на мотив субъектного расщепления, маркируемый сдвигом местоимений («мы они взойдут...») и характерный для посмертного существования человека (см. выше). С учетом такого контекста началом поэмы «Минин и Пожарский» можно считать исход души из тела, что подтверждается дальнейшим развитием этого сюжета в тексте.

**Казнь (8).** С мотивами смерти и ада сопрягается мотив казни. В «**Минине и Пожарском**» *Гонец-Гонец* в своем монологе констатирует, что «уж

все готовы к виду казни» (с. 55). Эта казнь, очевидно, связывается с религиозным подтекстом: судить должны того, кто был рожден от грешника («родимый грешником смеется», с. 55). Результат казни – исход духа: «не дым восходит из лампадок, а дух выходит из него» (с. 55).

Мотив казни коррелирует с огромным количеством холодного оружия в ранних текстах Введенского. Так, в «**Минине и Пожарском**» появляются шашки, сабли, штыки, коса. Любопытно, что колюще-режущее оружие строго сосредоточено только в первой части, где происходит отделение души от тела.

В отдельных произведениях казнь связывается с мотивом расчленения и потрошения тела. Так, в стихотворении «**Человек весёлый Франц**» героя разрезают («вы достаньте вашу шашку / и разрежьте мне рубашку / а потом разрежьте кожу», с. 99), в стихотворении «**Всё**» тело потрошат («там мертвый труп везут пока / <...> / о гроб главою колочусь / и вынимаю потроха», «возьмем покойницу за нос / давайте выколем ей лоб», с. 73).

Мотивно-образный кластер «смерть – холодное оружие – потрошение/расчленение тела» соотносится с мотивным комплексом видений, ибо «представление о смерти как о рассечении тела вполне традиционно для христианской эсхатологии. Не случайно именно острые режущие предметы, “холодное оружие” приносит с собой Смерть к постели умирающего. Причем особенно акцентирован мотив вскрытия, рассечения человеческого тела: “А инь глаголет: “распорем его, да опять его съшьем”» [10. С. 91].

В народных интерпретациях книжных сюжетов мотивы расчленения тела умирающих особенно акцентируются. Так, в одной из фольклорных версий «Хождения Феодоры» подчеркивается жестокость смерти: «Чижолоя смерть была, жестокая. Сперва смерть пришла с косой, с пилой... Вот вражье набралось к душе (вот правда, станет человек умирать, глаза-то остолбенеют, вытарашшыт, быдтокаво боится...), караулят душу вражье. Прилетают несколько анделов. Смерть тогда пилой отпиливает руки и ноги (вот ить сначала ноги и руки отымутца, – это она пилой отпилит...)» [13. С. 577].

**Мотив отрубания головы (9).** Мотив отрубания головы, связанный с ситуацией казни, – один из частотных у Введенского. Ср. ряд: в «**Минине и Пожарском**» – «тот Пушкин был без головы» (с. 48); «**Всё**» – «поскакала голова» (с. 76); «**Пять или шесть**» – «разумно слезла голова» (с. 82). Особенно ярко этот мотив проявлен в мистерии «**Кругом возможно Бог**». Там главному герою отрубают голову (что знаменует момент первой смерти: «Отняла ему голову / он сдох», с. 131), затем герой путешествует по иному миру уже безголовый («я же безголовый», с. 142). См. иные контексты из мистерии – «Им голову отрежут или откусят» (с. 127), «на стуле моя голова» (с. 128), «голову отклею» (с. 128) и др.

Мотив безголовости в поэзии Введенского трактуется по-разному (см. [4. С. 245; 22. С. 144]). Мы, однако, заметим, что безголовость – один из частотных топосов эсхатологического видения. Так, в знаменитом «Житии Василия Нового» Феодоре после череды воздушных мытарств отрубают голову: «подошла смерть и отсекала голову мою» [13. С. 499]. В «Видении

старца Макарьевского монастыря иеродиакона Макария» некий человек с обнаженным мечом рассекает визионеру голову, когда тот пытается рассказать о том, о чем следует хранить молчание («размахнулся и разсѣкъ мою голову» [10. С. 303]). Ср. также мотив безголовости в относительно позднем «Сказании о дивном видении некой девицы в 1804 г.», в котором героиня, попавшая в загробное пространство, видит людей без головы: «Признаю людей по одѣянию и голосам, что поють и читают, а головъ ни на одномъ не вижу» [10. С. 285].

Пигин, комментируя этот мотив, отмечает, что «образы безглавых встречаются очень часто в рассказах о видениях. В Житии Зосимы и Савватия Соловецких святой Зосима видит безглавых новгородских бояр <...>. В Сказании о Михаиле изображается целый “полк безглавый”. В выговском рассказе о видениях Филиппа Стахиева (Видения Филиппа) некая жена Фекла пребывает на том свете без головы <...>. Превращение этого образа в устойчивый эсхатологический топос объясняется, вероятно, тем, что голова воспринималась в древности как средоточие жизненных сил и лишение ее в эсхатологических текстах символизирует смерть как таковую» [10. С. 235–236].

Можно предположить, что мотив отрубания головы у Введенского связывается с моментом физической смерти. Именно в таком витально-экзистенциальном контексте мы находим этот мотив в мистерии «Кругом возможно Бог», где казнят Фомина, ср.: «отняла ему голову. / Он сдох» (с. 131). Однако существование героя на этом не заканчивается, он продолжает «жить» в пространстве посмертия, правда, уже без головы: «Я с трудом в слезах натужась / свой череп вспомнить не могу. / Как будто не было его» (с. 132). Ср. мотив «отчуждения головы» в «Хождении Феодоры»: Феодора после того, как ей отсекли голову, не могла двинуть головой «поскольку (голова. – *О.Т.*) чужая стала» [13. С. 499].

