

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. А. Н. КОСЫГИНА  
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»

ИНСТИТУТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

16+

# Вестник славянских культур

Научный журнал

*Издается с 2000 г.*

**Том 55**  
**Март 2020**

*Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи и массовых коммуникаций  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-68467 от 27 января 2017 г.  
ISSN 2073-9567*

*Подписной индекс по каталогу «Роспечать» 83274*

Журнал входит в перечень утвержденных ВАК РФ изданий  
для публикации трудов соискателей ученых степеней

E-mail: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru)  
Сайт: [www.vestnik-sk.ru](http://www.vestnik-sk.ru)

**Москва**  
**2020**

THE MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION  
OF THE RUSSIAN FEDERATION

A. N. KOSYGIN RUSSIAN STATE UNIVERSITY  
(TECHNOLOGIES. DESIGN. ART)

THE INSTITUTE OF SLAVIC CULTURES

16+

# **VESTNIK SLAVIANSKIKH KUL'TUR [BULLETIN OF SLAVIC CULTURES]**

Scientific journal

*Published since 2000*

**Volume 55  
March 2020**

The journal is registered in Federal service on legislation observance in sphere  
of communication, information technologies and mass communications

The registration certificate ПИ № ФС77-68467 of January, 27, 2017

Subscription index in the catalogue of «Rospechat»: 83274

ISSN 2073–9567

The Bulletin is included in the list of the periodicals, the publications in which are  
accepted for the consideration by the Higher Attestation Commission of the Russian  
Federation when defending the thesis for PhD and DSc degrees

E-mail: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru)

Сайт: [www.vestnik-sk.ru](http://www.vestnik-sk.ru)

**Moscow  
2020**

**Вестник славянских культур:** науч. журн. — 2020. — Т. 55, март. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, Ин-т славянской культуры, 2020. — 317 с.; ил. — ISSN 2073-9567

**Главный редактор**

*О. А. Запека* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия)

**Заместитель главного редактора**

*О. А. Туфанова* (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

**Ответственный секретарь**

*К. К. Маслова* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия)

**Редактор**

*М. В. Рудаков* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия)

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

*В. М. Воробьев* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия), *М. Н. Громов* (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *С. Елушич* (Черногорский университет, Подгорица, Черногория), *Е. М. Калашикова* (ФГБОУ ВО «ПГГПУ», Пермь, Россия), *И. И. Калиганов* (Институт славяноведения РАН Москва, Россия), *В. Ф. Козлов* (Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Москва, Россия), *М. Костова-Панайотова* (Юго-западный университет им. Неофита Рыльского, Благоевград, Болгария), *Н. Мотоки* (Университет Хоккайдо, Хоккайдо, Япония), *К. В. Никифоров* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *В. Н. Расторгуев* (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия), *Г. Спак* (Университет INALCO — Институт восточных языков и восточных культур, Париж, Франция)

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

*С. И. Бажов* (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *Н. П. Бесчастнов* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия), *В. Вилимек* (Философский факультет Остравского университета, Острава, Чешская Республика), *Х. Ковальска-Стус* (Ягеллонский университет, Краков, Польша), *А. К. Коненкова* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия), *Н. Б. Корина* (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), *М. Ю. Люстров* (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), *В. Н. Матонин* (Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова, Архангельск, Россия), *Г. П. Мельников* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *Г. А. Пожидаева* (ВГУ им. М. С. Щепкина при ГАМТ России, Москва, Россия), *М. А. Пузина* (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Москва, Россия), *Т. И. Радомская* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия), *Е. В. Сальникова* (Государственный институт искусствознания, Москва, Россия), *И. Е. Светлов* (МГАХИ им. В. И. Сурикова, Москва, Россия), *С. С. Степанова* (Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия), *Н. В. Трофимова* (ФГБОУ ВО «МПГУ», Москва, Россия), *Е. С. Узенева* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия)

**Адрес редакции:** 129337 г. Москва, Хибинский проезд, д. 6

**Телефон:** +7 (499) 188-72-01

**E-mail:** vsk\_gask@mail.ru

**Сайт:** www.vestnik-sk.ru

**Vestnik slavianskikh kul'tur:** nauch. zhurn. [Bulletin of Slavic Cultures: scientific journal]. — 2020. — Volume 55, March. — Moscow, A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture Publ., 2020. — 317 p.; il. — ISSN 2073–9567

**Editor-in-Chief**

*Oksana A. Zapeka* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia)

**Deputy Editor-in-Chief**

*Olga A. Tufanova* (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

**Managing Editor**

*Ksenia K. Maslova* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

**Editor**

*Mikhail V. Rudakov* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia)

**INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL**

*Vyacheslav M. Vorob'ev* (A. N. Kosygin Russian State University, Tver, Russia), *Mikhail N. Gromov* (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Sinisa Jehusic* (University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Elena M. Kalashnikova* (Perm State Humanitarian-Pedagogical University, Perm, Russia), *Igor I. Kaliganov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vladimir F. Kozlov* (D. S. Likhachev Russian research Institute of cultural and natural heritage, Moscow, Russia), *Magdalena Kostova-Panayotova* (Neofit Rilski South-West University, Blagoevgrad, Bulgaria), *Nomachi Motoki* (Slavic Research Center of Hokkaido University, Hokkaido, Japan), *Konstantin V. Nikiforov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Valeriy N. Rastorguev* (M. V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia), *Gaiane Spach* (University INALCO — The Institute of Eastern Languages and Cultures, Paris, France)

**EDITORIAL BOARD**

*Sergey I. Bazhov* (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Nikolay P. Beschastnov* (A. N. Kosygin Russian State University, Moscow, Russia), *Vitezslav Vilimek* (Philosophical department, Ostrava University, Ostrava, Česká republika), *Hannah Kowalska-Stus* (Jagiellonian university, Krakow, Poland), *Alla K. Konenkova* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia), *Nataliya B. Korina* (Department of Slavonic Studies University of Vienna, Wien, Austria), *Mikhail Iu. Lyustrov* (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vasilij N. Matonin* (Northern Arctic Federal University, Arkhangelsk, Russia), *Georgiy P. Melnikov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Galina A. Pozhidaeva* (Schepkin Higher Theatre School (Institute) associated with the State Academic Maly Theatre, Moscow, Russia), *Maria A. Puzina* (V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Tat'iana I. Radomskaia* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia), *Ekaterina V. Salnikova* (The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia), *Igor E. Svetlov* (V. I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow, Russia), *Svetlana S. Stepanova* (The State Tretyakov gallery, Moscow, Russia), *Nina V. Trofimova* (Moscow State University of Education (MSPU), Moscow, Russia), *Elena S. Uzeneva* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

**Address:** Khibinsky proezd 6, Moscow 129337

**Telephone:** +7 (499) 188-72-01

**E-mail:** vsk\_gask@mail.ru

**Website:** www.vestnik-sk.ru

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020  
© Вестник славянских культур, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

*Теория и история культуры*

<b>ЛЕБЕДЕВ В. Ю., ПРИЛУЦКИЙ А. М.</b> «Зоино стояние» — семиотика мифологического нарратива.....	8
<b>ФЕДОРОВ Р. Ю.</b> Маркеры этнокультурной идентичности в календарной обрядовости белорусских крестьян-переселенцев.....	21
<b>ШАПИРО Б. Л.</b> Военное воспитание великих князей Николаевичей: мир материальный и нематериальный (личные фонды Романовых в ГАРФ).....	34
<b>РОСТОВСКАЯ Т. К., ФОМИНА С. Н., РОДИН Н. В.</b> Влияние Русской православной старообрядческой церкви на формирование русского культурного наследия Аляски.....	50
<b>ШЕНДРИКОВА С. П., КОЗЛОВ М. Н.</b> Театральное искусство в Крыму XIX – начала XX вв.....	64
<b>ХРАМЦОВ А. Б.</b> О месте чтения в досуге современных студентов (по результатам опроса).....	73
<b>ПЕПЕЛЯЕВА С. В., ШИЖЕНСКИЙ Р. В.</b> Особенности функционирования анималистических образов в художественном творчестве представителей современного языческого движения.....	80

*Филологические науки*

<b>ПЕРВУШИН М. В.</b> Новая старая идеология: патриарх Иов и пугающая красота (некоторые размышления над житием Феодора Иоанновича).....	93
<b>ТРАВНИКОВ С. Н., ИЮЛЬСКАЯ Е. Г., ПЕТРИВНЯЯ Е. К.</b> История создания и поэтика комедии Е. Р. Дашковой «Гоисиоков, или человек бесхарактерный».....	109
<b>ГАСАНОВА Г. А.</b> Рецепция творчества Л. Н. Толстого в отечественном романе.....	125
<b>САВЕЛЬЕВА Т. Г.</b> «Собачьё сердце» М. А. Булгакова в контексте русской культуры: религиозно-философский аспект.....	138
<b>ЗАЯЦ С. М.</b> Волошинский текст на стыке символизма и неореализма.....	146
<b>ПУТИЛО О. О.</b> Образ альтернативной России в альтернативно-исторической фантастике.....	151
<b>ЩЕЛОКОВА Л. И.</b> Концепт «война» в книге «Испанские репортажи» И. Г. Эренбурга.....	163
<b>ЮЗЕФОВИЧ И. В.</b> Герой-бунтарь в контексте прозы И. Э. Бабеля.....	173
<b>ФЕДУНИНА О. В.</b> Кризис идентичности советского человека в соцреалистической милицейской повести.....	186

*Искусствоведение*

<b>ПАРФЕНТЬЕВ Н. П.</b> К проблеме происхождения «безвыходного» Евангелия (второе десятилетие XVII в.) в контексте деятельности художника-знаменщика Федора Басова.....	195
<b>МИХАЙЛОВА С. И.</b> Сложение образа Богоматери «Всех скорбящих Радость» в церковной живописи Н. А. Кошелева. Традиция и новаторство.....	210

<b>ПЕСКОВА А. Ю.</b> Словацкий театр 1920–1930-х гг. в контексте европейского театра.....	220
<b>КРЫЛОВА В. К.</b> Тема «веры» и «безверия» на сцене и в жизни в контексте революционных преобразований.....	231
<b>МИХЕЕВА Ю. В.</b> Духовная музыка в драматургической структуре современного российского фильма.....	249
<b>РУЦИНСКАЯ И. И.</b> Визуализируя симулякры: съезды сталинской эпохи в зеркале советской живописи.....	258
<b>БЕСЧАСТНОВ Н. П., РЫБАУЛИНА И. В., ДЕМБИЦКАЯ А. С.</b> От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития.....	272
<b>ЗЫРИНА М. А., ДЕМБИЧ Н. Д., ГРЯЗЕВА И. В., КАЗАКОВА Н. Ю.</b> Визуальное восприятие городской среды в контексте современного костюма.....	287

*Рецензии*

<b>МЕЛЬНИКОВ Г. П.</b> Рецензия на книгу: Pánková M. Jan Amos Komenský v českém a světovém výtvarném umění (1642–2016). Praha: Academia, Národní pedagogické museum a knihovna J. A. Komenského, 2017. 267 s. (Панкова М. Ян Амос Коменский в чешском и мировом изобразительном искусстве (1642-2016). Прага: Академия, Национальный музей и библиотека Я. А. Коменского, 2017. 267 с.).....	303
<b>САМОРОДНИЦКАЯ Е. И.</b> «Гоголевская мозаика»: рецензия на сборник «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 4. 408 с.....	308
<b>От редакции</b> .....	314

CONTENTS

*Theory and history of culture*

<b>LEBEDEV V. YU., PRILUTSKIY A. M.</b> “Zoya’s standing” — semiotics of mythological narrative.....	8
<b>FEDOROV R. YU.</b> Markers of ethnocultural identity in calendar ceremonialism of the Belarusian peasants-migrants.....	21
<b>SHAPIRO B. L.</b> Military education of the Great Princes Nikolaevichs: tangible and intangible culture (Romanovs personal funds in SARF).....	34
<b>ROSTOVSKAYA T. K., FOMINA S. N., RODIN N. V.</b> Influence of the Russian orthodox Old believers church on the formation of Russian cultural heritage of Alaska...50	
<b>SHENDRIKOVA S. P., KOZLOV M. N.</b> Theater arts in Crimea of the 19 <sup>th</sup> – beginning of the 20 <sup>th</sup> c.....	64
<b>KHRAMTSOV A. B.</b> The place of reading in the leisure of modern students (according to survey findings).....	73
<b>PEPELYAEVA S.V., SHIZHENSKIY R.V.</b> Features of animalistic images` functioning in the art of representatives of the modern pagan movement.....	80

*Philological sciences*

**PERVUSHIN M. V.** New old ideology: patriarch Iob and frightening beauty  
(some reflections on the life of Theodore Ioannovich).....93

**TRAVNIKOV S. V., IYULSKAYA E. G., PETRIVNYAYA E. K.**  
History and poetics of Dashkova`s comedy “Toisiokov, or the man of no character”.....109

**SAVELIEVA T. G.** “The heart of a dog” of M. A. Bulgakov  
in the context of the Russian culture: religious and philosophical aspect.....125

**GASANOVA G. A.** Reception of L. N. Tolstoy`s works in Azerbaijani novel.....138

**ZAYATS S. M.** Voloshin`s text at the junction of symbolism and neorealism.....146

**PUTILO O. O.** Alternative image of Russia in alternate history fiction.....151

**SHCHELOKOVA L. I.** The concept of “war”  
in the book “Spanish reports” by I. G. Ehrenburg.....163

**YUZEFOVICH I. V.** Rebel-hero in the context of I. E. Babel`s prose.....173

**FEDUNINA O. V.** Identity crisis of Soviet man in the socialist realist police story.....186

*History of Arts*

**PARFENTIEV N. P.** On the issue of origin of the imprintless gospel (second decade  
of the 17<sup>th</sup> century) in the context of activities of the drawing master Feodor Basov.....195

**MIKHAYLOVA S. I.** Formation of the image of the Mother of God “Joy of all  
who sorrow” in N. A. Koshelev`s church painting. Tradition and innovation.....210

**PESKOVA A. YU.** Slovak theatre of the 1920s – 1930s  
in the context of European theatre.....220

**KRYLOVA V. K.** The theme of “faith” and “unbelief”  
on stage and in life in the context of revolutionary transformations.....231

**MIKHEEVA Yu. V.** Spiritual music  
in dramaturgical structure of the modern Russian film.....249

**RUTSINSKAYA I. I.** Vualizing simulacra:  
congresses of the Stalin era in Soviet painting.....258

**BESCHASTNOV N. P., RYBAULINA I. V., DEMBITSKAYA A. S.**  
From popular arts to decorative and applied arts of the folklore direction:  
modern experience and ways of development.....272

**ZYRINA M. A., DEMBICH N. D., GRIAZEVA I. V., KAZAKOVA N. U.**  
Visual perception of urban environment in the context of modern costume.....287

*Reviews*

**MELNIKOV G. P.** Book review: Pánková M. Jan Amos Komenský in Czech  
and world fine Art (1642–2016). Prague: Academia, National pedagogical  
museum and library J. A. Komenského, 2017. 267 p.....303

**SAMORODNITSKAYA E. I.** Gogol`s mosaic: review of the book  
“N. V. Gogol. Materials and research. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. Issue 4. 408 p.....308

**Editorial note** .....314

Теория и история культуры  
Theory and history of culture

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-8-20

УДК 008

ББК 71.05



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. В. Ю. Лебедев

г. Тверь, Россия

© 2020 г. А. М. Прилуцкий

г. Санкт-Петербург, Россия

«ЗОИНО СТОЯНИЕ» —  
СЕМИОТИКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО НАРРАТИВА

**Аннотация:** В статье рассматривается семиотическая специфика параагиографического нарратива на примере широко известного повествования о «Зоино стоянии». Указанный памятник принадлежит полю народной религиозности и функционирует в семиотическом пространстве как благочестивый фольклор. Характерными признаками выступают наличие структуры, роднящей данный нарратив с религиозным фольклором, и вариативность, задаваемая спецификой культурной среды, в результате чего возникают разнообразные варианты. Сыграла роль и религиозная атмосфера провинциального города. Авторы рассматривают вариативные версии в зависимости от их частотности, как частотные типичные, так и редкие. По мере отдаления во времени предполагаемых событий данный нарратив обретает черты авторитетного текста, повествующего о совершенно реальных событиях. Это вызывает продолжающиеся споры о событиях, семиотизированных в тексте. В жанровом отношении «Зоино стояние» является уникальным текстом, сочетающим в себе признаки нескольких разных жанров. Изменение жанрового облика текста объясняется с использованием модели семиотического дрейфа. Основной мотив — окаменение, он восходит еще к библейской метафорике. К нему добавляются прочие семантические компоненты, включая и осуждение атеистической культуры. Метафора духовного окаменения переходит в окаменение физическое. Появления возле окаменевшей девушки старца, которому смог прекратить окаменение, что не удалось другим, явное влияние растущей популярности харизматического старчества. Рассматривается и редкий протестантский вариант нарратива. Новым этапом семиозиса является кинематографическое творчество, способное при определенных обстоятельствах дать новый толчок дальнейшим трансформациям. Авторы опираются на разнообразную источниковую базу, включая и собранный ими устный материал.