В каком-то смысле *Фомин без головы* напоминает *кефалофора*. Он, правда, не несет свою отрубленную голову, но каким-то образом умудряется говорить<sup>1</sup>. В таком семантическом окружении мотив отсечения головы, крайне частотный в эсхатологических текстах Введенского, может считаться явным рефлексом малого эсхатологического видения.

**Пространство рая (10).** В мистерии «Кругом возможно Бог» inferнальное огненное пространство оказывается конечной точкой повествования. Однако в других текстах ад является «промежуточным этапом», и герой движется дальше. Так, в «Седьмом стихотворении» после леса и ада появляется рай: «Он плача покидает лес <...> / видна пустыня ада / покуда свечкой на пути / не установят сада / что же это стрекоза / нет восток отличный...» (с. 64). По-видимому, перед героем предстает райский сад, расположенный на востоке, что соответствует представлениям о местонахождении Эдема как в книжной, так и в устной традиции. В финале текста восток появляется еще раз, как бы завершая движение сюжета: «над всем возносится поток / над всем возносится восток» (с. 65).

<sup>1</sup> О символике отрубленной головы в русской литературе см. [22].

Пространство, напоминающее райское, возникает и в эпизоде поэмы «**Минин и Пожарский**», где *Гонец-Гонец* рассказывает о посмертном путешествии казненного субъекта. Это путешествие души, сопровождаемое псалмами (известна практика ритуального чтения Псалтири по усопшим), заканчивается в некоем чудесном месте: «запомяная жесь псалмов / к дубравам чудным повлечён / вдали мерцает город Галич / показан как минутный палец» (с. 56).

В стихотворении «**Пять или шесть**» райское и адское пространства также, возможно, обозначаются через ойконимы. В монологе парня Власа в свернутом виде возникает уже знакомый нам мотивный ряд: смерть человека – переход через водную преграду. Однако к этой цепи добавляется еще один элемент: выбор цели пути. Ср.:

Но тут мой конец умирает  
в свинцовое поле несется  
последний момент озирает  
последним смехом смеется  
но тут вбегают Франц капитан  
мы говорим что это за страна  
он отвечает либо Туркестан  
либо Выборгская сторона (с. 85).

Выдвинем предположение, что Выборг и Туркестан маркируют запад и восток, что делает эти пункты своеобразными географическими метафорами *ада* (на западе) и *рая* (на востоке). Любопытно, что, по-видимому, герои выбирают именно «восточный путь» (на что указывает появление чуть ниже «сераль» и мальчика-араба)<sup>1</sup>. В монологе Горского рай в соотношении с азиатским востоком выступает более явно. Так, герой описывает некую страну, где «райски птички топали», и там же возникает уже знакомый «сераль» (с. 81).

**Трансформация героя в растение (11).** После достижения финальной точки путешествия (в статусе которой может выступать как пространство рая, так и некоторое место без особых примет) субъект претерпевает трансформации. Эти трансформации удивительно единообразны и композиционно закреплены: *герой превращается в растение, при этом превращение строго связывается с финальной частью рассматриваемого сюжета.*

Так, в «**Минине и Пожарском**» в финале отец становится яблоком («помолюсь – и в яблочко превращусь», с. 60); в «**Седьмом стихотворении**» в последней строфе погибший герой обращается в листву («уж я на статуе сижу / безбрежную листвою», с. 64); Маня Щепина из стихотворения «**Всё**» в конце своего загробного путешествия превращается в цветок («Цветочек тюль / цветочек сон / цветок июль / цветок фасон, с. 76).

---

<sup>1</sup> Туркестан, конечно, не связан с арабами; семантика востока у Введенского, видимо, притягивает соответствующие образы чисто ассоциативно.

Персонаж из стихотворения «**Человек весёлый Франц**» также обращается в цветок, при этом трансформация здесь отчётливо связывается с «райскими» коннотациями: «смерть сказала ты цветок / и сбежала на восток» (с. 99). В стихотворении «**Суд ушел**» после всех перипетий герой становится тюльпаном: «я опять в ночи тюльпан» (с. 125).

Мы полагаем, что этот мотив связан с символикойрая, ибо рай в народных видениях отчётливо ассоциируется с вегетативными образами: райский сад – это «пресвѣтло мѣсто, всяцѣмы цвѣты украшено» [10. С. 252]; рай – это «сады многими различными древесы украшенъ» [10. С. 262]. Г. Федотов, рассматривая образрая в духовных стихах, замечает, что «из двух символоврая в христианской литературе и искусстве – сада и града – народ предпочитает решительно первый, перенося на него свою “сублимированную” любовь к матери-земле» [24. С. 109]. Е.В. Сафронов отмечает, что в иномирных сновидениях и обмираниях при моделированиирая растительный код абсолютно доминирует [8. С. 179–183].

Таким образом, в эсхатологических текстах Введенского рай-восток может пониматься как место достижения подлинного бессмертия, которое осуществляется через превращение в растение.

**Вторая смерть героя (12).** Рай знаменует финальный этап движения; после этого этапа в некоторых эсхатологических стихотворениях наступает вторая окончательная смерть.

С этой точки зрения пространство между двумя смертями трактуется как пространство «полужизни», когда герой еще не совсем мертв, но уже не полностью жив. Именно поэтому уже в раннем произведении «**Минин и Пожарский**» Минин назван автором «полуубитым». Пожарский также находится в состоянии полужизни, его «двойное существование» подчеркивается эпитетом двоякий: «лежу двоякий на столе» (с. 61). Монахи, отчитывающие псалмами душу неопознанного казненного субъекта, – «полуживые» (на принадлежность монахов к иному миру дополнительно указывает слово «тьень», ср: «Монахов тень полуживых», с. 56). Стирkobреев из поэмы «**Кругом возможно Бог**» назван «полутрупом», его гости – собрание мертвых (с. 136). Так после первой смерти намечается перспектива второй.