**Ключевые слова:** агиография, апокриф, церковная легенда, народная религиозность, религиозный дискурс, мифология.

**Информация об авторах:**

Владимир Юрьевич Лебедев — доктор философских наук, доцент, Институт педагогического образования и социальных технологий, Тверской государственный университет, ул. Желябова, д. 33, 170100 г. Тверь, Россия. E-mail: semion.religare@yandex.ru

Александр Михайлович Прилуцкий — доктор философских наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, ул. Казанская, д. 6, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: alpril@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 29.04.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М. «Зоино стояние» — семиотика мифологического нарратива // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 8–20. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-8-20

**Состояние предметной области**

Мифологический нарратив, известный под условным названием «Зоино стояние», получивший особую популярность в отечественной церковной и околоцерковной среде второй половины XX в. (причем его бытование, обусловленное процессом «миграции того или иного религиозного феномена в другие страты» [5, с. 30], фиксируется как в пространстве народной религиозности, так и в клерикальной культуре того времени), до настоящего времени остается мало изученным. Единственной научной публикацией, посвященной этому феномену, является статья Н. В. Петрова, в которой исследуются вопросы возникновения и развития данного сюжета в социокультурном контексте советского провинциального города [9]. Большинство же публикаций, посвященных данной теме, носит публицистический характер «журналистского расследования» достоверности «Куйбышевского чуда» 1955–1956 гг. [1; 2; 4; 8; 11; 12], соответственно эти материалы преследуют или апологетические, или разоблачительные цели, научное, в том числе источниковедческое значение их невелико. Такую же направленность имеют документальные фильмы, посвященные «Зоиному стоянию», которые неизменно привлекают внимание зрителей и продолжают будоражить воображение верующих и агностиков. Освоение «Зоино стояния» кинематографом не ограничено документалистикой. Художественная интерпретация событий, лежащих в основе данного мифологического нарратива, представленная в постановочном фильме «Чудо», оказалась востребованной определенной частью православных верующих, увидевших в этом фильме доказательство реальности соответствующих событий, а не просто использование интересного сюжета. То есть при наличии неотчетливой референции к неким событиям, использование сюжетной канвы для художественного творчества воспринимается как подтверждение предполагаемых событий. Очевидно, мы наблюдаем переоценку верификационных возможностей искусства, особенно кинематографа в условиях деформации сознания информационно-цифровой культуры.

Однако нам представляется, что изучение так называемого «Зоино стояния», независимо от вопроса о фактологических предпосылках формирования мифологического нарратива (который в данной статье рассматриваться не будет), позволяет исследовать специфику народного мифотеологического восприятия современного религиозного чуда — явления, «которое не только не объяснимо в настоящее время, но и вообще никогда не может быть объяснимо “до конца” только с научной точки зрения» [12, с. 47], явления, сформированного социокультурной реальностью второй половины XX в.

Обращение к анализу нарративной специфики рассказа о «Зоином стоянии» позволяет не только выявить семиотическую структуру современного миракля, сформированную в советской реальности второй половины 1950-х гг., но и объяснить причины особой популярности этого сюжета в религиозной семиосфере, которая сохраняется и в наше время, и, кроме того, рассмотреть вопрос о предпосылках формирования ламинарности современной религиозной культуры, возникновение которых можно отчетливо увидеть в семиотической специфике данного текста.

### Источники и сюжет

Источниками исследования являются:

- имеющаяся в распоряжении авторов рукопись на листах формата А4, сложенных пополам<sup>1</sup>, содержащая запись «Зоиногo стояния»;
- близкая по содержанию запись «Зоиногo стояния», опубликованная в Интернете [14];
- тексты интервью, записанные авторами.

Если не рассматривать вариативные детали представленного сюжета, то последовательность событий такова: группа молодежи собралась на вечеринку (наиболее распространенная датировка — 31 декабря 1955 г.) в одном из частных домов г. Куйбышева, когда дело дошло до танцев, одна из девушек (имя «Зоя» и фамилия «Карнаухова») появляется не сразу, несколько позже того момента, когда нарратив уже начал свое устное бытование, а в устных рассказах фамилия, как правило, вообще не упоминается), не дождавшись кавалера, взяла в руки икону Свт. Николая Мирликийского, заявив, что будет танцевать с ней, поскольку молодого человека звать также Николаем. Через несколько мгновений девушку парализовало, испуганные любители посиделок бежали, а при осмотре места происшествия выяснилось, что Зоя жива, но является полностью окаменевшей. Помимо окоченения мышц, достигавшего такой степени, что ломались иглы шприцов, когда прибывшие врачи попытались сделать инъекцию лекарств, Зоя приросла к полу — факт, который уже никак не вписывается ни в какие естественнонаучные объяснения. Вытащить из ее рук икону также не получалось. Такое стояние длилось несколько недель, пока (существует распространенное утверждение, что это произошло на Пасху) девушка не пришла в себя. Дальнейшие события подаются в разных вариантах, в частности, есть версия скорой смерти Зои, перед которым она призвала людей к покаянию; нередко встречается версия, согласно которой девушка была помещена в психиатрическую лечебницу, где ее следы теряются; кроме того, существует версия, согласно которой девушка приняла монашеский постриг. Несмотря на вариативность, все наличествующие версии позволяют не уточнять детали последующих событий, фактически делая невозможной верификацию, в частности, попытки разыскать фигурантку. Кроме того, одним из лейтмотивов всего повествования является тема секретности. Хронотоп события (эпоха оживления атеистической пропаганды) дает понять читателям/слушателем, что те, кому слухи о чуде не были выгодны, могли ликвидировать следы происшествия.

Кроме того, к вариативным деталям относятся:

- утверждение, что при попытке вырубить часть половых досок, чтобы сдвинуть с места «живую статую», из-под топора потекла кровь;
- девушка на вопрос, как она выжила и что ела, ответила, что ее кормили голуби;

<sup>1</sup> Зоино стояние. Рукопись из собр. авт. на четырех листах. Запись в конце текста: «переписано в 1971 году». Далее в тексте статьи цитаты приводятся по данной рукописи.

- в дом, несмотря на строгую охрану, проник старичок, внешне похожий на иконописные изображения Свт. Николая Чудотворца, задавший Зое несколько вопросов, причем именно с его появлением связано вскоре произошедшее «оживление» (т. е. появление самого святителя маркирует завершение срока наказания за кощунство);
- на место происшествия вызывалось православное духовенство (по одним версиям до посещения собственно дома с окаменевшей девушкой дело так и не дошло, по другим — имело место, что придает нарративу добавочную достоверность, так как утверждения о том, что происшествие освидетельствовало духовенство, автоматически повышает доверие к рассказу).

Кроме того, авторам довелось услышать и записать явно травестированную версию, имеющую бытование среди пожилых баптистов, согласно которой Зоя танцевала не с иконой, а с Библией (очевидно, Библия в данном случае выполняет роль семиотического заменителя иконы, поскольку почитание последних в баптизме рассматривается как идолопоклонство), что она не окаменела, а провалилась в выгребную яму<sup>2</sup>. Наличие подобной версии свидетельствует о том, что бытование произведений религиозного фольклора может осуществляться за пределами исходных конфессиональных страт и сопровождаться модификациями текста.

В любом случае сам контекст сюжета изначально задает полиинтерпретативность. Атмосфера дефицита религиозной информации, объективно присутствовавшая в то время, к которому хронологически отнесено повествование, делает нестыковки и недоговорки объяснимыми, снимая целый ряд вопросов у реципиента. Понятно, что ни о каком церковном расследовании, произведенном обычным порядком непосредственно по следам событий (!), а не значительно позже, речи идти заведомо не может. Но такое положение дел одновременно является и очень благоприятным для генерации фольклорных версий, независимо от фактологической базы, ее полноты и наличия как таковой.

### **Жанрово-тематическая и семиотическая специфика текста**

Вопрос о жанрово-тематической классификации данного нарратива не может быть решен однозначно, поскольку в плане типологии анализируемый текст является во многом уникальным, при этом сочетающим в себе квалификационные признаки различных жанров: классического миракля (для отечественной религиозно-фольклорной традиции мало характерного), пара-агиографического рассказа о посмертных действиях чтимого святого, наконец — былички. Относительно популярные в послереволюционной России устные рассказы о наказании атеистов-кощунников так и не сложились в жанрово-тематическую категорию, но, даже если допустить целесообразность их категориального выделения, они явственно отличаются от «Зоинового стояния» степенью детализации, простотой сюжета, отсутствием в большинстве случаев непосредственной связи с агиографией (повествование о явлении и действиях святых). И, как следствие этого, их иллюкутивный потенциал значительно уступает «Зоинному стоянию».

Очевидно, что подобный жанрово-тематический синкретизм «Зоинового стояния» не в последнюю очередь обусловлен специфическими условиями возникновения и бытования нарратива, отражающего специфику религиозной ситуации в советском провинциальном городе с деградирующей религиозной культурой и растущими суевери-

<sup>2</sup> Такая совершенно неожиданная концовка находится в явной корреспонденции с популярными народными представлениями о «постыдной смерти».

ями — «В Советском Союзе борьба с религией, как кажется, только способствовала укоренению “суеверий”» [15, с. 103]. Впрочем, еще некоторые просветители предостерегали от слишком активной борьбы с религией, а просветители правого крыла, сторонники стратификации общества на «элиту» и «прочих», вроде Вольтера, вообще, по меткому замечанию культуролога А. Пелипенко, решили в итоге не «давить гадину» окончательно.

Нам представляется, что сам по себе анализируемый нарратив и его жанрово-тематическая специфика как раз является хорошим подтверждением вышеприведенному наблюдению проф. О. Б. Христофоровой, поскольку синкретизм анализируемого текста, скорее всего, является результатом трансформации агиографического повествования (агиографической легенды) в быличку. Если в традиционных для православной агиографии текстах житий и описаниях посмертных чудес святых и присутствуют сюжеты о наказаниях грешников (богохульников, жестоких правителей, отступников и т. п.), то они, как правило, не обладают дискурсной автономией и их прагматика осуществляется по паттерну благочестивой притчи, тогда как прагматика «Зоиноного стояния» реализуется через модальность страха, популярную в дискурсах маргинальной религиозности [3]. Причем это не «благочестивый страх Божий», понимаемый в качестве нравственной добродетели, но именно страх перед наказанием и эсхатологическими бедствиями — «скоро помещение было распоряжением властей закрыто для посетителей. Была поставлена стража. Дежурство производилось посменно двумя милиционерами по 8 часов <...>. Некоторые из дежурных, от 28 до 32 лет, посидели от ужаса от полуночных взываний “Молись, мама, в грехах погибаем! Молись, мама, молись!”» Здесь мы наблюдаем вариант достаточно типичного, причем для разных конфессий и деноминаций, «ужасного» сюжета созерцания ада и (или) конца света. Особенность лишь в том, что подробного описания нет, но призывать устрашающим голосом к покаянию прежде неверующая девушка могла явно лишь в том случае, если ей открылось нечто ужасное, т. е. видение ада или что-то близкое этому, в повествовании — функционально эквивалентному.

Причины и семиотический механизм подобной трансформации может быть удовлетворительно объяснен при помощи обращения к теории семиотического дрейфа, предполагающей, что под влиянием меняющегося контекста, элементы семиосферы могут изменять свои семиотические характеристики. Наиболее распространенной формой семиотического дрейфа является варьирование элементами семиозиса качеств знака и символа, однако семиотический дрейф этим не ограничен, поскольку аналогичным образом распространяется на символы и метафоры/аллегии [10]. На предметном уровне с семиотическим дрейфом соотносится возникающая при анализе текстов народной религиозности сложность, связанная с разграничением мифологем и теологем. Последнее зачастую оказывается сделать невозможно, поскольку элементы концептосферы могут обладать признаками как мифологемы, так и теологемы, причем в зависимости от контекста баланс может меняться в ту или иную сторону.

Привлекательность мифологизма имеет и свои психологические причины: он нагляден, «доказателен», не предъявляет требований к сложной интерпретации, рефлексии, выведению проблемы на абстрактно-рациональный уровень. Мифология подсказывает простые решения сложных проблем, а кроме того, обладает мощным дидактико-морализирующим потенциалом.

Для людей с преобладанием конкретно-образного мышления, склонных к эмоциональному восприятию реальности (а такие психологические склонности, например,

в виде склонности к повышенной тревожности, регулярному инстинктивно-паническому поведению и подобному, вполне могут соседствовать с достаточно высокими интеллектуальными данными: эмоции подчас вполне успешно блокируют рациональность, «выключают» ее), такие события или, чаще, повествования о них, обладают авторитетностью, основанной на избирательной психологической воздейственности. Явления массовой индукции, доходящей до психотических проявлений с использованием религиозных мотивов, описаны многократно, отнюдь не только В. Бехтеревым — известным исследователем массовых форм поведения. В этом отношении данный нарратив несет и дидактический посыл: «обращайтесь с иконами уважительно», а описание возможных последствий создает тот же прагматический эффект, что и притча, целью которой — вовсе не побуждение к анализу ситуации, в ней воспроизведенной, определению ее реальности или нереальности, степени вероятности и т. д.

Применительно к возникновению анализируемого нарратива очевидно, что семиотический и концептуально-семантический дрейф формирует один из базовых концептов нарратива — «Зоино окаменение». Камень является весьма распространенным средством семиотизации ряда религиозных представлений, о чем говорит его частотность в библейском тексте. Существует и бинарная оппозиция «окаменевшее – подвижное», эквивалентная ряду других, прежде всего оппозиции «живое – мертвое» (наряду с «праведное – греховное», «качественное – негодное», «спасенное – погибшее»). В связи с этим данную лексему, как и ряд родственных, следует отнести к большому семантическому полю «смерть». Уже повествование о наказании жены Лота использует деталь: женщина превращается не просто в нечто неподвижное, а в твердый, т. е. практически каменный предмет. Можно предполагать, что данный эпизод задает семиотический прецедент, закрепленный последующей традицией регулярного употребления. Думается, не случайно одна из попыток объяснить «стояние Зои» причинами естественными выглядит следующим образом: мимо дома, где в постное время была устроена вечеринка с танцами, шла некая монахиня, которая, увидев танец с иконой (трудно представить себе, как именно это можно было увидеть, не заходя в дом, но, как мы уже отметили, анализ реальных фактов как таковых в наши задачи не входит), сказала, что кощунница за такой грех обернется «соляным столбом» (после обычно идут указания на то, что такое экспрессивное высказывание и дало повод к дальнейшим бурным фантазиям). Наблюдается интересный параллелизм, возводящий нас к ветхозаветной риторике, в свете чего ситуация начинает демонстрировать весьма древние, даже архетипические черты.

Кроме того, «окаменное нечувствие» является известным и популярным концептом нравственного богословия, к которому обращались как патристические авторы, так и богословы и проповедники Нового времени. В качестве примеров ограничимся словами св. Григория Синаита: «Впасть в окаменное нечувствие есть то же, что быть мертвым; также быть слепу умом его то же, что не видеть телесными очами. Ибо тот — (впадший в нечувствие) лишился живодейственной силы; а этот — не видящий (умом) — божественного света, дающего зреть и зримым быть» [прп. Григорий Синаит. Добротолубие. В русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского. Т. V.] — и св. Иоанна Кронштадтского: «Бывает вместе со скорбью и теснотой новое искушение: окаменение, одеревенение, нечувствительность сердца ко всему истинному, доброму и святому; весь бываешь как камень, как колода, без веры, без способности молиться, без надежды на Божие милосердие, без любви. Как тяжело быть камнем или деревом, без веры и любви, будучи создан верить, чувствовать, надеяться, любить!»

[св. Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе]. На гиперкатегориальном уровне значения данный концепт может рассматриваться как сложный символ духовной деградации атеистического общества «Остолбенение Зои передает духовное состояние обычного советского человека 1960-х гг. Не случаен там и рассказ о том, что усилия официальной иерархии не смогли вывести “красавицу-атеистку” (образ прекрасной, но испорченной безбожием, девы-России) из окаменения. Это удалось лишь монаху-отшельнику, не искусившемуся миром сим и всем, что в нем» [6, с. 19]. Дрейфующий элемент семиосферы «окамененное нечувствие» может развивать символический потенциал, символизируя духовную болезнь и смерть, неверие, а может в результате дрейфа трансформироваться в онтологическую метафору неподвижного человека — «окаменел», «застыл», т. е. потерял способность двигаться, стал подобным неподвижному камню.

В медицинском дискурсе чаще используются термины «застылость», «окоченение», «одеревенелость», «окоstenение» или «оссификация», однако существует и понятие «петрификации», собственно окаменения. Будучи перенесены в обыденный дискурс, все эти лексемы тяготеют к вступлению в отношения синонимии друг с другом, но в дискурсе специально-научном у них строгие границы употребления, а относительно редкое употребление слова «окаменение» связано с ориентацией медицинского дискурса на практическую верификацию, в частности гистологическую, когда, например, психогенное окоchenение от петрификации отличают особенности внешнего проявления и наличие/отсутствие специфических объективных изменений тканей, что видно при микроскопии. Не случайно язык медицины второй половины XX в. интенсивно избавляется от метафор (косвенным следствием этого стало и исчезновение красочных описаний клинических случаев, подчас превращавших их в увлекательное чтение для публики, не являющейся медработниками). Петрификация в строгом смысле слова — явление на самом деле редкое, потому и частотность употребления соответствующего слова относительно невысока. Понятно, что обыденный дискурс с такими тонкостями не связан. Однако в повествовании о Зое подчеркивается именно окаменение. В самом деле, если иглы ломались о тело, то его плотность должна быть если и не чисто каменная, то очень близкая к таковой.

Таким образом, моральное (метафорическое) окаменение героини нарратива переходит в окаменение сугубо физическое, что констатируется окружающими, в частности, приглашенными медиками. В апологетических публикациях иногда упоминается, что кем-то была предложена версия естественного объяснения событий с указанием на какую-то редкую форму столбнячной инфекции, но это объяснение интересно, прежде всего, как обусловленная логикой сюжета, заранее неубедительная попытка естественного объяснения сюжета. Тем самым как бы делается негласное заявление — «естественного объяснения нет, не ищите его».

Особое место в смысловой структуре анализируемого нарратива занимает тема Церкви и священнослужителей, причем раскрывается она на амбивалентных уровнях. Церковь в лице анонимных приходских священников сперва оказывается неспособной как либо повлиять на ситуацию, приглашенные клирики даже не могут взять из Зоиных рук икону, фактически устраняется и Патриарх, очевидно осознавая свою неспособность помочь, хотя и произносит при этом нечто напоминающее пророчество: «Отправили просьбу к Патриарху помолиться о помиловании Зои. “Кто наказал, Тот и помилует”, — ответил Патриарх». То, что оказывается не под силу иерархическому духовенству, отчасти удается «харизматическому» — некоему благочестивому стар-

цу, монаху, образ которого позднее предание будет более-менее последовательно, не безальтернативно соотносить с Серафимом (Тяпочкиным), 1894–1982 гг., иереем, позднее архимандритом, известным зловещими эсхатологическими пророчествами. После молебна с водосвятием старец «легко взял образ святой из рук Зои, сказав при этом: “Теперь надо ждать знамения в Великий Христов день, а если оно не последует, недолг и конец мира”». Однако монашеский постриг над Тяпочкиным был совершен лишь в 1960 г., соответственно, в описываемое время иеромонахом он еще не был, а служил «белым» священником в селе Токмак Запорожской области «и в течение всего 1956 года никуда дальше Днепропетровска не выезжал» [7, с. 113]. Упоминается в «Зоинном стоянии» и «митрополит московский Николай» — «посетил Зою и митрополит московский Николай», который фактически повторяет действия и слова иеромонаха Серафима — служит молебен и говорит, что «нового знамения надо ждать в Великий день (т. е. на Пасху)». Очевидно, речь может идти лишь о хорошо известном и авторитетном в церковной среде митрополите Крутицком и Коломенском Николае (Ярушевиче) 1892–1961 гг. Данный иерарх, пользующийся большим уважением у верующих, в описываемое время занимал пост Председателя отдела внешних церковных сношений. Очевидно, что несколько странный титул «московский митрополит» (московская епархия возглавляется Патриархом, никаких «московских митрополитов» при наличии Патриарха не может быть) следует понимать как «митрополит, находящийся в Москве и помогающий Патриарху управлять московской епархией» (метонимический перенос). Будучи намного выше иеромонаха в иерархическом отношении, митрополит Николай выполняет в нарративе вторичную роль — он лишь дублирует предсказание подлинного «старца», да и честь взять икону принадлежит не ему. В «духовно-харизматической иерархии» митрополит явно уступает иеромонаху, поскольку второй является «чтимым старцем». Анализ семантических ролей позволяет сделать вывод, что основная роль принадлежит старцу-иеромонаху, представителю духовенства харизматического (акцент делается именно на его «старчестве», а не священном сане), тогда как Патриарх, митрополит Николай и анонимное епархиальное духовенство необходимы преимущественно для того, чтобы акцентировать особую «духовную силу» старца и — косвенно — беспомощность иерархического духовенства. Еще большим духовным могуществом обладает лишь анонимный старичок, неизвестно откуда пришедший и «исчезнувший» после выполнения своей миссии в конце сюжета; согласно общепринятой трактовке, он является семиотическим аналогом св. Николая Мирликийского, хотя это и не заявляется в тексте непосредственно для сохранения некоей «тайны». Так выстраивается семиотическая цепочка — Николай (кавалер Зои) — икона святителя Николая — «старичок, похожий на иконописного Николая Мирликийского», — св. Николай Мирликийский.

Если выделить этот микросюжетный ход из общей нарративной последовательности, он будет мало отличаться от множества историй о явлении святых, которые Церковь часто не признавала в качестве безусловно чудесных, но и не препятствовала их хождению как частных откровений, так как для широких кругов реципиентов при повествовании о чудесных событиях обычно несущественно, какие канонические санкции оно получило и по какой причине. Главным отличием будет именно некая сохраняющаяся таинственность старичка; идентификацию его и Николая Чудотворца предлагается осуществить реципиентам самостоятельно, при том, что некоторая вероятность их не тождественности сохраняется, тогда как в агиографии явление святых идентифицируется однозначно.

Согласно наиболее распространенной редакции нарратива, приходское духовенство не смогло ни вернуть Зое способность двигаться, ни взять икону из ее окаменевших рук, старец-иеромонах смог взять икону, но не смог вернуть Зое активность, наконец, «старичок» вернул Зое способность двигаться. Как уже говорилось, Патриарх и митрополит Николай самостоятельной роли в нарративе не играют, будучи своего рода «фоном», оттеняющим результативность харизматического старца, но они нужны еще и для того, чтобы опосредованно заявить об особой важности происшедшего — коль скоро о нем становится известно высшим иерархам, один из которых, тем более, приезжает на место. Нижние уровни иерархии акторов занимают уже открытые антагонисты — коммунисты, милиционеры, обкомовцы и т. д., старающиеся всеми средствами скрыть чудо.

Возможно, отмеченная выше разноголосица обусловлена именно длительным хождением нарратива по чисто фольклорным каналам трансляции текстов, поскольку перепутывание мелких реалий (священник и монах, правильное титулование правящих епископов, вообще отношение к датам, особенно относительно близким, как к чему-то совершенно несущественному) чрезвычайно характерно именно для такой среды. Именно несоответствие деталей проверяемым реалиям и является наиболее частотным слабым местом подобного рода повествований.

Так, ранее мы уже писали о довольно интересном рассказе, зафиксированном нами в процессе сбора материала. Информантом был проповедник баптистской общины, рассказавший о том, как кто-то (из рассказа так и не стало ясно, кто именно) поймал одного «верующего брата» и привел к Патриарху Тихону, куда-то проезжавшему в «своей карете» (упоминание о карете, возможно, не заслуживало бы внимания, но оно выдает примитивные представления о роскоши духовенства, равно как и дворянства, и типичные антиклерикальные анекдоты XIX в., где тема роскошных выездов как раз обыгрывалась). Разумеется, «возрожденный брат» посрамляет приближенных святителя, так как априори обладает внеземной мудростью. Для оценки правдоподобия этой «легенды» достаточно вспомнить дату избрания митрополита Тихона (Беллавина) патриархом и социальную ситуацию в стране на этот момент. Отлавливать «истинно верующих братьев» в Москве в это время было практически некому и незачем. Кроме того, Православная Церковь уже ощущала на себе последствия изменившихся социальных условий (на Соборе 1917–1918 гг., рассматривая вопрос о порядке ношения духовенством сословной одежды, принимали во внимание и сообщения о том, что духовенство часто рискует жизнью, надевая духовное платье). Как раз члены крайних протестантских общин в этот период чувствовали себя более комфортно, чем православные, лютеране и католики, поскольку претендовали на статус «пострадавших при царизме». Как видим, такая мелочь, как даты, не учитывается даже в тех случаях, когда от них зависит правдоподобность рассказа. Видимость достоверности в таких случаях выполняют топосы. Так, «возрожденных братьев» обязательно должен кто-то преследовать, на роль «преследователей» лучше всего подходят епископы, а если есть возможность включить в рассказ Патриарха, то это, конечно, охотно делается, эффектность тем самым повышается. Равным образом, приезд не кого-то, а именно «московского митрополита» должен и свидетельствовать о важности события, и подкреплять его реальность. Поскольку общность текстов, рожденных народной религиозностью, спускающейся с обособленных теологических «высот» в единую полумифологическую «долину», является для нас одним из методологически существенных моментов, то указание и на общие слабые черты дополнительно демонстрирует их общность. Эта же проблема характерна

для агиографии Феодосия Кавказского, избилующей хронологическими и фактологическими противоречиями.

Последний раз церковная тема представлена в конце «Зоиноного стояния» — «спешили (люди) в церковь с покаянием. Некрещенные крестились. Не носившие креста стали его носить. Обращение было так велико, что в церквях не доставало крестов для просящих» (и это при том, что приходское духовенство чуть ранее продемонстрировало свою беспомощность в деле возвращения Зое способности двигаться). Тем не менее дидактический вывод в ясной, образно отчетливой форме указывает, что приблизительно должен сделать слушатель; если кто-то еще сомневается или не решил, какую прагматику несет текст именно для него, то он может легко понять, что нужно тем или иным образом присоединиться к множеству кающихся.

Яркий образный рассказ с характерной детализацией (не хватало крестов) вынесен в сильную позицию конца текста. Кроме того, инициирование массового покаяния — одно из наиболее частотных свойств чудесного события, а значит, повествование о толпах кающихся должно дополнительно аффирмировать основное событие рассматриваемого нарратива. Семиотическая ситуация меняет свои черты по мере изменения экстрасемиотической реальности, которая позволила передавать рассказ о стоянии Зои совершенно открыто, излагать его в полиграфическом и интернет-форматах, обсуждать на ток-шоу. В контексте таких изменений показательно и появление фильма «Чудо». Можно предположить, что в условиях привычного завышенного доверия к артефактам искусства (начиная с весьма показательного случая массовой паники во время трансляции радиопостановки по «Войне миров» Г. Уэллса), когда события получают кинематографическую трактовку, а различия между художественным и документальным кинематографом многими не осознаются, можно ожидать, во-первых, восприятия фильма как безусловного доказательства подлинности событий, невзирая на то, что сюжет весьма вольно трактует ряд сюжетных фрагментов, а во-вторых, возможной трансгрессии элементов кинонарратива в парацерковный фольклор, в результате чего проанализированный нами сюжет обогатится новыми вариативными деталями под влиянием кинотекста, т. е. произойдет новый виток мифологического творчества, причем будет мифологизирован и сам фильм.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Было ли чудо «окаменевшей Зои» // Историческая Самара. URL: <http://историческая-самара.рф/каталог/самарская-аномалия/было-ли-«чудо-окаменевшей-зои».html> (дата обращения: 27.03.2019).
- 2 Было ли на самом деле стояние Зои и почему жители Самары считают, что несчастья, связанные с таинственным домом, еще не закончились // REP. URL: <https://rep.ru/articles/1056-bilo-li-na-samom-dele-zoino-stoyanie-i-pochemu-zhiteli-samari-schitayut-chto-neschastya-svyazannie-s-tainstvennim-domom-eshe-ne-zakonchilis/> (дата обращения: 27.03.2019).
- 3 Воронцов А. В., Головушкин Д. А., Прилуцкий А. М. Социосемиотическая специфика современного мифа об Иване Грозном // Социологические исследования. 2017. № 8. С. 12–19.
- 4 Зоя с иконой // Православный канал. URL: <https://kanal21.ru/zoja-s-ikonoj/#i-6> (дата обращения: 27.03.2019).
- 5 Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М., Светлов Р. В. К вопросу о культе «св. Григория Нового» (Г. Е. Распутина) в маргинальном православии // Вестник славянских культур. 2018. Т. 47. С. 27–39.

- 6 *Логинов А., Иванова О. В.* Особенности покаянных паттернов по материалам рукописных религиозных текстов 1940–1970 гг. из собрания музея святости, исповедничества и подвижничества на Урале в XX в. // Церковь. Богословие. История. Мат. V Междунар. науч.-богословской конф., посвящ. Собору новомучеников и исповедников Церкви Русской. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургской духовной семинарии, 2017. С. 10–21.
- 7 *Лоевская М. М.* Проблемы современной житийной литературы: агиографический кич, визионерство, мифологизация // Вестник МГУ. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. № 1. С. 102–117.
- 8 «Окаменевшая Зоя»: самый страшный «религиозный» случай в СССР // Русская семерка. URL: <https://russian7.ru/post/okamenevshaya-zoya-samyu-strashnyu-reli/> (дата обращения: 27.03.2019).
- 9 *Петров Н. В.* «Зоино стояние»: фольклорный сюжет и социальная реальность // Традиционная культура. 2018. Т. 19. № 3 (71). С. 112–125.
- 10 *Прилуцкий А. М.* О типологии семиотического дрейфа в пространстве религиозного семиозиса // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2018. № 2. С. 51–55.
- 11 Разоблачаем! В Самаре окаменела девушка какиконной? // MGIMOCAREERCENTRE. URL: <http://career.mgimo.ru/page/adaptive/id31258/blog/4394903/?ssoRedirect=true> (дата обращения: 27.03.2019).
- 12 *Рынковой И. В.* Феномен чуда // Вестник МГУКИ. 2010. № 5 (37). С. 46–51.
- 13 *Соколов-Митрич Д.* Каменная Зоя // Православие и мир. URL <https://www.pravmir.ru/kamennaya-zoya/> (дата обращения: 27.03.2019).
- 14 Стояние Зои. 1956. С послесловием публикаторов // Тропинка к храму. URL: <http://www.tropinka.orthodoxy.ru/zal/chudesastojanie.htm> (дата обращения: 27.03.2019).
- 15 *Христофорова О. Б.* Колдуны и жертвы: Антропология колдовства в современной России. М.: Изд-во ОГИ, 2010. 431 с.

\*\*\*

© 2020. Vladimir Yu. Lebedev  
Tver, Russia

© 2020. Alexander M. Prilutskiy  
St. Petersburg, Russia

#### “ZOYA’S STANDING” — SEMIOTICS OF MYTHOLOGICAL NARRATIVE

**Abstract:** The paper examines semiotic specifics of parahagiographic narrative as exemplified in a widely known story of “Zoya’s standing”. This story belongs in the field of the folk religiosity and functions in the semiosphere as pious folklore. Presence of structure, making the narrative related with religious folklore, and variability, caused by specifics of cultural circumstances, act as distinctive features. As a result, a lot of story’s variants appear. Religious atmosphere of the provincial town played its part in all that as well. Authors consider variable versions depending on their frequency (frequent or rare ones). As probable event gets farther in time, given story takes shapes of authoritative text narrating about real facts. It causes a lot of long-lasting discussions

about those things semiotized in the text. As far as genre is concerned “Zoya’s standing” is a unique text combining features of several genres at once. The model of semiotic drift allows to explain the changing of genres within the text. Basic motive is a petrification having its origins in biblical metaphors to which other semiotic components are added, including condemnation of atheistic culture. Metaphor of spiritual petrification becomes a physical turning to stone. Appearance of the elder, who managed to interrupt the process, that no one was able to do before, acted as a sign of growing popularity of charismatic elders’ phenomenon. The authors also explore a rare Protestant variant of the story. Cinematography appears as a new stage of semiosis, which, under certain circumstances, gives the story a stimulus to further metamorphoses. Authors draw upon a wide variety of sources including oral material gathered by themselves via field studies.