Действие многих вещей Введенского разворачивается между двумя смертями. Вторая смерть отчётливо возникает в «**Седьмом стихотворении**», лирический субъект которого умирает два раза. Первая смерть – это смерть физического тела, после которой остается некая ментальная сущность («мысли над могилой», с. 63), путешествующая по посмертным пространствам; вторая же смерть – это смерть духа («Выходил поспешно дух / огорошенный петух», с. 64).

В «**Пять или шесть**» первая смерть обозначается фразой «нас всех закопали» (конец первой части, с. 86), вторая смерть разворачивается во второй части, где герои окончательно погибают, утонув в реке («прошли на речку утопать», с. 87). Любопытно, что именно со второй смертью связывается растительная метафорика, в перспективе соотношенная с раем (ср. «сначала Соня вниз пошла / как яблочко анис», с. 87).

В стихотворении «**Человек весёлый Франц...**» герой, после того как он «умер и погиб», ближе к финалу текста гибнет еще раз: «между тем из острой ночи / из пучины злого сна / появляется веночек и ветвистая коса / ты сердитая змея / смерть бездетная моя» (с. 98). Сходная ситуация возникает и в стихотворении «**Суд ушел**», в финале которого умерший герой снова оказывается под дулом револьвера («все живущее шаталось / револьвер в меня смотрел», с. 125).

Вторая смерть может представлять не только как «частная» смерть персонажей, но как глобальная гибель всего мира. Именно так трактуется этот мотив в стихотворениях «**Зеркало и музыкант**» и «**Факт, теория и Бог**». В первом случае *входящая бабушка* прочит гибель планеты: «побледнеет как ланита / минеральная планета / верх покатится источник», провозвестником этой гибели служит апокалиптический всадник («всадник мира», с. 95). Во втором случае смерть трактуется как всеобщий Апокалипсис, который реализуется через мотив потопления «Бог наступил / хмуρο и тщательно всех потопил» (с. 112).

Вторая, апокалипсическая смерть, связывается не только с водой, но и с огнем. В мистериальной поэме «**Кругом возможно Бог**» мир уничтожается через огонь («Все пылает», «Мир накаляется Богом», с. 150).

В связи с приведенным материалом уместно вспомнить Друскина, который в свое время указал на появление темы двойной смерти в утерянном тексте Введенского: «Две смерти: человек умирает. Но это первая смерть. Затем наступает вторая смерть» (цит. по: [25. С. 103]). Друскин двойную смерть связывает с христианской эсхатологией и указывает на Апокалипсис как на возможный источник этого мотива (см. [26. С. 216]). Ср. из Апокалипсиса: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим. <...> Это смерть вторая» (Откр. 20, 13–14).

Комментируя «Разговор о различных действиях», Друскин также отмечает, что двойная смерть у Введенского соотносится с «засмертным путешествием», ср.: «Скорее всего здесь стирается грань между словом и действием: разговор о поездке в “далекую Лету” может быть уже и есть поездка в “далекую Лету”. В начале 1930-х гг. Введенский написал стихотворение, в котором сообщается о смерти героя. И после смерти и засмертной жизни наступает вторая смерть. Седьмой Разговор напоминает это состояние между первой и второй смертью» [3. С. 614].

Между тем двойная смерть может сопрягаться и с православными представлениями о посмертных мытарствах души, представленных в видениях. По православной концепции между смертью и всеобщим страшным судом существует срединный промежуток, оканчивающийся предварительным частным судом, после которого либо определяется место пребывания души до общего Страшного суда, либо происходит окончательное умирание грешника (см. об этом: [27. С. 336]).

**Суд (13).** Одним из важных элементов сюжета является мотив суда. Мы затрудняемся соотнести этот мотив с конкретным участком повествования:

суд может следовать сразу после посещения ада («**Минин и Пожарский**»), после первой смерти героя («**Зеркало и музыкант**»), после окончательной смерти («**Седьмое стихотворение**»), суд может также предшествовать окончательной гибели и трансформироваться в казнь («**Кругом возможно Бог**»). Однако ясно одно: суд является необходимым конструктивным элементом сюжета посмертного путешествия души и в контексте лирики Введенского он появляется в переходных точках сюжета (между жизнью и первой смертью, между первой и второй смертью).

В поэме «**Минин и Пожарский**» после части «Петров в военном платье», где были представлены картины ада, следует часть «Петров в судебском платье», где автор рисует сцены суда, которые соотнесены с мотивом адской казни: «Здесь матушка не судят, а казнят, т.е. печку строят» (с. 57).

В «**Седьмом стихотворении**» мотив суда только намечен: в финале текста, уже после второй смерти героя появляется судья («на этот отвечал судья», с. 65). Также пунктирно тема суда обозначена и в стихотворении «**Пять или шесть**»: там возникает адвокат Горский и некий подсудимый. В «**Битве**» суд связывается с божьим гневом.

Наиболее полно линия суда развернута в стихотворении «**Суд ушел**». Там суд проходит в иномирном пространстве («на небе двигалось новое дело», с. 125), героя обвиняют в убийстве и, видимо, наказывают убийством, «второй смертью» («все живущее шаталось / револьвер в меня смотрел», с. 125).

**Мотив объективации мыслей (14).** Важная особенность «посмертья» заключается в том, что в посмертном инобытии объективируются мысли: они обретают независимое от субъекта существование. В «**Минине и Пожарском**» после констатации смерти героя говорится о том, что мертвые персонажи стали словно мысли: «и сами мы словно мысли» (с. 59). В «**Седьмом стихотворении**» мысли «жужжат» над могилой (с. 64).