**Keywords:** hagiography, apocrypha, church legend, folk religiosity, religious discourse, mythology.

**Information about the authors:**

Vladimir Yu. Lebedev — DSc in Philosophy, Associate Professor, Institute of Pedagogical Education and Social Technologies, Tver State University, Zhelyabova St. 33, 170100 Tver, Russia. E-mail: semion.religare@yandex.ru

Alexander M. Prilutskiy — DSc in Philosophy, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Kazanskaya St. 6, 191186 St. Petersburg, Russia. E-mail: alpril@mail.ru

**Received:** April 29, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Lebedev V. Yu., Prilutskiy A. M. “Zoya’s standing” — semiotics of mythological narrative. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 8–20. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-8-20

## REFERENCES

- 1 Bylo li chudo “okamenevshei Zoi” [Was there a miracle of “Zoya turned to stone”]. *Istoricheskaja Samara* [Historical Samara]. Available at: <http://istoricheskaja-samara.rf/katalog/samarskaja-anomalija/bylo-li-«chudo-okamenevshej-zoi».html> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 2 Bylo li na samom dele stoianie Zoi i pochemu zhiteli Samary schitaiut, chto neschast'ia, sviazannye s tainstvennym domom, eshche ne zakonchilis' [Was there really standing Zoe and why the residents of Samara believe that the misfortunes associated with the mysterious house, are not over]. *REP*. Available at: <https://rep.ru/articles/1056-bilo-li-na-samom-dele-zoino-stoyanie-i-pochemu-zhiteli-samari-schitayut-cto-neschastya-svyazannie-s-tainstvennim-domom-eshe-ne-zakonchilis/> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 3 Vorontsov A. V., Golovushkin D. A., Prilutskiy A. M. Sotsiosemioticheskaja spetsifika sovremennogo mifa ob Ivane Groznom [Sociosemiotic specificity of the modern myth about Ivan the Terrible]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2017, no 8, pp. 12–19. (In Russian)
- 4 Zoia s ikonoi [Zoya with an icon]. *Pravoslavnyi kanal* [Orthodox channel]. Available at: <https://kanal21.ru/zoja-s-ikonoi/#i-6> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 5 Lebedev V. Yu., Prilutskiy A. M., Svetlov R. V. K voprosu o kul'te “sv. Grigoriia Novogo” (G. E. Rasputina) v marginal'nom pravoslavii [On the cult of “St. Gregory

- the new” (G. E. Rasputin) in marginal Orthodoxy]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 47, pp. 27–39. (In Russian)
- 6 Loginov A., Ivanova O. V. Osobennosti pokaiannykh patternov po materialam rukopisnykh religioznykh tekstov 1940–1970 gg. iz sobraniia muzeia sviatosti, ispovednichestva i podvizhnichestva na Urале v XX v. [Features of penitential patterns based on the materials of handwritten religious texts of 1940–1970 from the collection of the Museum of Holiness, confessionalism and asceticism in the Ural in the 20<sup>th</sup> c.]. *Tserkov'. Bogoslovie. Istoriiia. Materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-bogoslovskoi konferentsii, osviiashchennoi. Soboru novomuchenikov i ispovednikov Tserkvi Russkoi* [Church. Theology. History. Proceedings of the V International scientific and theological conference dedicated to the Council of new martyrs and Confessors of The Russian Church]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii Publ., 2017, pp. 10–21. (In Russian)
- 7 Loevskaia M. M. Problemy sovremennoi zhitiinoi literatury: agiograficheskii kich, vizionerstvo, mifologizatsiia [Issues of modern life literature: hagiographic kitsch, visionariness, mythologization]. *Vestnik MGU*, series 19: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia [Linguistics and intercultural communication], 2005, no 1, pp. 102–117. (In Russian)
- 8 “Okamenevshaia Zoia”: samyi strashnyi “religiozny” sluchai v SSSR [“Zoya turned to stone”: the most terrible “religious” case in the USSR]. *Russkaia semerka* [Russian seven]. Available at: <https://russian7.ru/post/okamenevshaya-zoya-samy-strashnyy-reli/> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 9 Petrov N. V. “Zoino stoianie”: fol'klornyi siuzhet i sotsial'naia real'nost' [“Zoya’s standing”: folklore plot and social reality]. *Traditsionnaia kul'tura*, 2018, vol. 19, no 3 (71), pp. 112–125. (In Russian)
- 10 Prilutskii A. M. O tipologii semioticheskogo dreifa v prostranstve religioznogo semiozisa [On the typology of semiotic drift in the space of religious semiosis]. *Vestnik TvGU*, series: Filologiiia [Philology], 2018, no 2, pp. 51–55. (In Russian)
- 11 Razoblachaem! V Samare okamenela devushka s ikonoi? [We expose! A girl turned to stone with an icon in Samara?]. *MGIMO CAREER CENTRE*. Available at: <http://career.mgimo.ru/page/adaptive/id31258/blog/4394903/?ssoRedirect=true> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 12 Rynkovoii I. V. Fenomen chuda [Phenomenon of a miracle]. *Vestnik MGUKI*, 2010, no 5 (37), pp. 46–51. (In Russian)
- 13 Sokolov-Mitrich D. Kamennaia Zoia [Stone Zoe]. *Pravoslavie i mir* [Orthodoxy and the world]. Available at: <https://www.pravmir.ru/kamennaya-zoya/> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 14 Stoianie Zoi. 1956. S poslesloviem publikatorov [Zoe's standing. 1956. With an afterword by publishers]. *Tropinka k khramu* [Path to the temple]. Available at: <http://www.tropinka.orthodoxy.ru/zal/chudesa/stojanie.htm> (accessed 27 March 2019). (In Russian)
- 15 Khristoforova O. B. *Kolduny i zhertyy: Antropologiiia koldovstva v sovremennoi Rossii* [Sorcerers and victims: the Anthropology of witchcraft in modern Russia]. Moscow, Izdatel'stvo OGI Publ., 2010. 431 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-21-33

УДК 008+394.2

ББК 63.5(4Бел)+71.05(4Бел)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Р. Ю. Федоров

г. Тюмень, Россия

## МАРКЕРЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ БЕЛОРУССКИХ КРЕСТЬЯН-ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ

Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-09-00028  
и по госзаданию ТюмНЦ СО РАН, проект № АААА-А17-117050400150-2

**Аннотация:** Крестьянские переселения в Сибирь и на Дальний Восток, получившие массовый характер во второй половине XIX – начале XX вв., способствовали привнесению на их территорию многообразия вариаций календарной обрядности восточных славян, проживавших в разных регионах Российской империи. В их числе заметное место занимает календарная обрядность белорусских переселенцев. Имея общую для всех восточных славян типологическую основу, она обладала рядом особенностей, к которым можно отнести высокую степень локальной вариативности большинства календарных праздников, их специфические названия, уникальные архаические и инновационные элементы и т. д. Основой эмпирической базы исследования послужили материалы этнографических экспедиций, проведенных автором в период с 2009 по 2019 гг. на территории ряда регионов Сибири и Дальнего Востока. В результате сопоставления полевых материалов с этнографическими описаниями, сделанными в период со второй половины XIX до начала XXI вв., были рассмотрены общие тенденции сохранения и трансформаций календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев, а также выявлены ее маркеры в этнокультурной идентичности переселенческих общностей. Установлено, что на протяжении XX в. календарная обрядность переселенцев претерпела ряд трансформаций, на которые оказали влияние такие факторы, как смена природно-климатических условий, смешанные браки, модернизация жизненного уклада советского села, отток молодежи из сельской местности и др. Несмотря на это, отдельные элементы календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев сохраняют свое бытование во фрагментарном виде.

**Ключевые слова:** белорусы, календарная обрядность, этнокультурная идентичность, межэтнические взаимодействия, трансформации традиционной культуры, крестьянские переселения.

**Информация об авторе:** Роман Юрьевич Федоров — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Тюменский научный центр Сибирского отделения Российской академии наук, ул. Малыгина, д. 86, 625026 г. Тюмень, Россия. E-mail: r\_fedorov@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 13.05.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

*Для цитирования:* Федоров Р. Ю. Маркеры этнокультурной идентичности в календарной обрядовости белорусских крестьян-переселенцев // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 21–33. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-21-33

Крестьянские переселения в Сибирь и на Дальний Восток, получившие массовый характер во второй половине XIX – начале XX вв., способствовали привнесению на их территорию многообразия вариаций календарной обрядности восточных славян, проживавших в разных регионах Российской империи. На протяжении длительного времени изучение особенностей праздников белорусских крестьян-переселенцев оставалось вне поля зрения исследователей. Большинство наиболее значимых публикаций, посвященных этой теме, увидело свет лишь на рубеже XX и XXI столетий. Опираясь на материалы полевых исследований, начатых в конце 1970-х гг. Е. Ф. Фурсовой, были подробно исследованы особенности календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев, проживающих на территории Западной Сибири [23–25 и др.]. Этнографические и фольклорные аспекты народных праздников белорусов Омского Прииртышья были подробно рассмотрены Т. Н. Золотовой, Т. Г. Леоновой, С. А. Мясниковой и др. [9; 11; 13–15]. Календарная обрядность белорусских переселенцев Приморского края была исследована Л. Е. Фетисовой [22]. Опираясь на полевые материалы, собранные на территории Пермского края, народный календарь проживающих на его территории белорусов был рассмотрен в монографии А. В. Черных, Т. Г. Голевой, М. С. Каменских и С. А. Шевырина [4]. На этом фоне малоизученной остается календарная обрядность белорусов, проживавших на территории Восточной Сибири и Приамурья.

Основная задача настоящей статьи состоит в изучении общих тенденций сохранения и трансформаций календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев на территории Сибири и Дальнего Востока, а также выявлении в ней маркеров этнокультурной идентичности переселенческих общностей. Основой эмпирической базы исследования послужили материалы этнографических экспедиций, проведенных автором в период с 2009 по 2019 гг. на территории Республики Башкортостан, Свердловской, Курганской, Тюменской, Иркутской, Амурской областей, а также Красноярского, Хабаровского и Приморского края. География экспедиций, охватившая значительную часть регионов, в которые осуществлялись крестьянские переселения из Белоруссии, позволила рассмотреть как общие, так и региональные особенности календарной обрядности у их носителей, рожденных в 1910–1960-е гг.

Этнографические материалы, собранные в ходе экспедиций, были сопоставлены с рядом ставших уже классическими исследований традиционной культуры белорусов, большая часть из которых была сделана в конце XIX – начале XX вв. [26; 6; 18; 7 и др.]. Учитывая тот факт, что по своим хронологическим рамкам эти работы совпадают с периодом массовых крестьянских переселений, сегодня их можно рассматривать в качестве эталонных этнографических описаний, сопоставление с которыми современных полевых материалов дает возможность проследить общие тенденции сохранения исходных традиций или отклонений от них. Полевые материалы были также сопоставлены с рядом современных исследований календарной обрядности как самих белорусов, так и их нового этнического окружения, что позволило рассмотреть пути развития и взаимодействий ее отдельных элементов, опираясь на сравнительно-исторический и типологический методы [2; 3; 9; 10; 19; 20; 21; 23; 24; 28 и др.].

В статье приведены описания наиболее типичных примеров календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев, которые неоднократно повторялись в рас-

сказах информаторов. В случае исключительности приведенного примера указывается место, где он был зафиксирован.

Календарная обрядность белорусов, имея общую для всех восточных славян типологическую основу, обладала рядом особенностей, к которым можно отнести высокую степень локальной вариативности большинства календарных праздников, их специфические названия, уникальные архаические и инновационные элементы и т. д. Политика поддержки на государственном уровне католицизма, достигшая своего апогея во времена вхождения территории Белоруссии в состав Речи Посполитой в XVII–XVIII вв., способствовала повышению роли в жизни крестьянства стихийно функционирующих народных православных традиций. Поэтому, в отличие от центральных регионов России, многие праздники и обряды белорусов сохраняли к концу XIX – началу XX вв. больше архаических элементов.

В ряде деревень Сибири и Дальнего Востока, основанных переселенцами, праздники рождественского цикла сохранили традиционное белорусское название Коляды. При этом их наиболее значимые дни назывались словом Кутья. Как правило, первая — «постная» или «великая» Кутья приходилась на Щедрый вечер (Сочельник) 6 января по новому стилю. У потомков белорусских переселенцев в Сибири часто можно было встретить обряд «кормления мороза» кутьей. Считалось, что в теплое время года он сможет спасти посевы в поле и огородные растения от заморозков. Накануне старого Нового года наступала вторая Кутья, которую называли «щедрой» или «богатой». В эти дни кутья была обязательным блюдом рождественского стола. В. Я. Пропп связывал эту традицию с сохранением у белорусов пережитков культа предков, который, по мнению исследователя, также был косвенно связан с культом плодородия [17, с. 21]. Третья Кутья приходилась на Крещение. У белорусских переселенцев, проживающих на территории Манского р-на Красноярского края, на нее было принято выпекать блины. В с. Шалинском, расположенном в том же районе, Е. Ф. Фурсовой были ранее зафиксированы рассказы, в соответствии с которыми кроме блинов в этот день обязательным было приготовление каши, которой угощали не только членов семьи и гостей, но также давали ее домашнему скоту, что было характерно для жителей Полесья [25, с. 161]. В д. Черчет Тайшетского р-на Иркутской обл. первый блин, испеченный на Рождество несли в хлев и отдавали овечкам. Местные жители объясняют этот обычай тем, что Христос родился в хлеву. Во многих семьях белорусских переселенцев на Рождество было принято готовить домашние колбасы, включая кровяные, приготовление которых не было характерным для русских [7, с. 147].

Неотъемлемой частью рождественских праздников были колядования, на которые в некоторых деревнях ходили со звездой. Для ее изготовления на деревянный каркас натягивали бумагу, которая изнутри подсвечивалась свечами [1]. В большинстве обследованных нами районов этот обычай не был характерен для русского старожильского населения. Колядующие наряжались в вывернутую шубу, изображая медведя или козу, из коромысла и валенка делали коня, на котором «въезжали в дом», надевали маски различных святочных персонажей, пели колядки и щедровки. В ряде регионов Белоруссии существовал обычай рядиться на святки в проживавших поблизости «инородцев» — цыган и евреев [27, с. 218]. В Приморском крае в качестве подобных святочных персонажей могли выступать представители нового этнического окружения переселенцев — китайцы или корейцы [22, с. 78–79]. В ряде переселенческих деревень утром после Рождества по домам ходили славильщики, в роли которых чаще всего выступали дети или молодежь.

В рождественские дни во многих деревнях молодежь совершала различные «бесчинства». Наиболее часто они сводились к тому, что молодые люди могли подпереть или приморозить у соседей входную дверь, рассыпать сложенную у забора поленницу и т. д. Некоторые представители потомков белорусских переселенцев считают, что эти обычаи имеют достаточно позднее происхождение и относят их возникновение к послевоенному времени. Однако анализ этнографических описаний, сделанных во второй половине XIX – начале XX вв., указывает на то, что ритуальные бесчинства молодежи на территории Полесья являются давней традицией. Наиболее часто они были приурочены к Рождеству или Купале, однако в отдельной местности могли совершаться и в другие праздничные дни [21, с. 393].

В некоторых деревнях белорусских переселенцев к рождественским праздникам были приурочены привнесенные из мест выхода народные православные традиции и обрядовые игры, аналоги которых не встречались у русского старожильского населения. К примеру, в д. Осиновка Викуловского р-на Тюменской обл. на Рождество совершался обряд переноса иконы «Свеча» (Воскресение Христово), которая в течение года поочередно хранится в доме одного из жителей деревни [12]. На территории Омского Прииртышья фольклорными экспедициями 1970–1990-х гг. были зафиксированы особенности бытования игры Женитьба Терешки, приуроченной к святочным обрядам [13].

Церковный праздник Сретенье отмечался во многих семьях переселенцев, однако его белорусское народное название «Грамницы» не везде сохранилось. По народным поверьям, это был единственный день зимы, в который могла случиться гроза. Считалось, что освященные в этот день в церкви свечи обладали магическими свойствами: они могли отгонять злые силы от домашнего скота и оказывать лечебное воздействие на людей. Грамничные свечи часто зажигали во время важных обрядов жизненного цикла, при первом выгоне скотины в поле, а также во время летних гроз.

На Масленицу белорусские переселенцы устраивали уличные гулянья, катания с горок или на лошадях, выпекали блины. В некоторых деревнях кутья в этот день выступала в качестве обрядового блюда [16, с. 50]. В отличие от сибиряков, белорусы чаще придавали значение Масленице как поминальному дню [9]. У белорусских переселенцев Масленица также нередко отождествлялась с праздником, в который поощрялись брачные знакомства молодежи. Тем, кто не вступил своевременно в брак, привязывали колодку или обрубок дерева, исполняя при этом специальные колодийные песни корильного содержания [22, с. 85]. Представители старших поколений белорусских переселенцев отмечают, что такие атрибуты Масленицы, как сжигание чучела, возведение ледяных городков и горок, белорусы позаимствовали у русского старожильского населения Сибири, тогда как на их родине этот праздник отмечался с меньшим размахом.

Так же как и русские, проживавшие в Сибири, белорусские переселенцы выпекали в день памяти Сорока Севастийских мучеников фигурное печенье из пресного теста в виде птиц, которое чаще всего называли словами «сороки» или «птушки». Нередко в тесто одного из печений клали монету, которая доставалась одному из угощаемых. В д. Черчет Тайшетского р-на Иркутской обл. помимо фигурок птиц также выпекали 40 маленьких сдобных булочек, которые называли галушками. Традиционно у белорусов на день Сорока мучеников или на Благовещенье приходился народный праздник Гукане вясны. В этот день девушки собирались на возвышенном месте или залазили на крыши домов и «кликали весну». Для этих целей исполнялись специальные обрядовые песни — «веснянки» — или хором издавались специальные крики-заклинания.

Празднование Пасхи у белорусских переселенцев имело ряд особенностей. К ним можно отнести хождения по домам волочебников, исполнявших особые волочебные песни и собиравших подарки. Несмотря на то что в настоящее время аутентичное бытование волочебных традиций в большинстве деревень оказалось утраченным, о них можно получить представление благодаря архивам и опубликованным материалам фольклорных экспедиций [14]. Традиционное для белорусов название Пасхи «Вялікдзень» со второй половины XX в. стало редко употребляться переселенцами. Во всех обследованных нами районах дома на Пасху было принято украшать ветвями пихты. Белорусы приписывали важные магические свойства вербе, принесенной в дом за неделю до Пасхи. Считалось, что она защищает от пожаров, ударов молнии и не дает заблудиться коровам и другой домашней скотине. В Чистый четверг парились в бане и красили пасхальные яйца. В отдельных переселенческих деревнях в ночь на Пасху было принято выходить во двор и стрелять в небо из ружей. Смысл этого обычая имел ряд объяснений. Некоторые мужчины отмечали, что делали это для того, чтобы охота была удачной. Среди жителей д. Черчет Иркутской обл. сохранилась следующая легенда, объясняющая этот обычай: «Дьявол прикован к скале огромными цепями. Он их грызет весь год от Пасхи до Пасхи. Если ни одного выстрела не произойдет, он эту цепь перегрызет. Ему к Пасхе остается совсем немного для того, чтобы это сделать. И если выстрела не будет — конец света наступит. Только выстрел — цепь опять схватывается и его держит» (ПМА). Среди пасхальных игр широкое распространение имело катание яиц по земле или с помощью специального лотка. Молодежь часто устраивала хороводы, играла в лапту и другие традиционные игры. Родительский день, приходившийся на вторник через неделю после Пасхи, белорусы называли Радуницей. На него обязательным было посещение могил родственников.

Праздник Троицы белорусы также называли словом «Семуха». На него молодежь устраивала хороводы, девушки ходили в лес «завивать березки». Повсеместное распространение имело украшение домов снаружи и внутри ветвями березы. Потомки белорусских переселенцев, проживающие в Муниципальном р-не им. Лазо Хабаровского края рассказывали, что на Троицу на дома некоторых жителей вместо березовых веток могли повесить осиновые, тем самым отмечая, что в этом доме живет ведьма. В разных деревнях белорусских переселенцев поминальными днями являлись Троицкая суббота либо сама Троица. Среди людей пожилого возраста распространено объяснение, в соответствии с которым раньше на кладбище ходили в Троицкую субботу, а когда в советское время этот день стал рабочим, посещать могилы родственников стали на саму Троицу.

Многие особенности празднования белорусскими переселенцами Купалы (Иванова дня) не имели аналогов в народном календаре русских старожилов Сибири. Как правило, на Купалу на возвышенном месте возле реки из засохших березовых веток, оставшихся после украшения домов на Троицу, разводили большой костер, вокруг которого водили хоровод. Собравшиеся у реки девушки плели венки и кидали их в воду. Костры могли также разжигать на перекрестках улиц. Считалось, что прыжки через купальский костер очищают человека от болезней. Во многих деревнях было принято катать с возвышенных мест горящие деревянные колеса от телег, обмотанные тряпками, пропитанными дегтем. В настоящее время вместо них чаще всего жгут старые резиновые покрышки. Описанные детали типичны для белорусов, тогда как для русских разведение костров на Иванов день не было характерно [7, с. 396]. Купала в первую очередь был праздником молодежи, в его структуре отчетливо прослеживаются сле-

ды древнеславянских игр. В соответствии с народными поверьями считалось, что только на купальскую ночь многие растения в лесу приобретают магические свойства и в это время цветет папоротник. Нашедший его человек станет всемогущим и начнет понимать языки птиц, зверей и растений. Во многих деревнях с Иванова дня начинался сезон купания в водоемах. Белорусские переселенцы, проживавшие в д. Староалександровка Братского р-на Иркутской обл. считали, что на Купалу нужно было обязательно семь раз искупаться в реке. Полевые исследования указывают на то, что потомки белорусских переселенцев реже отмечают Купалу в тех деревнях, где поблизости нет водоемов. Так же как и в рождественские дни, в ряде деревень молодежь на Купалу нередко устраивала различные «бесчинства»: обливала на улицах водой прохожих, замазывала окна домов коровьим навозом, подпирала двери дровами или ставила около них «стуколки», к которым привязывали веревки. Достаточно стойкими оказались рассказы, связанные с тем, что в ночь на Купалу колдуны имеют возможность принимать обличье животных: «Один парень прыгал на Купалу через костер и увидел лягушку. Он ее поймал, и глаз ей выколол. Приходит домой, matka плачет сидит, говорит, что глаз заболел. На другой Купала опять поймал лягушку, взял и разодрал ее. Отгуляли, приходят, matka лежит, и говорит, что ей разорвали ноги. После этого она нараскарячку ходила» (ПМА, д. Ермаки Викуловского р-на Тюменской обл.). Как отмечала Е. Ф. Фурсова, «праздник Ивана Купала был знаковым для ведьм, колдунов, оборотней, которые выявлялись селянами в этот день: разными способами им травмировали конечности, уши и пр. Таким образом, в эти дни их как бы “метили” и с соответствующими “метками” они проживали остальную жизнь» [24, с. 63].

Некоторые особенности купальских обрядов белорусских переселенцев можно рассматривать в качестве важных маркеров их этнокультурной идентичности и межэтнических взаимодействий. К примеру, в д. Андрюшино Куйтунского р-на Иркутской обл. гродненские и витебские переселенцы, проживавшие на разных концах деревни, разводили на Купалу отдельные костры. На территории Иглинского р-на Республики Башкортостан, в результате переселения жителей хуторов, большую часть населения которых составляли белорусы и латыши, сложился поселок Балтика. Во второй половине XX в. для его населения стали характерны не только смешанные браки, но и взаимопроникновение целого ряда этнических традиций. Их ярким примером стало то, что белорусы начали отмечать вместе с латышами их народный праздник Лиго, благодаря его сходству с Купалой.

Согласно народному календарю белорусов, осень начиналась с Ильина дня. После него существовал запрет на купание в водоемах. У белорусов, так же как и у других восточных славян, был развит комплекс праздников и обрядов, связанных со сбором осеннего урожая [7, с. 59–73]. На сегодняшний день его многие детали не сохранились в памяти потомков переселенцев. В частности, в большинстве деревень давно прекратил свое бытование имевший распространение у белорусов праздник Богач. Во время него в день осеннего равноденствия в специальный короб собирали зерно, обмолоченное с первого снопа, в которое вставляли восковую свечу. После обхода с ним деревни этот короб на протяжении года хранился в одном из домов ее жителей. Не были нами зафиксированы и описанные в конце XIX в. рассказы об изготовлении из последнего снопа венка или «бабы» [26, с. 268–269].

Во второй половине XX в. потомки белорусских крестьян-переселенцев чаще всего называли праздник сбора урожая словами Дожинки, Обжинки или Обмолотки. Утрата его многих основополагающих обрядовых элементов была связана как с техни-

ческой модернизацией, так и с изменением социально-экономического значения земледелия в советском селе. В связи с этим многие традиционные обрядовые элементы этого праздника оказались утраченными, и, в соответствии с рассказами местных жителей, он чаще всего сводился к посиделкам в поле, на берегу реки, в сельском клубе или чьем-то доме, продукты для которых собирались в складчину. В отдельных деревнях праздник не был привязан к конкретному календарному дню и отмечался после того, как был закончен сбор урожая. В других местах его старались приурочить к 7 ноября. Начиная с 1990-х гг. в связи с ликвидацией колхозов и совхозов значение осенних земледельческих праздников оказалось окончательно утраченным. На их фоне более стойким оказался день Покрова Пресвятой Богородицы, который сегодня продолжает ассоциироваться у многих людей с завершением основных работ на приусадебных участках.

Перед началом Рождественского поста во время убоя свиней устраивались Загвины (Заговенья). В разных деревнях они могли быть приурочены к окончанию сбора урожая или к Филиппову дню. В д. Черчет Тайшетского р-на Иркутской обл. эти дни называли словом Свежина. В относящийся к ним период жители деревни по очереди забивали свиней, угощая их мясом соседей, практикуя распределенную систему пищевых даров. Никола зимний, отмечаемый в декабре, в ряде деревень белорусских переселенцев выполнял функцию съезжего праздника. Он являлся последним крупным календарным праздником в году.

Как справедливо отмечал К. В. Чистов, разграничение календарных и семейных обрядов восточных славян условно не только ввиду сходства форм и функций многих обрядовых действий, но и благодаря общей основе, на которой они возникли [28, с. 396]. В этом плане изучение календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев не будет полным без рассмотрения особенностей приуроченности некоторых семейных обрядов к традиционному праздничному календарю. К примеру, в большинстве обследованных на территории Сибири деревень имевшие распространение у белорусов поминальные дни Деды лучше всего сохранились на Дмитриевскую субботу (так называемые Осенние Деды). На территории Омского Прииртышья также фиксировались стойкие традиции приуроченности Дедов Рождественскому сочельнику, Родительской субботе перед Масленицей, Радунице, Троицкой субботе и субботе перед Покровом [8, с. 28]. Свадьбы наиболее часто устраивались осенью в период между Покровом и Филипповым заговеньем, а также между Крещением и Масленицей, реже — на Троицу. Во время постов, в рождественские дни, а также в ряде случаев в период между Пасхой и Троицей свадьбы не устраивали.

В приведенном выше обзоре представлены лишь наиболее устойчивые и яркие примеры календарной обрядности белорусов, проживавших на территории Сибири и Дальнего Востока. При этом, как отмечала Л. Е. Фетисова, ряд других (в первую очередь двенадцатых) праздников, соотносимых народом прежде всего с церковной обрядностью, не имел столь выраженных этнографических особенностей [22, с. 103]. Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что на протяжении XX в. календарная обрядность белорусских переселенцев претерпела ряд существенных трансформаций. Они были обусловлены целым комплексом факторов. Благодаря нарастающему числу смешанных браков, в календарную обрядность белорусов стало проникать все больше элементов, характерных для других территориально-этнографических групп восточных славян. Например, представители старших поколений белорусских переселенцев отмечают, что ряд элементов празднования Масленицы был ими позаимствован

у русских старожилов. В некоторых случаях отличные от мест выхода переселенцев природно-климатические условия влияли на значение отдельных календарных праздников. К примеру, празднование имевшего важное значение в народном календаре белорусов Юрьева дня плохо сохранилось во многих сибирских деревнях, как ввиду более поздних сроков выгона скота на пастбища в некоторых районах, так и благодаря круглогодичному сочетанию его стойлового содержания с выпасом в той местности, для которой была характерна малоснежная зима [5, с. 48–51]. Благодаря более позднему окончанию зимы в Сибири у проживавших на ее территории белорусских переселенцев празднование Гуканне выясны чаще фиксировалось на Благовещенье. Большое влияние на трансформации календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев оказали изменения в жизненном укладе советской деревни, связанные с реализацией политики атеизма, упразднением существовавших ранее традиционных выходных дней и появлением новых советских праздников, внедрением социалистических форм труда и т. д. Начавшийся в 1990-е гг. отток молодежи из сельской местности еще более усугубил проблему воспроизводства народной календарной обрядности. Для этой ситуации стало характерным смещение смысловых акцентов в некоторых праздниках. К примеру, Троица преимущественно сохранила значение поминального дня среди представителей старших поколений.

Под воздействием перечисленных выше факторов на сегодняшний день элементы традиционной календарной обрядности белорусских крестьян-переселенцев сохранились лишь во фрагментарном виде. Важнейшими из них остаются Рождество и Пасха, однако эти праздники утратили большинство архаических деталей, сохранив лишь свое общехристианское значение. В поддержании этнокультурной идентичности потомков белорусских переселенцев важное место занимает Купала. На сегодняшний день в ряде деревень бытование этого праздника поддерживается искусственно стараниями местных администраций, фольклорных коллективов или национальных автономий. Их силами проводятся реконструкции не только Купалы, но и ряда других праздников, однако они не во всех случаях опираются на аутентичные традиции переселенцев, и в последнее время нередко могут быть заимствованы из этнографической литературы, а также описаний, доступных в Интернете. Поэтому детали большинства праздников и обрядов белорусских переселенцев сегодня возможно реконструировать лишь по устным рассказам представителей старших поколений.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Багашев А. Н., Федоров Р. Ю. Народные православные традиции белорусских крестьян-переселенцев в Зауралье // Уральский исторический вестник. 2013. № 2 (39). С. 56–63.
- 2 Белорусы / отв. ред. В. К. Бондарчик, Р. А. Григорьева, М. Ф. Пилипенко. М.: Наука, 1998. 503 с.
- 3 Ганицкая О. А., Григорьева Р. А. Белорусы. Историко-этнографический очерк традиционной культуры // Материалы к серии «Народы и культуры». М.: Изд-во КМЦ ИЭА РАН, 1992. Вып. XXVI. 138 с.
- 4 Голева Т. Г., Каменских М. С., Черных А. В., Шевырин С. А. Белорусы в Пермском крае: очерки истории и этнографии. СПб.: Маматов, 2013. 288 с.
- 5 Громько М. М. Мир русской деревни. М.: Молодая гвардия, 1991. 446 с.
- 6 Добровольский В. К. Смоленский этнографический сб. М.: Тип. А. В. Васильева, 1903. Ч. 4. 720 с.

- 7 Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М.: Наука, 1991. 511 с.
- 8 Золотова Т. Н. Поминальные традиции у сибирских белорусов // Традиционная культура. 2013. № 2 (50). С. 24–29.
- 9 Золотова Т. Н. Традиционный праздничный календарь восточнославянского населения Зауралья и Западной Сибири. М.: Ин-т наследия, 2017. 286 с.
- 10 Коваль У. І., Новак А. С. Беларуска народныя святы і звычаі. Гомель: Изд-во ГДУ імя Ф. Скарыны, 1993. 89 с.
- 11 Леонова Т. Г. Фольклорный репертуар сибирских сел с разным составом населения // Фольклор и литература Сибири. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1975. Вып. 2. С. 23–44.
- 12 Лобачевская О. А., Федоров Р. Ю. «Свеча» в Сибири: этнографический и культурно-антропологический аспекты бытования обряда у белорусских переселенцев // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 1 (16). С. 72–82.
- 13 Мясникова С. А. Белорусская святочная игра «Женитьба Терешки» в Омском Прииртышье: Бытование и фиксация // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2016. № 4 (26). С. 74–80.
- 14 Мясникова С. А. «Волочешники волочились...» — волочешные песни белорусских переселенцев Омского Прииртышья // Сибирский филологический журнал. 2017. № 1. С. 13–22.
- 15 Мясникова С. А. Белорусские святки в Омском Прииртышье (характеристика архивных и опубликованных материалов) // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2017. № 1 (32). С. 42–47.
- 16 Ойноткинова Н. Р., Дайнеко Т. В. Весенний календарный цикл алтайцев и белорусов-переселенцев Сибири: Дыльгайак и Масленица // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2017. № 1 (32). С. 48–57.
- 17 Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. М.: Лабиринт, 2009. 176 с.
- 18 Романов Е. Р. Белорусский сб. Вильна: Тип. А. Г. Сыркина, 1912. Вып. 8. Быт белоруса. 600 с.
- 19 Светачева У. В. Духовная культура белорусских переселенцев по материалам этнографической экспедиции Минусинского музея им. Н. М. Мартыанова 2017 г. // Полевые исследования на Алтае, в Прииртышье и Верхнем Приобье (археология, этнография, устная история): 2017 г., мат. XIII междунар. науч.-практич. конф. Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2018. С. 279–283.
- 20 Титовец А. В. Фольклорно-этнографическая традиция и ее трансформация в пространстве и времени // Традиционная культура белорусов во времени и пространстве. Минск: Беларуская навука, 2013. С. 124–161.
- 21 Толстая С. М. Полесский народный календарь. М.: Индрик, 2005. 600 с.
- 22 Фетисова Л. Е. Белорусские традиции в народно-бытовой культуре Приморья. Владивосток: Приморская краевая организация добровольного общества любителей книг России, 2002. 240 с.
- 23 Фурсова Е. Ф. Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов Новосибирской области как результат межэтнического взаимодействия. Новосибирск: Арга, 2002. Ч. 1: Обычаи и обряды зимне-весеннего периода. 287 с.
- 24 Фурсова Е. Ф. Календарные праздники восточнославянского населения Западной Сибири как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX – первая треть XX в.). Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. Ч. 2. 268 с.