В стихотворении «**Зеркало и музыкант**» мотив гипостазирования мыслей – ключевой. Мысли сравниваются с якорями («их мысли будто якоря», с. 94), их можно вынимать («часто мысли вынимаю», с. 95), они могут пасть («мысли мысли не мешаю / вам пасться...», с. 95) и могут быть хищным животным («мысли – я сказал – вы рысь», с. 95).

В стихотворении «**Человек веселый Франц**» «мысли бегают отдельно» (с. 97); любопытно, что отчуждение мыслей от носителя здесь связывается с отчуждением души от тела, появлением двойника, «психолога божества». В стихотворении «**Факт, теория и Бог**» о мысли говорится следующим образом: «Я мысль из тела вынимаю / кладу на стол сию змею» (с. 109).

Мотив объективации мыслей, не являясь топосом средневековых книжных видений, тем не менее возникает в отдельных народных рассказах, близких к физиологической основе видения. Так, в одной из редакций «Повести о видении Антония Галичанина» визионер видит перед собой помыслы, которые предстают перед ним как предметы. Ср.: «Помыслы же свои видѣх пред собою, яко онуща или яко издирки портены» [10. С. 147].

**Прагматическая рамка видения – сон (15).** С эсхатологическими видениями лирические рассказы Введенского связывает и общность прагматической рамки. Б.И. Ярхо в своей классической работе, посвященной жанру средневекового видения, отмечает три фактора создания видения: летаргия, галлюцинации (в экстазе или бреде) и сновидение (см. об этом [28. С. 22]). Многие видения происходят в особом состоянии «тонкого сна»: «тонкое изступление», «тонкий сон», «болезненный сон» – вот формулы, которые маркируют начало видения в русской традиции.

Экстремальное психофизиологическое состояние, являющееся импульсом создания средневекового видения, оказывается, по-видимому, важным и для Введенского. Во всяком случае для поэта, как и для средневекового визионера, способами изучения «соседних миров» оказываются сон, галлюцинации и другие альтернативные модусы сознания (см. об этом [29. С. 313–317]). Крайне интересно, что сновидческая визионерия Введенского соотносится со смертью. Так, в свидетельстве, записанном в «Серой тетради», Введенский указывает на то, что наиболее яркое ощущение и понимание смерти в его жизни связывается с тремя случаями, – два из них соотносятся со сновидением, при этом в обоих случаях появляется мотив казни, исключительно значимый для «малой эсхатологии» Введенского. Ср.:

«2. В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. <...>

3. Опять сон. Я шел со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня через час и через 1 ½ повесят. <...>» [30. С. 79–80].

Прагматическую рамку сновидения мы находим во многих эсхатологических текстах Введенского. Этот факт указывает на онейросферу видения: разворачивающиеся посмертные события происходят в сновидческом пространстве, что, несомненно, связывает «рассказы» Введенского с жанром иномирных сновидений (о связи этих жанров в народной традиции см. [8]).

Так, в финале «**Седьмого стихотворения**» возникает мотив сна («и на подушке спит бескрылый» (с. 65); более отчетливая сюжетная мотивировка сна как причины видения появляется в стихотворении «**Человек веселый Франц**»: после первой смерти Франц видит богов, затем просыпается: «Франц проснулся / сон зловещий» (с. 93). В стихотворении «**Факт, теория и Бог**» повествование начинается с констатации сна («был сон приятным», с. 109), затем появляется традиционный для видения мотив возврата с того света: один из героев после рассказа о смерти персонажей «вскричал воротясь / с того постороннего света» (с. 111). В тексте «**Пять или шесть**» об умерших «первой смертью» героях сказано: «вот спят они / и смотрят сны» (с. 87). Полуубитый Минин говорит о том, что он видит «образ сонной бездны» («Лежу однажды бездыханный / и образ вижу сонной бездны», с. 58).

Видения иного света в тонком сне соотносятся с видениями в состоянии обмирания. Обмирание – это «устные рассказы о посещении душой того света», многие видения составляют собой «письменные фиксации таких устных рассказов» [31. С. 17]. Сюжетная структура этих рассказов устой-

тива: визионер «обмирает» (т.е. находится в состоянии летаргии), в некоторых случаях его собираются хоронить, однако затем он воскресает и рассказывает об увиденном. По-видимому, именно такой «рассказ-эпизод» лежит в основе сюжетной ситуации стихотворения «Снег лежит...».

Героиня стихотворения – некая девица «умирает» («или сонная умрет / во своей постели дочь», с. 100) и видит Вселенную, рай («умерла она исчезла / в рай пузатая залезла», с. 100), разговаривает с Богом; в финале текста девица просыпается / воскресает: «и воскресла / и забыла / и воскресшая зевнула» (с. 101). Однако это воскрешение трактуется не как восстание от смерти, но как пробуждение от летаргического сна. Соответственно, ретроспективно выясняется, что сама смерть была мнимой: *девица спала*. Ср. фрагмент: «я спала сказала братцы / надо в этом разобраться / <...> / я совсем не умирала / я лежала и зияла / извивалась и орала / я пугала это зало / летаргический припадок / был со мною между кадок» (с. 101–102).

В приведенном фрагменте значима фиксация сна, во время которого девица путешествует по иному миру, – как летаргического. Во многих источниках указывается, что сон во время обмирания носит летаргический характер (см. [6. С. 193; 9. С. 8]). Ср. также свидетельства обмирания: «Ина засыпала, этой... ну, як это называется, ну, сон этый. Ну, ли... лиги черский... [Летаргический?] Летаргический, да» [32. С. 56].