- 25 Фурсова Е. Ф. Календарные обычаи белорусских переселенцев Сибири // Белорусы в Сибири: сохранение и трансформации этнической культуры. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. С. 150–221.
- 26 Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1902. Т. 3. 535 с.
- 27 Чернявская Ю. В. Белорусы: От «тутэйших» к нации. Минск: ФУАинформ, 2010. 512 с.
- 28 Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. М.: Наука, 1987. 558 с.

\*\*\*

© 2020. Roman Yu. Fedorov  
Tyumen, Russia

### MARKERS OF ETHNOCULTURAL IDENTITY IN CALENDAR CEREMONIALISM OF THE BELARUSIAN PEASANTS-MIGRANTS

**Acknowledgements:** This research is supported by RFBR, project No. 18-09-00028 and by the state task, Tyumen SC of SB of RAS, project No. AAAA-A17-117050400150-2.

**Abstract:** Peasant migrations to Siberia and to the Far East of Russia in the second half of 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century allowed for a wide distribution on their territory of numerous variations of calendar ceremonialism of East Slavs living in different regions of the Russian Empire. Among them calendar ceremonialism of the Belarusian migrants occupies noticeable place. Having a general typological basis for all East Slavs, it possessed a number of features including a high degree of local variability of the majority of calendar holidays, their distinctive names, unique archaic and innovative elements, etc. Materials from ethnographic expeditions conducted by the author during the period from 2009 to 2019 within a number of regions of Siberia and the Far East formed an empirical base of the research. As a result of comparison of the field materials with the ethnographic descriptions made during the period from the second half of 19<sup>th</sup> up to the beginning of the 21<sup>st</sup> century the general trends of preservation and transformations of calendar ceremonialism of the Belarusian peasants-migrants in Siberia and the Far East were examined along with detecting its value in terms of ethnocultural identity of its local communities. The study determined that for the 20<sup>th</sup> century calendar ceremonialism of migrants underwent a series of transformations with such factors as change of climatic conditions, mixed marriages, modernization of a way of life of the Soviet time, outflow of youth from rural areas having an impact on them. Nonetheless, individual elements of calendar ceremonialism of the Belarusian peasants-migrants keep their existence in a fragmentary way.

**Keywords:** Belarusians, calendar ceremonialism, ethnocultural identity, interethnic interactions, transformations of traditional culture, peasant migrations.

**Information about author:** Roman Yu. Fedorov — PhD in Philosophy, Senior Researcher, Tyumen Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Malygina St. 86, 625026 Tyumen, Russia. E-mail: r\_fedorov@mail.ru

**Received:** May 13, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Fedorov R. Yu. Markers of ethnocultural identity in calendar ceremonialism of the Belarusian peasants-migrants. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 21–33. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-21-33

## REFERENCES

- 1 Bagashev A. N. Fedorov R. Iu. Narodnye pravoslavnye traditsii belorusskikh krest'ian-pereselentsev v Zaural'e [Popular orthodox traditions of Belarusian peasants-settlers in Trans-Ural]. *Ural'skii istoricheskii vestnik*, 2013, no 2 (39), pp. 56–63. (In Russian)
- 2 Belorusy [Belarusians], responsible edited by V. K. Bondarchik, R. A. Grigor'eva, M. F. Pilipenko. Moscow, Nauka Publ., 1998. 503 p. (In Russian)
- 3 Gantskaia O. A., Grigor'eva R. A. Belorusy. Istoriko-etnograficheskii ocherk traditsionnoi kul'tury [Belarusians. Historical and ethnographic essay of traditional culture]. *Materialy k serii "Narody i kul'tury"* [Materials for the series "Peoples and cultures"]. Moscow, Izdatel'stvo KMTs IEA RAN Publ., 1992. Vol. XXVI. 138 p. (In Russian)
- 4 Goleva T. G., Kamenskikh M. S., Chernykh A. V., Shevyrin S. A. *Belorusy v Permskom krae: ocherki istorii i etnografii* [Belarusians in the Perm` region: essays on history and ethnography]. St. Petersburg, Mamatov Publ., 2013. 288 p. (In Russian)
- 5 Gromyko M. M. *Mir russkoi derevni* [The world of the Russian village]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1991. 446 p. (In Russian)
- 6 Dobrovol'skii V. K. *Smolenskii etnograficheskii sbornik* [Smolensk ethnographic collection]. Moscow, Tipografiia A. V. Vasil'eva Publ., 1903. Ch. 4. 720 p. (In Russian)
- 7 Zelenin D. K. *Vostochnoslavianskaia etnografiia* [East Slavic Ethnography]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 511 p. (In Russian)
- 8 Zolotova T. N. Pominal'nye traditsii u sibirskikh belorusov [Memorial traditions of Siberian Belarusians]. *Traditsionnaia kul'tura*, 2013, no 2 (50), pp. 24–29. (In Russian)
- 9 Zolotova T. N. *Traditsionnyi prazdnichnyi kalendar' vostochnoslavianskogo naseleniia Zaural'ia i Zapadnoi Sibiri* [Traditional holiday calendar of the East Slavic population of Trans-Ural and Western Siberia]. Moscow, Institut naslediia Publ., 2017. 286 p. (In Russian)
- 10 Koval' U. I., Novak A. S. *Belaruskii narodnyia sviaty i zvychai* [Belarusian folk holidays and customs]. Gomel', Izdatel'stvo GDU imia F. Skaryny Publ., 1993. 89 p. (In Belarusian)
- 11 Leonova T. G. Fol'klornyi repertuar sibirskikh sel s raznym sostavom naseleniia [Folklore repertoire of Siberian villages with different population composition]. *Fol'klor i literatura Sibiri* [Folklore and literature of Siberia]. Omsk, Izdatel'stvo OmGPU Publ., 1975, vol. 2, pp. 23–44. (In Russian)
- 12 Lobachevskaia O. A., Fedorov R. Iu. "Svecha" v Sibiri: etnograficheskii i kul'turno-antropologicheskii aspekty bytovaniia obriada u belorusskikh pereselentsev ["Candle" in Siberia: ethnographic and cultural-anthropological aspects of rite`s existence among Belarusian immigrants]. *Vestnik arkheologii, antropologii i etnografii*, 2012, no 1 (16), pp. 72–82. (In Russian)
- 13 Miasnikova S. A. Belorusskaia sviatochnaia igra "Zhenit'ba Tereshki" v Omskom Priirtysh'e: Bytovanie i fiksatsiia [Belarusian Yule game "Tereshka's Marriage" in the Omsk Priirtyshye: Existence and fixation]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniia*, 2016, no 4 (26), pp. 74–80. (In Russian)

- 14 Miasnikova S. A. “Volochebniki volochilisia...” — volochebnye pesni belorusskikh pereselentsev Omskogo Priirtysh'ia [“Wanderers were wandering...” — wanderers’ songs of Belarusian immigrants Omsk Irtysh region]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 2017, no 1, pp. 13–22. (In Russian)
- 15 Miasnikova S. A. Belorusskie sviatki v Omskom Priirtysh'e (kharakteristika arkhivnykh i opublikovannykh materialov) [Belarusian Yuletide in the Omsk Irtysh region (characteristics of archival and published materials)]. *Iazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri*, 2017, no 1 (32), pp. 42–47. (In Russian)
- 16 Oinotkinova N. R., Daineko T. V. Vesennii kalendarnyi tsikl altaitsev i belorusov-pereselentsev Sibiri: D'ylgaiak i Maslenitsa [The spring calendar cycle Altai and Belarusian settlers of Siberia: Dalgic and Carnival]. *Iazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri*, 2017, no 1 (32), pp. 48–57. (In Russian)
- 17 Propp V. Ia. *Russkie agrarnye prazdniki. Opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniia* [Russian agricultural holidays. Experience of historical and ethnographic research]. Moscow, Labirint Publ., 2009. 176 p. (In Russian)
- 18 Romanov E. R. *Belorusskii sbornik* [Belarusian collection]. Vil'na, Tipografiia A. G. Syrkina Publ., 1912. Vol. 8. Byt belorusa [The life of Belarusians]. 600 p. (In Russian)
- 19 Svetacheva U. V. Dukhovnaia kul'tura belorusskikh pereselentsev po materialam etnograficheskoi ekspeditsii Minusinskogo muzeia im. N. M. Mart'ianova 2017 g. [Spiritual culture of Belarusian immigrants based on the materials of the ethnographic expedition of the Minusinsk Museum. N. M. Martyanova 2017]. *Polevye issledovaniia na Altae, v Priirtysh'e i Verkhnem Priob'e (arkheologiia, etnografiia, ustnaia istoriia): 2017 g., materialy XIII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Field research in the Altai, Priirtyshye and Upper Ob (archaeology, Ethnography, oral history): 2017, materials of the XIII international scientific and practical conference]. Gorno-Altajsk, Izdatel'stvo GAGU Publ., 2018, pp. 279–283. (In Russian)
- 20 Titovets A. V. Fol'klorno-etnograficheskaia traditsiia i ee transformatsiia v prostranstve i vremeni [Folklore and ethnographic tradition and its transformation in space and time]. *Traditsionnaia kul'tura belorusov vo vremeni i prostranstve* [Traditional culture of Belarusians in time and space]. Minsk, Belaruskaiia navuka Publ., 2013, pp. 124–161. (In Russian)
- 21 Tolstaia S. M. *Polesskii narodnyi kalendar'* [National calendar of Polesye]. Moscow, Indrik Publ., 2005. 600 p. (In Russian)
- 22 Fetisova L. E. *Belorusskie traditsii v narodno-bytovoi kul'ture Primor'ia* [Belarusian traditions in the national culture of Primorye]. Vladivostok, Primorskaia kraevaia organizatsiia dobrovol'nogo obshchestva liubitelei knig Rossii Publ., 2002. 240 p. (In Russian)
- 23 Fursova E. F. *Kalendarnye obychai i obriady vostochnoslavianskikh narodov Novosibirskoi oblasti kak rezul'tat mezhetnicheskogo vzaimodeistviia* [Calendar customs and rites of the East Slavic peoples of the Novosibirsk region as a result of interethnic interaction]. Novosibirsk, Argo Publ., 2002. Part 1. Obychai i obriady zimne-vesennego perioda [Customs and rites of the winter-spring period]. 287 p. (In Russian)
- 24 Fursova E. F. *Kalendarnye prazdniki vostochnoslavianskogo naseleniia Zapadnoi Sibiri kak rezul'tat mezhetnicheskogo vzaimodeistviia (konets XIX – pervaiia tret' XX v.)* [Calendar holidays of the East Slavic population of Western Siberia as a result of interethnic interaction (the end of the 19<sup>th</sup> – the first third of the 20<sup>th</sup> century)]. Novosibirsk, Izdatel'stvo IAET SO RAN Publ., 2003. Part 2. 268 p. (In Russian)

- 25 Fursova E. F. Kalendarnye obychai belorusskikh pereselentsev Sibiri [Calendar customs of Belarusian immigrants in Siberia]. *Belorusy v Sibiri: sokhranenie i transformatsii etnicheskoi kul'tury* [Belarusians in Siberia: preservation and transformation of ethnic culture]. Novosibirsk, Izdatel'stvo IAET SO RAN Publ., 2011, pp. 150–221. (In Russian)
- 26 Shein P. V. *Materialy dlia izucheniia byta i iazyka russkogo naseleniia Severo-Zapadnogo kraia* [Materials for studies of the life and language of the Russian population of the North-Western region]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1902. Vol. 3. 535 p. (In Russian)
- 27 Cherniavskaia Iu. V. *Belorusy: Ot "tuteishikh" knatsii* [Belarusians: From "tuteyshyh" ("of this place") to the nation]. Minsk, FUAinform Publ., 2010. 512 p. (In Russian)
- 28 *Etnografiia vostochnykh slavian. Ocherki traditsionnoi kul'tury* [Ethnography of the Eastern Slavs. Essays on traditional culture]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 558 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-34-49

УДК 008+930.85+94(47).073

ББК 71.1+63.3(2)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Б. Л. Шапиро  
г. Москва, Россия

### ВОЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ВЕЛИКИХ КНЯЗЕЙ НИКОЛАЕВИЧЕЙ: МИР МАТЕРИАЛЬНЫЙ И НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ (ЛИЧНЫЕ ФОНДЫ РОМАНОВЫХ В ГАРФ)

**Аннотация:** В настоящей статье раскрывается концепция военного воспитания, разработанная императором Николаем I совместно с В. А. Жуковским. Выявляются ключевые составляющие концепции, как нематериального, так и материального характера. Отмечается, что эти две стороны культуры были востребованы в их взаимодействии; так, военная игрушка служила для четырех сыновей императора не столько для игры, сколько для изучения военной истории и военной науки. Прослеживается динамика воспитательного процесса от рождения великих князей до их совершеннолетия. Выделяются ключевые персоналии, наибольшим образом повлиявшие на этот процесс: помимо Николая I, это воспитатели великих князей (георгиевские кавалеры, авторитетные люди с реальным военным и жизненным опытом). Основными источниками изучения, помимо «Плана воспитания» Жуковского, выступили дневники Романовых, их воспитателей и сверстников. Методологическая основа исследования — историко-биографический и хронологически-проблемный подходы; их пересечение дает возможность выявить синхронные рубежные этапы жизненного пути молодых Романовых. Полученный результат дополняет известную историю военного воспитания в русской дворянской культуре. В качестве приложения впервые публикуются документы из личных фондов Романовых в ГАРФ, поясняющие основные положения исследования.

**Ключевые слова:** Романовы, Николай I, великие князья Николаевичи, военная история, воспитание, игра, игрушка.

**Информация об авторе:** Бэлла Львовна Шапиро — кандидат исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: b.shapiro@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 16.05.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Шапиро Б. Л. Военное воспитание великих князей Николаевичей: мир материальный и нематериальный (личные фонды Романовых в ГАРФ) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 34–49. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-34-49

Процесс формирования «человека военного» в русской дворянской культуре не относится к числу забытых вопросов, что послужило к уверенному выделению основных составляющих этого процесса, как материального, так и нематериального ха-

рактера. Среди этого массива нужно, прежде всего, назвать «колоссальный пласт культуры, который создало человечество — воспитание принцев» [4, с. 3].

Один из периодов активного осмысления методов военного воспитания в России пришелся на конец XVIII – первую половину XIX вв.; пик активности был напрямую связан с личными склонностями императора Павла I и его августейших сыновей, прежде всего Николая I. «[Человек] должен быть военный в душе, без чего он будет потерян в нашем веке» [28, с. 76], — был убежден Николай Павлович, с детства предпочитавший военную культуру всем прочим. В результате императором была сформирована целая концепция, включающая взаимодополняющие друг друга материальную и нематериальную части.

Благодаря документам, обнаруженным в ГАРФ в личных фондах Романовых (ф. 672 — Николая I, ф. 678 — Александра II, ф. 722 — Константина Николаевича, ф. 646 — Николая Николаевича старшего и ф. 649 — Михаила Николаевича), появилась возможность представить систему более детально.

Известно, что сам Николай Павлович был зачислен в Лейб-гвардии Конный полк в четырехмесячном возрасте<sup>1</sup>, и с тех пор его детские костюмчики выполнялись в цветах, присвоенных Конной гвардии [22, с. 7]. В неполные три года он получил свой первый мундир (в апреле 1799 г.), малиновый мундир Конной гвардии. В три года великий князь получил 3-й гвардейский полк, что, по его собственным словам, «оставило в памяти ... живой след» [7, с. 23; 22, с. 6]; в пять лет — зеленый с золотыми петлицами мундир по форме Измайловского полка; в 16 лет, к совершеннолетию и присяге, — первый генеральский мундир [12, с. 254; 25, с. 20–21]. Первыми его игрушками были деревянное ружье, детские литавры и шпаги [25, с. 22], а сверстниками в играх — пажи лейб-гвардии Дворянской роты, созданной в 1810–1814 гг. для военного обучения Николая и Михаила Павловичей [2, с. 4].

Оригинальное развитие этой схемы мы можем наблюдать на примере четырех сыновей Николая I — цесаревича Александра (1818 г.р.), Константина (1827 г.р.), Николая (1831 г.р.) и Михаила (1832 г.р.)

Общая концепция воспитания великих князей Николаевичей, как известно, принадлежала В. А. Жуковскому, в основу плана которого были положены две известнейшие педагогические системы — французского просветителя Ж. Ж. Руссо и швейцарского педагога И. Г. Песталоцци. Сходные в общей идее, они различались в выборе основных трансляторов культуры. Руссо придавал первостепенное значение общению ребенка с воспитателями, Песталоцци видел залог успеха в крепкой семье [23, с. 111].

Формирование ценностно-ориентационного мира личности начиналось с первого года жизни. Сразу при рождении великие князья зачислялись в полки и назначались в полковые шефы, получая право ношения мундира. Детскими подарками становились прежде всего вещи военной тематики: так, первыми рождественскими подарками цесаревича Александра Николаевича стали ящик с пистолетами, ружье, турецкая сабля, кавалергардский вицмундир и столовый сервиз с рисунками из русской военной истории [20, с. 42].

Уже тогда уточнялось направление будущей военной стези великих князей: Константин Николаевич был назначен генерал-адмиралом и шефом Гвардейского экипажа

<sup>1</sup> ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 95. Л. 14. ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 95. Списки генералов и офицеров лейб-гвардии гусарского полка с 22 апреля 1818 по 1848 г. Приложена справка о назначении Николая I шефом этого полка. сентябрь 1848 г. Здесь и далее техническая подготовка текстов из ГАРФ — Д. С. Муравьева, РГГУ.

в неполные четыре года (1831) [9, с. 21], получив домашнее прозвище «маленький генерал-адмирал» [17, с. 439].

Ранние годы великих князей проходили под присмотром лично отца-императора: сыновья сопровождали его в выездах, смотрах и разводах, присутствовали на кадетских и гвардейских учениях, маневрах. Известен случай, когда два младших сына-погодка Николая I в возрасте пяти и четырех лет во время учения кадет в Георгиевском зале Зимнего дворца находились в строю, обозначая линию равнения [29, с. 155].

Великих князей воспитывали, стараясь не отделять друг от друга [5, с. 99]; они много времени проводили вместе, ежедневно играя в военные игры — брали приступом игрушечные крепости, устроенные в Царскосельском Александровском парке по чертежам Николая I [18, с. 447; 19, с. 117], запускали «маленький флот» [15, с. 276] в игрушечной гавани Царскосельского пруда, который, по словам Жуковского, для императорских детей «легко можно было обратить в океан всемирный, [где] две маленькие яхты могут в один день совершить путешествие вокруг света»<sup>2</sup>. Правила таких игр мы можем видеть в небольшом документе из ГАРФ под названием «Законы нашей войны»<sup>3</sup> (Приложение 1).

С шести-семи лет к великим князьям назначались воспитатели, согласно Жуковскому, авторитетные военные, которые могли бы «из игрушки сделать наставление полезное и умели бы забавою действовать на душу, пробуждая в ней спящие высокие качества <...>. Наставник должен понимать, что здесь в забаве детской таится героизм Мужа. Он должен быть не только знаком с механическими подробностями службы военной, но и с высоким идеалом воина, извлеченным из всемирной истории <...>. При выборе такого наставника надобно смотреть не на одни знания военные, но и вообще на просвещение и характер нравственный, дабы наставляя, он мог и воспламенить душу ко всему великому и героическому»<sup>4</sup>. Наставники находились при великих князьях до их совершеннолетия. Ими стали:

- 1) К. К. Мердер (воспитатель цесаревича Александра Николаевича в 1824–1834 гг., георгиевский кавалер, боевой полковник, затем генерал-майор и генерал-адъютант) [5, с. 102];
- 2) А. А. Кавелин (воспитатель цесаревича с 1834 г., георгиевский кавалер, генерал-адъютант и генерал-лейтенант);
- 3) С. А. Юрьевич (помощник воспитателя цесаревича с 1826 г., преподаватель военных наук в Первом кадетском корпусе, полковник, затем флигель-адъютант);
- 4) Ф. П. Литке (воспитатель Константина Николаевича в 1832–1848 гг., георгиевский кавалер, капитан 1 ранга, впоследствии контр- и вице-адмирал, генерал-адъютант, известный своими кругосветными и полярными экспедициями [8, с. 92]);
- 5) Ф. С. Лутковский (помощник воспитателя Константина Николаевича в 1839–1848 гг., георгиевский кавалер, участник двух кругосветных экспедиций и русско-турецкой войны 1828–1829 гг., капитан-лейтенант);
- 6) А. И. Философов (воспитатель Николая и Михаила Николаевичей в 1838–1852 гг., георгиевский кавалер, боевой генерал-майор, впоследствии генерал-адъютант и генерал-лейтенант).

<sup>2</sup> ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 168. Л. 11 об. ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 168. План воспитания и образования великого князя Александра Николаевича, составленный Жуковским В. А. 1825 г.

<sup>3</sup> ГАРФ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 82. Л. 1. Условия военной игры великих князей Константина Николаевича, Николая Николаевича и Михаила Николаевича под заглавием «Законы нашей войны». Б/д.

<sup>4</sup> ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 168. Л. 12.

К семилетию, по бытовавшей в семье Николая I традиции, великие князья получали свое первое оружие. «Пишу тебе <...> с благодарным к Богу сердцем <...>. Вот и семь лет тому протекло, и вместе с этим по принятому у нас в семье обычаю, получил ты саблю!!! Великий для тебя и для нас день! <...> ибо сим знаком посвящаем третьего сына на службу будущую брату и родине», — писал император своему сыну Николаю в день его рождения<sup>5</sup> (см. Приложение 2).

Тогда же, задолго до официального зачисления в кадетские ряды, великие князья начинали знакомство с кадетским бытом [11, с. 13]. В восьмилетнем возрасте (цесаревич Александр в 1827 г., Константин — в 1837 г., Николай — в 1839 г. и Михаил в 1840 г. [10, с. 311]) великие князья поступали в ряды Первого кадетского корпуса для продолжения обучения; где, наравне с остальными, участвовали в разводах, строевых занятиях, маневрах [11, с. 12–14; 27, с. 41]. «Великий князь был бы в толпе людей, имел бы товарищей, наравне с другими нес бы тягость долга и службы: все это самым благодетельным образом могло бы действовать на его ум и сердце, развернуло бы в нем все чистое, человеческое», — отмечал ценность общения со сверстниками В. А. Жуковский<sup>6</sup>.

Именно кадеты были товарищами игр великих князей (кроме детей лиц ближайшего ко двору круга). Для этого от каждого кадетского корпуса (включая школу подпрапорщиков и пажецкий корпус [16, с. 481]) выбирались по два-три человека «малого возраста» [11, с. 14], лучших по поведению и учению, «благовоспитанных, говоривших по-французски юношей» [27, с. 43]. Кадеты (обычно 30–40 человек, иногда менее, иногда и до сотни [16, с. 481; 27, с. 43]) приглашались по воскресеньям, зимой — в Зимний дворец, летом — по месту пребывания, в загородные дворцовые резиденции.

В шумных играх с кадетами, проходивших в простой обстановке, при свободном обращении к великим князьям на «ты» [3, с. 22], «стиравшем все различия» [6, с. 14], нередко участвовал сам Николай I. Более прочих участникам запомнилась военная игра, заключающаяся во взятии Петергофского Большого каскада [1, с. 4]. Император «вышел пред кадетский лагерь, взял всех кадет и спустился с ними к низу большого фонтана Самсона, приказал всем лезть вверх по уступному фонтану; все бросились, закричав ура! Мигом очутились на террасе грота; великий князь барахтался в воде, как и все прочие, и был из первых у цели», — вспоминал воспитатель цесаревича К. К. Мердер [16, с. 482]. Взятие фонтанов, столь полюбившееся его участникам, впоследствии вошло в число традиционных кадетских развлечений.

Воскресные военные игры продолжались во дворцах — там великие князья с товарищами «бегали с своими товарищами в больших залах, где представляли парад и конных ординарцев» [17, с. 434], а чаще делали артиллерийские учения «при маленьких пушках, из которых мы дымили немилосердно по всем залам дворца нарочно для этого заготовленными холостыми зарядами-хлопушками, — вспоминал А. В. Олсуфьев, один из детских товарищей великих князей Николая и Михаила Николаевичей. — Эти ученья проводились под наблюдением генерал-адъютанта А. И. Философова; ему помогал присяжный унтер-офицер при комнатах их высочеств» [18, с. 446].

Артиллерийские учения дополнялись конноартиллерийскими [17, с. 437], которые проводились армиями игрушечных солдатиков.

<sup>5</sup> ГАРФ. Ф. 646. Оп. 1. Д. 347. Л. 3. Письмо Николая I сыну, великому князю Николаю Николаевичу. 27 июля 1838 г.

<sup>6</sup> ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 168. Л. 11 об. – 12.

Игра в солдатiki в первой половине XIX столетия была одной из самых модных забав для детей и взрослых. Ее истинным поклонником был Николай I, обладатель весьма объемной и постоянно пополнявшейся коллекции солдатиков — не только оловянных, но и свинцовых, фарфоровых [14, с. 548; 21, с. 90–91; 25, с. 25]. Чаще всего это были фигурки немецкого производства — с высокой степенью детализации, верной и точной раскраской (в коллекции Романовых также были солдатiki французского, шведского, отечественного производства [21, с. 91]). Одним из самых частых сюжетов в играх была Отечественная война 1812 г.

Общие правила игры, как и сами солдатiki, прибывали из Германии (см. Приложение 3)<sup>7</sup>. К николаевскому времени установилась традиция игры «крюгшпиль» с расстановкой оловянной армии на топографических картах [21, с. 90]. Окончательно определилась и численность игрушечных воинских частей: пехотный полк обозначался двадцатью или двадцатью пятью фигурками солдатиков, кавалерийский — десятью [21, с. 10; 24, с. 86]. Армии составлялись из десятков тысяч фигур, и прибывшее из игрушечного магазина пополнение вызывало у великих князей бурные чувства [14, с. 548]. Места для такой игры требовалось много (так, воспроизведение одного только боя за батарею Раевского — одного из ключевых событий Бородинской битвы — требовал 16 кв. м. [24, с. 83]. «Так оловянная армия служила не столько детской игре, сколько освоению военной науки и военной истории, согласно словам великого русского полководца А. В. Суворова: «без светильника истории», — говорил он, — тактика потёмки» [26, с. 65].

Оловянные сражения были полны драматизма. Так, однажды один из сверстников цесаревича «послал свою артиллерию чрез дефиле без прикрытия, неприятельская кавалерия бросилась на нее, изрубила артиллеристов и взяла два орудия» [14, с. 546]. Часто они проходили при активном участии отца-императора, который внимательно следил за ходом игры, указывая маленьким полководцам «дурные следствия плохо соображенных маневров» [14, с. 543]. Здесь, как уже было верно замечено, «следует обратить внимание на то, что впервые в истории русской императорской семьи отец уделял такое количество времени сыновьям» [20 с. 42]. Необычным было и то, что Николай I играл вместе с детьми, принимая на себя подчиненную тому или иному полководцу штабную роль. «Государь император, придя в комнаты великого князя, чтобы присутствовать при сражении, приказал бросить жребий, чтобы решить, при ком из наших господ его величеству быть начальником штаба» [14, с. 530, 532]. Детали такой игры мы можем видеть в документе из ГАРФ под названием «Рапорты оловянной армии», где император упоминается под именем генерал-лейтенанта Николая, а остальные игроки — под «военными» прозвищами полковника Рубаки, полковника Легкобегова, генерал-майора Грозного, генерал-майора Удалого и т. п.<sup>8</sup> (см. Приложение 4).

Маленькие великие князья играли в солдатиков почти ежедневно: летом в саду, там же, где строили свои редуты и крепости, в зимнее время или в плохую погоду — в комнатах, расставляя оловянные полки в боевые порядки на столах [25, с. 25]. «Павловск. Пятница. Дождь шел в продолжение целого дня <...>. Александр Николаевич играл у себя в комнатах, маневрировал оловянными солдатами, строил крепости, окружал оные и брал штурмом. Все это делается с лицом весьма серьезным», — вспоминал

<sup>7</sup> ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 210. Л. 1–96. Описание военной игры. 1831 г.

<sup>8</sup> ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 32. Л. 1, 3, 5, 6. Записки великого князя Константина Николаевича по проведению военных игр. В пакете с надписью: «Рапорты оловянной армии». Б/д.

воспитатель цесаревича К. К. Мердер [13, с. 356–357]. В другой день цесаревич и его наставник «по причине дурной погоды остались дома и в кабинете императрицы разбирали вновь присланных из Берлина оловянных солдат» [16, с. 487]. Игры в солдатики продолжались почти до совершеннолетия великих князей, когда завершилось их военное воспитание.

Завершающим штрихом введения нового поколения в военную культуру служило потешное войско из будущих соратников и сподвижников молодых Романовых. «Петр Великий имел свой потешный полк: он находил в нем одну забаву, но эта забава, быть может, образовала Полтавского героя и Создателя русской армии, — замечал Жуковский<sup>9</sup>. Так в начале 1840-х гг. в Зимнем дворце был сформирован Преображенский «потешный взвод» для Николая и Михаила Николаевичей из детей близкого им дворянского круга и придворных чинов, с добавлением около дюжины кадетов Первого кадетского корпуса (из числа приглашаемых к великим князьям по воскресеньям). Взвод действовал на протяжении нескольких зим, с ноября по май; он получил полную парадную зимнюю форму, включая тяжелые кивера с высокими султанами, амуницию (без ранцев), тесаки и кремневые ружья кадетского образца [18, с. 443–448]. Занятия проходили каждое воскресенье; Николай I лично участвовал в них, исполняя обязанности инструктора, фельдфебеля и барабанщика: «...сам проверил ранжир, стойку каждого, сделал расчет на шеренги и отделения, и затем начал ружейные приемы» [18, с. 444–445].

Так в процессе введения великих князей Николаевичей в пространство военной культуры новому поколению были задействованы обе ее стороны — и материальная, и нематериальная — в их взаимодействии, представляя уникальный по своей полноте опыт трансляции культуры.

### Приложение 1

ГАРФ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 82. Условия военной игры великих князей Константина Николаевича, Николая Николаевича и Михаила Николаевича под заглавием «Законы нашей войны». Б/д. 1 л.

#### Законы нашей Войны

1. Партии воюющие разделяются по ранжиру.
2. Каждая партия избирает себе начальника.
3. Разделение армии на пехоту и кавалерию зависит от главнокомандующих.
4. Каждая воюющая армия имеет свой лагерь.
5. Кого притащат в неприятельский лагерь, считать пленником.
6. Те из пленных, которые не дают лестного слова — оставаться в плену, имеют право убежать ежели часовые не досмотрели.
7. Те, которые изменят или давшие лестное слово оставаться в плену, убежать будут выключены из игры, и к следующему воскресенью не будут приглашаться.

Председатель Законодательной Комиссии Константин  
Члены Законодательной Комиссии Николай  
Михаил

<sup>9</sup> ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 168. Л. 11.

## Приложение 2

ГАРФ. Ф. 646. Оп. 1. Д. 347. Письмо Николая I сыну, великому князю Николаю Николаевичу. 27 июля 1838 г. 3 л.

Л. 3 — Л. 3 об.

27 июля 1838

9 августа

Теплиц

Пишу тебе в первый еще раз, любезный Низи, с благодарным к Богу сердцем, вспоминая, что тобою наградил нас Господь в минуты самые тяжелые для нас, как утешение и предвестник конца наших разнородных бедствий. Вот и семь лет тому протекло, и вместе с этим по принятому у нас в семье обычаю, получил ты **саблю!!!**<sup>10</sup>

Великий для тебя и для нас день! Для нас, ибо сим знаком посвящаем третьего сына на службу будущую брату и родине. Для тебя же тем, что получаешь первый знак твоей будущей службы. В сабле и мундире офицера ты должен чувствовать, что с сей минуты вся будущая твоя жизнь не твоя, а тому принадлежит, чьим именем получил ты сии знаки. С сей минуты ты постоянно должен не терять из мыслей, что ты беспрестанно стремиться должен, постоянным послушанием и прилежанием быть достойным носить сии знаки, не по летам тебе данные, но в возбуждение в тебе благородных чувств и с тем чтобы некогда достойным быть своего звания. Молись усердно Богу и проси его помощи. Люби и почитай своих наставников, чти твоих родителей и старшего брата и прибегай к их советам всегда и с полной доверенностью и тогда наше благословение будет всегда над твоей дорогой головой. Обнимаю тебя от души, поручаю тебе поцеловать братьев и поклониться от меня искренно Алексею Илларионовичу.

*Бог с тобой твой верный друг папа.*

*Н.*

## Приложение 3

ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 210. Описание военной игры и приложение к нему. 1831 г. 96 л. Описание военной игры, изобретенной прусской гвардейской артиллерии поручиком Рейсвицом. Берлин 1824. Перевод с немецкого его императорского высочества великого князя Михаила Павловича (оглавление).

### ОТДЕЛЕНИЕ I

- §1 Описание плана и масштаба
- §2 Описание знаков для войск
- §3 Описание масштаба и циркуля для определения расстояний в движениях
- §4 Описание масштаба служащего для определения дальности выстрелов
- §5 Описание косточек

### ОТДЕЛЕНИЕ II Правила для употребления знаков в маневрах

#### ГЛАВА I. Приготовление к игре и общий ход оной

- §6 Должность Доверенного
- §7 Назначение играющих к должностям
- §8 Отношение, в каком находятся играющие к Доверенному

<sup>10</sup> Выделено в оригинале.