Любопытно, что пребывание девицы в состоянии летаргии-обмирания сопровождается судорожными телодвижениями и криками, что, по-видимому, характерно для физиологии обмирания. Так, Пигин, полагающий, что многие видения такого рода восходят к устным рассказам об обмирании, указывает на точную фиксацию поведения Макрины («Видение Макрины»), которая в состоянии обмирания, как и «девица» Введенского, закричала необычно и нелепым гласом», «сама трястися нача» [10. С. 166] и т.д.

Таким образом, фраза, которая маркирует первую смерть в начале текста «сонная умрет / во своей постели дочь» (с. 100), дает возможность трактовать смерть как обмирание/сновидение, а первичная жанровая структура, лежащая в основании стихотворения «Снег лежит...», несомненно, оказывается чрезвычайно близка к рассказу об обмирании, во время которого душа путешествует по загробному миру, а затем возвращается.

## Выводы

1. Эсхатологическая топика поэзии Введенского является крайне устойчивой: эсхатологический сюжет в текстах поэта проявляется с завидным постоянством как некая семантическая целостность, состоящая из блоков-мотивов и сопровождающих их образных деталей. Максимально полно этот сюжет реализуется в ранней драматической поэме «Минин и Пожарский» – в поэме обнаруживаются все 15 обозначенных семантических блоков эсхатологического сюжета. Этот факт существенно корректирует идею о том, что в раннем творчестве Введенского эсхатология была намечена, а в позднем – развернута; для сравнения: в поздней мистерии «Кругом возможно

Бог», считающейся образцовым эсхатологическим текстом, встречаем только восемь обозначенных топосов. Таким образом, поэма «Минин и Пожарский» оказывается центральным текстом выделенного подмножества. Также полно и даже более отчётливо, чем в «Минине и Пожарском», эсхатологический сюжет реализуется в «Седьмом стихотворении», которое хронологически примыкает к поэме (12 блоков из 15). По-видимому, основная тема поэмы была кратко «сформулирована» в стихотворении, без смысловой избыточности, характерной для больших вещей Введенского.

2. Выделенность мотива сновидения (6 текстов) позволяет соотнести эсхатологические стихотворения Введенского не столько с книжной, сколько с устной традицией, что, к слову, не противоречит общей специфике такого рода текстов, которые, как правило, оказываются продуктом одновременно «устной и письменной культур» [8. С. 32]. С.М. Толстая, комментируя отличия книжных и устных видений, полагает, что одним из маркеров их различия может служить *мотив сна*: «Если в средневековых видениях на небеса возносится душа временно умершего, а затем воскресающего из мертвых человека, который и рассказывает о своем путешествии, то в устной традиции это вознесение происходит во сне» [7. С. 193]. Более того, в фольклорных текстах видений/обмираний сон и смерть, как и у Введенского, являются соприродными состояниями: «В славянской культурной традиции, как и во многих других, сон рассматривается как явление, родственное смерти, но смерти не как небытия, а как иного состояния бытия» [16. С. 45].

В пользу идеи о влиянии на Введенского именно народных видений свидетельствуют три факта: пространственная организация иного мира, обращение к жанру обмирания, специфика композиции «потусторонних» рассказов поэта.

Пространственная организация иного мира стихотворений Введенского не ярусно-вертикальная, а горизонтальная – рай и ад находятся в одной плоскости, что в большей степени характерно для народной эсхатологии. Отсутствие ярусности в эсхатологических текстах – признак их принадлежности к устной традиции (см. об этом: [15. С. 198]). М.П. Чередникова также указывает на то, что в народных видениях-обмираниях ад и рай «находятся в одной горизонтальной плоскости» [33. С. 235]. При этом рай предстает не как *град*, но как *сад*, что, как отмечалось выше, характерно именно для народных представлений о рае.

Влияние на малую эсхатологию Введенского оригинальных русских фольклорных источников подтверждается и *явным обращением* поэта к «первичному» сюжету обмирания, который в стихотворении «Снег идет...» коррелирует с мотивом сновидения. Связь обмирания и сновидения фиксируется и в устной культуре: устные рассказы об обмираниях «по некоторым критериям ближе к рассказам об иномирных снах, нежели письменные» [8. С. 32].

На «устность» указывают и особенности композиции соответствующих текстов Введенского. Так, в эсхатологических стихотворениях Введенского отсутствует дидактическая часть, столь характерная для книжных средневековых видений.

3. Наш анализ показал, что соотнести визионерские рассказы Введенского с каким-либо конкретным жанром не представляется возможным. В своих эсхатологических текстах Введенский выстраивает пространственную модель загробного инобытия души, используя топосы, входящие в эсхатологический фонд народной культуры. Его визионерия, таким образом, может тяготеть к разным жанровым форматам: от обмирания до духовных стихов. Этот факт не противоречит жанровой размытости видений в книжной и устной традиции. Е.В. Сафронов, указывая на сходную жанровую топикку такого рода текстов, утверждает, что «тексты, относящиеся к индивидуальному визионерскому опыту, возможно, <...> представить как определенное метажанровое образование, объединенное, с одной стороны, описанием синонимичных друг другу психофизиологических состояний, <...> с другой – набором схожих мотивов» [8. С. 158–159]. Ясно одно: в качестве семантического каркаса ряда стихотворений Введенского оказывается сюжет, который вписан в малую народную эсхатологию. Большая эсхатология оказывается явно вторичной: апокалипсические мотивы, появляющиеся у Введенского, всегда встраиваются в малый эсхатологический сюжет.

4. Образы и мотивы, формирующие эсхатологический сюжет, взятые вне сюжетно-композиционного единства, могут быть истолкованы по-разному. Однако их последовательная прикрепленность к квазисюжетной схеме эсхатологического видения, которая то свертывается до ключевых элементов в коротких стихотворениях, то развертывается в больших вещах – заставляет сузить поле интерпретаций и трактовать их как реализацию этой схемы.

Вопрос о степени отрефлексированности реминисценций, которые включаются в текст Введенского, остается открытым (см. введение). Однако в любом случае биографический фактор (если таковой имел место) корреспондирует с поэтической техникой и тематическими доминантами лирики поэта.

А. Герасимова указывает, что Введенский в раннем творчестве практиковал «аутентичную запись речевой деятельности подсознания» [34. С. 24]. Редактура первоначального материала здесь сводилась к минимуму: сюжеты, увиденные на внутреннем экране, становились «материалом для творчества», подвергаясь минимальным преобразованиям (см. об этом [5. С. 17–18]).

При таком методе письма текст выстраивается как компоновка некоторых схем, которые заполняются ближайшим лексическим материалом. Кажется, что эсхатологический сюжет и является той *основной схемой*, к которой Введенский постоянно возвращался, ибо одна из ключевых тем лирики поэта – это тема смерти: «Какая может быть иная тема, / Чем смерти вечная система» (с. 151).

Таким образом, метод «мгновенного письма» (предполагающий, как и у средневекового визионера, пребывание в альтернативном состоянии сознания), размышления о смерти и, возможно, знание христианской традиции – закономерно приводят к оживлению дремлющей эсхатологической сюжетной схемы, которая, по словам исследователей, оказывается чрезвычайно устойчивой во времени.

Мысль о связи поэтического метода письма и эсхатологического сюжета, подтверждается тем, что этот сюжет наиболее проявлен именно в раннем творчестве, когда Введенский активно использовал «мгновенную запись». Позже, когда Введенский обращается к «верхним слоям сознания» (А. Герасимова), – «малый» эсхатологический сюжет уходит на периферию.

5. При всем структурном сходстве христианского эсхатологического сюжета с сюжетами стихотворений Введенского не менее важно отметить и существенные отличия между двумя сюжетными единствами. Эти отличия, правда, лежат не столько в области самого сюжета, сколько в сфере его интерпретации визионером. Средневековое видение – в первую очередь дидактический жанр: рассказ визионера о картинах загробного мира должен подвигнуть вести человека праведную жизнь. Видения Введенского почти полностью теряют эту религиозно-этическую мотивировку, они связываются, скорее, с первичной физиологической основой жанра.

Также эсхатологические тексты Введенского, в отличие от чётко и ясно выстроенных средневековых видений, фрагментарны: относительная логичность присутствует только на уровне выявленного инварианта, в конкретных произведениях элементы сюжетной последовательности могут повторяться, сдвигаться друг относительно друга. Тем не менее, несмотря на внешнюю хаотичность стихотворений Введенского, все же кажется, что жанр видения стал своеобразным фундаментом текстов, входящих в «эсхатологическое подмножество»: именно эта первичная структура оказывается смысловым каркасом прихотливой поэтики части стихотворений поэта.

#### Список источников

1. Кудрявцев С. От издателя // Поэт Александр Введенский : сб. материалов конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23–25 сентября 2004 года на филологическом факультете Белградского университета. М. : Гилея, 2006. С. 3–17.
2. Буров С.Г., Ладенкова Г.С. «Элегия» А.И. Введенского: мотив смерти в заглавии и эпиграфе // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 110–124.
3. Друскин Я. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. М. : Ладомир, 1998. С. 549–642.
4. Мейлах М. Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений : В 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. М. : Гилея, 1993. С. 221–284.
5. Герасимова А. Об Александре Введенском // Введенский А.И. Всё. М. : ОГИ, 2013. С. 7–27.
6. Введенский А. Собрание сочинение : В 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. М. : Гилея, 1993. 285 с.
7. Толстая С.М. Рассказы о посещении «того света» в славянской устной традиции в их отношении к книжному жанру «видений» // Толстая С.М. Образ мира в тексте и ритуале. М. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 189–200.
8. Сафронов Е.В. Сновидения в традиционной культуре. Исследование и тексты. М. : Лабиринт, 2016. 544 с.
9. Батюшков Ф. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб. : Типография Е.С. Балашева, 1891. 313 с.
10. Пигин А.В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. 432 с.

11. *Криничная Н.А.* Легенды о возвращении из загробного мира (по восточнославянским материалам) // Этнографическое обозрение. 2005. № 6. С. 114–129.
12. *Дергачева И.В.* Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности. М. : Круг, 2004. 352 с.
13. Из «Жития Василия Нового». Хождение Феодоры по воздушным мытарствам // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 8 (XIX – первая половина XVI века). СПб. : Наука, 2003. С. 494–528.
14. *Никитина С.Е.* Сны и обмирания у духоборцев // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М. : РГГУ, 2001. С. 220–227.
15. *Толстая С.М.* Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М. : РГГУ, 2001. С. 198–220.
16. *Валенцева М.М.* Полесская традиция в сновидениях // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М. : РГГУ, 2001. С. 44–55.
17. *Лурье М.Л., Тарабукина А.В.* Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. 1994. № 2. С. 22–26.
18. *Добровольская В.Е.* Суеверия, связанные с толкованием сновидений в Ярославской области (По материалам экспедиции второй половины 1990-х годов в Пошехонский и Переславль-Залесский районы) // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М. : РГГУ, 2001. С. 55–70.
19. Хождение Богородицы по мукам // Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М. : Наука, 1997. С. 75 – 81.
20. *Антонов Д., Майзульс М.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М. : ФОРУМ ; НЕОЛИТ, 2014. 240 с.
21. *Народные духовные стихи.* М. : Русская книга, 2004. 552 с.
22. *Герасимова А.Г.* Проблема смешного в творчестве обэриутов : дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. 259 с.
23. *Солнцева Н.М., Солнцева Е.Г.* Концепт отсеченной головы (экзистенция, вещь, троп) // Филологические науки. Научные доклады Высшей школы. 2022. № 4. С. 106–113.
24. *Федотов Г.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М. : Прогресс ; Гнозис, 1991. 192 с.
25. *Мейлах М.* Свидетельства о недошедших до нас произведениях // Введенский А. Полное собрание произведений : В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. М. : Гилея, 1993. С. 104–125.
26. *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений : В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. М. : Гилея, 1993. С. 191–258.
27. *Христианство.* Энциклопедический словарь : В 3 т. Т. 3: Т–Я. М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. 783 с.
28. *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации. Вып. 4. М. : Наука, 1989. С. 21–56.
29. *Кобринский А.А.* Обэриуты и творчество Гумилева (к постановке проблемы) // Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. СПб. : Свое издательство, 2013. С. 305–317.
30. *Введенский А.И.* Полное собрание произведений : В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. М. : Гилея, 1993. 271 с.
31. *Поньрко Н.В.* Древнерусская литература после Древней Руси // Библиотека Древней Руси. Т. 20. СПб. : Наука, 2020. С. 5–24.
32. *Белова О.В.* Рассказы об обмираниях в Кричевском районе Могилевской области // Живая старина. 2016. № 2. С. 56–57.

33. Чередникова М.П. Письменная традиция обмираний // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М. : РГГУ, 2001. С. 227–246.

34. Герасимова А. Проблема смешного. Вокруг ОБЭРИУ. Т. 2. М. : УМКА-Пресс, 2023. 152 с.

## References

1. Kudryavtsev, S. (2006) [From the publisher]. Poet Aleksandr Vvedenskiy [Poet Alexander Vvedenskiy]. *Proceedings of the Conference Aleksandr Vvedenskiy v kontekste mirovogo avangarda* [Alexander Vvedenskiy in the Context of the World Avant-Garde]. Belgrad. 23–25 September 2004. Moscow: Gileya. pp. 3–17. (In Russian).

2. Burov, S.G. & Ladenkova, G.S. (2014) "Elegiia" A.I. Vvedenskogo: motiv smerti v zaglavii i epigrafe ["Elegy" by Alexander Vvedenskiy: the motif of death in the title and epigraph]. *Novyy filologicheskii vestnik*. 4 (31). pp. 110–124.

3. Druskin, Ya. (1998) Zvezda bessmyslitsy [A star of nonsense]. In: "...Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu". "Chinari" v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh ["...A gathering of friends abandoned by fate." "Chinari" in texts, documents, and research]. Vol. 1. Moscow: Ladomir. pp. 549–642.

4. Meylakh, M. (1993) Primechaniya [Notes]. In: Vvedenskiy, A. *Polnoe sobranie proizvedeniy* [Complete Works]. Vol. 1. Moscow: Gileya. pp. 221–284.

5. Gerasimova, A. (2013) Ob Aleksandre Vvedenskom [On Alexander Vvedenskiy]. In: Vvedenskiy, A.I. *Vse* [Everything]. Moscow: OGI. pp. 7–27.

6. Vvedenskiy, A. (1993) *Sobranie sochinenie* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Gileya.

7. Tolstaya, S.M. (2015) *Obraz mira v tekste i rituale* [The Image of the World in Text and Ritual]. Moscow: Russkiy fond sodeystviya obrazovaniyu i nauke. pp. 189–200.

8. Safronov, E.V. (2016) *Snovideniya v traditsionnoy kul'ture. Issledovanie i teksty* [Dreams in Traditional Culture: Research and Texts]. Moscow: Labirint.

9. Batyushkov, F. (1891) *Spor dushi s telom v pamyatnikakh srednevekovoy literatury. Opyt istoriko-sravnitel'nogo issledovaniya* [The Dispute between the Soul and the Body in Medieval Literature: An Essay on Historical and Comparative Research]. Saint Petersburg: Tipografiya E.S. Balasheva.

10. Pigin, A.V. (2006) *Videniya potustoronnego mira v russkoy rukopisnoy knizhnosti* [Visions of the Other World in Russian Manuscripts]. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin.

11. Krinichnaya, N.A. (2005) Legendy o vozvrashchenii iz zagrobnogo mira (po vostochnoslavjanskim materialam) [Legends of return from the afterlife (based on East Slavic materials)]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 6. pp. 114–129.

12. Dergacheva, I.V. (2004) *Posmertnaya sud'ba i "inoy mir" v drevnerusskoy knizhnosti* [Posthumous Fate and the "Other World" in Old Russian Literature]. Moscow: Krug.

13. Likhachev, D.S. et al. (eds) (2003) *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of Literature of Ancient Rus]. Vol. 8. Saint Petersburg: Nauka. pp. 494–528.

14. Nikitina, S.E. (2001) Sny i obmiraniya u dukhobortsev [Dreams and visions of the Doukhobors]. In: *Sny i videniya v narodnoy kul'ture. Mifologicheskii, religiozno-misticheskii i kul'turno-psikhologicheskii aspekty* [Dreams and Visions in Folk Culture. Mythological, religious-mystical, and cultural-psychological aspects]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 220–227.

15. Tolstaya, S.M. (2001) Inomirnoe prostranstvo sna [Otherworldly space of sleep]. In: *Sny i videniya v narodnoy kul'ture. Mifologicheskii, religiozno-misticheskii i kul'turno-psikhologicheskii aspekty* [Dreams and Visions in Folk Culture. Mythological, religious-mystical, and cultural-psychological aspects]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 198–220.

16. Valentseva, M.M. (2001) Poleskaya traditsiya v snovideniyakh [The Polesie tradition in dreams]. In: *Sny i videniya v narodnoy kul'ture. Mifologicheskii, religiozno-misticheskii i*

*kul'turno-psikhologicheskii aspekty* [Dreams and Visions in Folk Culture. Mythological, religious-mystical, and cultural-psychological aspects]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 44–55.

17. Lur'e, M.L. & Tarabukina, A.V. (1994) *Stranstviya dushi po tomu svetu v russkikh obmiraniyakh* [Wanderings of the soul in the other world in Russian obmiraniya]. *Zhivaya starina*. 2. pp. 22–26.

18. Dobrovol'skaya, V.E. (2001) *Sueveriya, svyazannye s tolkovaniem snovideniy v Yaroslavskoy oblasti (Po materialam ekspeditsii vtoroy poloviny 1990-kh godov v Poshekhonskiy i Pereslavl'-Zalesskiy rayony)* [Superstitions associated with the interpretation of dreams in the Yaroslavl Region (based on the materials of an expedition to the Poshekhonsky and Pereslavl-Zalessky districts in the second half of the 1990s)]. In: *Sny i videniya v narodnoy kul'ture. Mifologicheskii, religiozno-misticheskii i kul'turno-psikhologicheskii aspekty* [Dreams and Visions in Folk Culture. Mythological, religious-mystical, and cultural-psychological aspects]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 55–70.

19. Mil'kov, V.V. (ed.) (1997) *Apokrify Drevney Rusi: Teksty i issledovaniya* [Apocrypha of Ancient Rus': Texts and research]. Moscow: Nauka. pp. 75–81.

20. Antonov, D. & Mayzul's, M. (2014) *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoy vizual'noy demonologii* [Anatomy of Hell: A guide to Old Russian visual demonology]. Moscow: FORUM; NEOLIT.

21. Selivanov, F.M. (2004) *Narodnye dukhovnye stikhi* [Folk Spiritual Poems]. Moscow: Russkaya kniga.

22. Gerasimova, A.G. (1988) *Problema smeshnogo v tvorchestve oberiutov* [The problem of the funny in the creativity of the Oberiuts]. Philology Cand. Diss. Moscow.

23. Solntseva, N.M. & Solntseva, E.G. (2022) *Kontsept otsechennoy golovy (ekzistentsiya, veshch', trop)* [The concept of a severed head (existence, thing, trope)]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady Vysshey shkoly*. 4. pp. 106–113.

24. Fedotov, G. (1991) *Stikhi dukhovnye (Russkaya narodnaya vera po dukhovnym stikham)* [Spiritual Poems (Russian Folk Faith Based on Spiritual Poems)]. Moscow: Progress; Gnozis.

25. Meylakh, M. (1993) *Svidetel'stva o nedoshedshikh do nas proizvedeniyakh* [Evidence of lost works]. In: Vvedenskiy, A. *Polnoe sobranie proizvedeniy* [Complete Works]. Vol. 2. Moscow: Gileya. pp. 104–125.

26. Meylakh, M. (1993) *Primechaniya* [Notes]. In: Vvedenskiy, A. *Polnoe sobranie proizvedeniy* [Complete Works]. Vol. 2. Moscow: Gileya. pp. 191–258.

27. Averintsev S.S. (ed.) (1995) *Khristianstvo. Entsiklopedicheskii slovar'* [Christianity. Encyclopedic Dictionary]. Vol. 3. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya.

28. Yarkho, B.I. (1989) *Iz knigi "Srednevekove latinskie videniya"* [From the Medieval Latin Visions book]. In: Alaev, L.B. (ed.) *Vostok – Zapad. Issledovaniya, perevody, publikatsii* [East–West. Research, Translations, Publications]. Vol. 4. Moscow: Nauka. pp. 21–56.

29. Kobrinskiy, A.A. (2013) *Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda* [OBERIU Poetics in the Context of the Russian Literary Avant-garde]. Saint Petersburg: Svoe izdatel'stvo. pp. 305–317.

30. Vvedenskiy, A.I. (1993) *Polnoe sobranie proizvedeniy* [Complete Works]. Vol. 2. Moscow: Gileya.

31. Ponyrko, N.V. (2020) *Drevnerusskaya literatura posle Drevney Rusi* [Old Russian Literature after Ancient Rus']. In: Likhachev, D.S. et al. (eds) *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of Literature of Ancient Rus']. Vol. 20. Saint Petersburg: Nauka. pp. 5–24.

32. Belova, O.V. (2016) *Rasskazy ob obmiraniyakh v Krichevskom rayone Mogilevskoy oblasti* [Stories of Obmiraniye in the Krichevsky District of the Mogilev Region]. *Zhivaya starina*. 2. pp. 56–57.

33. Cherednikova, M.P. (2001) *Pis'mennaya traditsiya obmiraniy* [Written Tradition of Obmiraniye]. In: *Sny i videniya v narodnoy kul'ture. Mifologicheskii, religiozno-misticheskii i*

*kul'turno-psikhologicheskiiy aspektu* [Dreams and Visions in Folk Culture. Mythological, religious-mystical, and cultural-psychological aspects]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 227–246.

34. Gerasimova, A. (2023) *Problema smeshnogo. Vokrug OBERIU* [The Problem of the Funny. Around OBERIU]. Vol. 2. Moscow: UMKA-Press.

***Информация об авторе:***

**Темиршина О.Р.** – д-р филол. наук, профессор кафедры иностранных языков и культуры Российского государственного социального университета (Москва, Россия). E-mail: o.r.temirshina@yandex.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**O.R. Temirshina**, Dr. Sci. (Philology), professor, Russian State Social University (Moscow, Russian Federation). E-mail: o.r.temirshina@yandex.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 27.12.2024;  
одобрена после рецензирования 15.01.2025; принята к публикации 31.10.2025.*

*The article was submitted 27.12.2024;  
approved after reviewing 15.01.2025; accepted for publication 31.10.2025.*