## ГЛАВА II. О построении войск

### *А. Строй пехоты*

- §9 Построение пехоты развернутым фронтом
- §10 Батальон, идущий рядами на право и налево
- §11 Батальон зашедши по отделениям или повзводно
- §12 Густая колонна по отделениям
- §13 Густая взводная колонна
- §14 Переправа по отделениям из середины батальона без дистанций между отделениями
- §15 Колонна из середины из одного или нескольких батальонов
- §16 Построение застрельщиков

### *В. Строй кавалерии*

- §17 Развернутым фронтом
- §18 Рядами
- §19 По три
- §20 и 21 По шести, по полувзводно и повзводно, с полными дистанциями
- §22 Полувзводная густая колонна
- §23 Взводная густая колонна
- §24 Полк в густых дивизионных колоннах
- §25 Полк в густой эскадронной колонне
- §26 Фланкеры

### *С. Строй артиллерии*

- §27 При интервалах между орудиями от 18 до 24 шагов
- §28 При интервалах от 7 до 10 шагов
- §29 Колонны по орудью, равно как и колонны взводных и дивизионных с дистанциями
- §30 Взводная густая колонна
- §31 Дивизионная густая колонна
- §32 Густая колонна по 8 орудий из нескольких рот
- §33 Места для зарядных ящиков в сражении

## ГЛАВА III. О движениях войск

- §34 Таблица показывающая скорость движения войск в различных случаях
- §35 Порядок наблюдаемый на марше
- §36 Переправа и вздвоивание на походе
- §37 Переправа через понтонные и другие мосты во время сражения наведенные или исправленные
- §38 Построение из колонн фронта посредством поворота или захождения, или вы-  
движения взводов вперед на линию
- §39 Движение застрельщиков и фланкеров
- §40 Скорость движения патрулей и малых отрядов
- §41 Время потребное для доставления приказаний и сведений

## ГЛАВА IV. Правила для сражения

- §42 Общие правила для открытия сражения
- §43 Ружейный огонь

- §44 Действие артиллерии
- §45 Действие артиллерии против неприятельских колонн и линий
- §46 Действие артиллерии во фланге неприятеля
- §47 Действие ружейного огня и артиллерии против войск, находящихся в закрытом расположении
- §48 Действие гранат для произведения пожара
- §49 Действие бреш-батарей
- §50 Действие артиллерии при разрушении мостов
- §51 Определение и означение на плане, понесенной в сражении войсками потери
- §52 Атака холодным оружием
- §53 Приготовление к атаке
- §54 Определение последней атаки, когда силы с обеих сторон неравные
- §55 Движения кавалерии в виду неприятеля
- §56 Атака на фронте неприятельской, во фланге и в тыле
- §57 Атака колонн линией и обратно
- §58 Влияние второй линии на успех сражения
- §59 Преследования неприятеля после удачной атаки
- §60 Направление, по которому отступление может быть производимо
- §61 Похождение назад через линию
- §62 Вторичная атака на войска, которые уже были разбиты
- §63 Забирание в плане таких войск, которые приперты к непроходимым препятствиям местности
- §64 Положение разбитых войск, которые отступили за местные препятствия
- §65 Атака на батарее
- §66 Атака и оборона городов, деревень, лесов и проч.
- §67 Внезапное нападение
- §68 Определение и выражение понесенной потери
- §69 Забирание в плане целого корпуса и конвоирования оного
- §70 О ночных стычках и сражениях

#### ГЛАВА V. О мостах и бродах

- §71 Наводка понтонных мостов
- §72 Наведение моста из плотов
- §73 Моста на козлах
- §74 Разрушение мостов
- §75 Починка мостов
- §76 Порча бродов

#### ГЛАВА VI

- §77 Переправа войск на судах
- §78 Переправа в плаве

#### Приложение 4

ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 32. Записки великого князя Константина Николаевича по проведению военных игр. В пакете с надписью: «Рапорты оловянной армии». Б/д. 7 л.

Л. 1

<b>Командиры</b>	
Генерал-майор Стременцов Генерал-майор Безухов Полковник Рубака 1-ый Командующий Подполковник Рубатской 3-ий Генерал-майор Чепорный Подполковник Лихачев Майор Гром Генерал-майор Веселый Генерал-майор Грозный Полковник Степенный Подполковник Мазур Генерал-майор Удалый Подполковник Крепкий Майор Украинцев Генерал-майор Смелый Генерал-майор Храбрый Подполковник Донской Майор Уральский Генерал-майор Казбек Командующий Полковник Бешау Подполковник Элбарус	
Генерал-майор Верской Полковник Шикин Полковник Учинский	

Л. 3

<b>Главный Командующий Союзными войсками Генерал-фельдмаршал</b>	
<b>Звание войск</b>	<b>Командиры</b>
<p><i>Пехота:</i></p> <p style="text-align: center;"><u>1<sup>ой</sup> Бригады:</u>                      Лейб-гвардии гренадерского полка                      Фельдмаршала графа Паскевича полка</p> <p style="text-align: center;"><u>2<sup>ой</sup> Бригады:</u>                      Фельдмаршала герцога Веллингтона полка                      Цесарского полка</p> <p style="text-align: center;"><u>3<sup>ей</sup> Бригады:</u>                      Принца Оранского полка                      Волонтерского егерского полка</p>	<p style="text-align: center;">Генерал-лейтенант Николай                      Генерал-майор Чернобровкин                      Полковник Прелесный                      Полковник Македонский                      Генерал-майор Быстрый                      Полковник Веленов                      Полковник Безобразов                      Генерал-майор Левицкий                      Подполковник Дерозубов                      Полковник Легкобегов</p>
<p><i>Кавалерия:</i></p> <p style="text-align: center;"><u>1<sup>ой</sup> Бригады:</u>                      Кирасирского князя Пожарского полка                      Драгунского Сусанина полка</p> <p style="text-align: center;"><u>2<sup>ой</sup> Бригады:</u>                      Уланского Минина полка                      Гусарского Ермака полка</p> <p style="text-align: center;"><u>3<sup>ей</sup> Бригады:</u>                      Казачьего Платова полка                      Горский Цицианова полка</p>	<p style="text-align: center;">Генерал-лейтенант Михайлов                      Генерал-майор Стременцов                      Генерал-майор Безухов                      Генерал-майор Чопорный                      Генерал-майор Веселый                      Генерал-майор Грозный                      Генерал-майор Удалой                      Генерал-майор Смелый                      Генерал-майор Храбрый                      Генерал-майор Казбек</p>

<p><i>Артиллерия:</i>  <u>Конно-артиллерийской бригады:</u>                  Батареи Легкой №1                  Батареи Легкой №2                  Батареи Легкой №3</p> <p><u>Конно-артиллерийской бригады:</u>                  Батареи Легкой №1                  Батареи Легкой №2</p>	<p>Генерал-майор Верской                  Полковник Шикин                  Полковник Учинский</p>
--	---

**Л. 5**

<i>Звание войск</i>	<i>Командиры</i>
<p><u>1<sup>ая</sup> Бригада:</u>                  Лейб-гвардии Гренадерский полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p>Фельдмаршала графа Паскевича полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p><u>2<sup>ая</sup> Бригада:</u>                  Фельдмаршала герцога Веллингтона полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p>Цесарский полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p><u>3<sup>ая</sup> Бригада:</u>                  Принца Оранского полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p>Волонтерский полк                  Батальоны 1, 2, 3</p> <p><u>1<sup>ая</sup> Артиллерийская бригада</u>                  Батареи Легкая 1, 2, 3</p>	<p>Генерал Майор Чернобровкин                  Полковник Прелесный                  Подполковник Тихий                  Майор Урыв                  Майор Глупый                  Полковник Македонский                  Майор Лебедев                  Подполковник Волков                  Майор Фарлиф                  Генерал Майор Быстрый                  Полковник Веменов                  Подполковник Безносов                  Майор Кривоносов                  Майор Тихонов                  Полковник Безобразов                  Подполковник Безруков                  Майор Куропаткин                  Майор Вилкоточкин                  Генерал-майор Левицкий                  Майор Дергозубов                  Майор Индейцев                  Майор Косоглазый                  Майор Кривой</p> <p>Полковник Легкобегов                  Подполковник Курицин                  Майор Курчавый                  Майор Каменков                  Подполковник Пуженко                  Полковник Забрзжинский                  Майор Травер                  Майор Коленкур</p>

## Л. 6

Звание войск	Батальонов	Батарей	Генералов	Штаб-офицеров	Обер-офицеров	Унтер-офицеров	Музыкантов	Рядовых	Итого	Число рядовых во взводах и число прислуги на оружие	Число лошадей
<u>Чины штаба</u>			3	3	4				10		
Союзный пехотный корпус											
1 <sup>ой</sup> бригады											
Лейб-гвардии Гренадерского полка	3			4	19	111	67	384	586	По 8 рядовых	
Фельдмаршала графа Паскевича Ериванского полка	3			4	27	111	68	384	594	//8//	
2 <sup>ой</sup> бригады											
Фельдмаршала герцога Вел- лингтона полка	3			4	20	111	69	384	588	//8//	
Цесарского полка	3			4	22	111	59	384	580	//8//	
3 <sup>ей</sup> бригады											
Принца Оранского полка	3			4	27	111	71	384	597	//8//	
Волонтерского Егерского полка	3			4	24	111	82	384	605	//8//	
<b>Итого</b>	18		3	27	143	666	417	2304	3560		
1 <sup>ая</sup> Артиллерийская бригада											
Батарея Легкой №1		1		1	1	12	3	36	54	По 9 человек	16
Батарея Легкой №2		1		1		12	4	40	58		32
Батарея Легкой №3		1		1		12	4	40	58	//10//	32
<b>Итого</b>		3		2	2	36	11	116	167	//10//	80
<b>Всего</b> Орудий легких 12	18	3	3	29	145	702	428	2420	3727		80

*Генерал-лейтенант Николай  
Рапорты оловянной армии*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Антонов А. Н. Первый Кадетский Корпус. К 235-й годовщине основания // Военная быль. 1967. № 84. С. 1–6.
- 2 Батушкина армия. Гатчинские войска великого князя Павла Петровича. СПб.: Галерея, 2008. 35 с.
- 3 Белякова З. И. Великие князья Николаевичи: в высшем свете и на войне. СПб.: Логос, 2002. 329 с.
- 4 Бим-Бад Б. М. Подготовка к власти: документальное повествование о политической педагогике. Ульяновск: Печатный двор, 2007. 140 с.
- 5 Божерянов И. Н. Детство, воспитание и лета юности русских императоров. СПб.: Тип. А. Бенке, 1915. 128 с.

- 6 Второе дыхание: Гатчина и Петергоф в эпоху императора Николая I. СПб.: Изд-во ГМЗ «Гатчина», 2011. 32 с.
- 7 *Высочков Л. В.* Память об отце: Николай I и Павел I // Труды Исторического факультета СПбГУ. 2013. Т. XI. С. 22–34.
- 8 *Головнин А. В.* Записки для немногих. СПб.: Нестор-История, 2004. 576 с.
- 9 *Головнин А. В.* Материалы для жизнеописания царевича и великого князя Константина Николаевича. СПб.: Д.А.Р.К., 2006. 368 с.
- 10 *Грабарь В. К.* Вскормленные с копыя. Очерки истории детского воинского воспитания. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. 580 с.
- 11 *Жерве В. В.* Генерал-фельдмаршал великий князь Николай Николаевич старший: исторический очерк его жизни и деятельности. 1831–1891. СПб.: Тип. М. О. Вольф, 1911. 248 с.
- 12 *Зимин И. В.* Царские деньги. Доходы и расходы Дома Романовых. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. 686 с.
- 13 *Мердер К. К.* Записки К. К. Мердера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича. 1826–1832 // Русская старина. 1885. № 2. С. 343–364.
- 14 *Мердер К. К.* Записки К. К. Мердера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича. 1826–1832 // Русская старина. 1885. № 3. С. 527–554.
- 15 *Мердер К. К.* Записки К. К. Мердера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича. 1826–1832 // Русская старина. 1885. № 5. С. 265–280.
- 16 *Мердер К. К.* Записки К. К. Мердера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича. 1826–1832 // Русская старина. 1885. № 6. С. 481–510.
- 17 *Мердер К. К.* Записки К. К. Мердера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича. 1826–1832 // Русская старина. 1885. № 9. С. 429–444.
- 18 *Олсуфьев А. В.* Потешные императора Николая Павловича // Русский архив. 1910. № 11. С. 443–448.
- 19 *Первушина Е. В.* Пушкин, Павловск, Петродворец. СПб.: Литера, 2003. 222 с.
- 20 *Подделкова П. Е.* Детские игрушки великих князей // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2013. № 4 (29). С. 40–44.
- 21 *Рогулин Н. Г.* Оловянный солдатик // Родина. 2004. № 3. С. 90–92.
- 22 *Романов Н. П.* Воспоминания о младенческих годах императора Николая Павловича, записанные им собственноручно. СПб.: Тип. Р. Голике и А. Вильборг, 1908. 21 с.
- 23 *Сидорова А. Н.* Развитие «приятных талантов» (литература и искусства в процессе воспитания детей императора Николая I) // Культура и искусство в эпоху Николая I. Мат. VI науч. конф. из цикла «Императорская Гатчина», 23–24 октября 2008 г. СПб.: Алина, 2008. С. 111–128.
- 24 *Стволинский Ю.* Оловянная рать полковника Люшковского // Коллекция служит людям. Л.: Лениздат, 1973. С. 81–87.
- 25 Столетие военного министерства. 1802–1902. Императорская главная квартира. История государевой свиты. Царствование императора Николая I. СПб.: Тип. М. Вольф, 1908. Т. 2. Ч. 1. 478 с.
- 26 *Суворов А. В.* Наука побеждать. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. 304 с.
- 27 *Химшиев Н. В.* Дом Романовых в истории Первого кадетского корпуса. СПб.: Военная тип., 1913. 81 с.
- 28 *Чернуха В. Г.* Александр Второй: воспоминания, дневники. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. 418 с.

- 29 Шануро Б. Л. Николай Николаевич Романов старший: кавалерист, коннозаводчик, коллекционер (личный фонд Н. Н. Романова старшего в ГАРФ) // Genesis: исторические исследования. 2018. № 12. С. 152–167.

\*\*\*

© 2020. Bella L. Shapiro  
Moscow, Russia

**MILITARY EDUCATION OF THE GREAT PRINCES NIKOLAEVICHES:  
TANGIBLE AND INTANGIBLE CULTURE  
(ROMANOV'S PERSONAL FUNDS IN SARF)**

**Abstract:** The author addresses the conception of military education, elaborated by Emperor Nicholas I together with V. A. Zhukovsky. The study aims to detect key components of this conception belonging to the tangible as well as intangible culture. As the author notes these two aspects of culture were in demand in terms of their interaction. Thus, for instance, military toys served four emperor's sons not only for game purposes, but also for study of the military history and military science. The paper traces the dynamics of the great princes' education from the birth to their adulthood and identifies the main personalities that influenced this process the most: besides the father-emperor, those were the tutors of the grand princes (reputable persons with a real military and life experience, St. George Cross holders). In addition to Zhukovsky's "Plan of education," the diaries of the Romanovs, their tutors and fellows served as the main sources of research. The biographical method and chronological and problematic approaches constitutes methodological basis of this research: their intersection allowed identifying synchronous boundary stages of the young Romanovs lives. The results obtained complement already well-known military education history in the Russian nobility culture. For the first time the study introduces, as an addendum, documents from the personal funds of the Romanovs in the SARF, illustrating key points of the research.

**Keywords:** The Romanovs, Nicholas I, Grand Dukes Nikolaevichs, military history, education, game, toy.

**Information about the author:** Bella L. Shapiro — PhD in History, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq. 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: b.shapiro@mail.ru

**Received:** May 16, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Shapiro B. L. Military education of the Great Princes Nikolaevichs: tangible and intangible culture (Romanovs personal funds in SARF). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 34–49. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-34-49

**REFERENCES**

- 1 Antonov A. N. Pervyi Kadetskii Korpus. K 235-i godovshchine osnovaniia [The First Cadet Corps. To the 235th anniversary of the Foundation]. *Voennaia byl'*, 1967, no 84, pp. 1–6. (In Russian)

- 2 *Batushkina armii. Gatchinskie voiska velikogo kniazia Pavla Petrovicha* [Batushkin's army. Gatchina troops of Grand Duke Pavel Petrovich]. St. Petersburg, Galereia Publ., 2008. 35 p. (In Russian)
- 3 Beliakova Z. I. *Velikie kniaz'ia Nikolaevichi: v vysshem svete i na voine* [Grand Dukes Nikolaevichs: in high society and in war]. St. Petersburg, Logos Publ., 2002. 329 p. (In Russian)
- 4 Bim-Bad B. M. *Podgotovka k vlasti: dokumental'noe povestvovanie o politicheskoi pedagogike* [Preparing for power: a documentary narrative of political pedagogy]. Ul'ianovsk, Pechatnyi dvor Publ., 2007. 140 p. (In Russian)
- 5 Bozherianov I. N. *Detstvo, vospitanie i leta iunosti russkikh imperatorov* [Childhood, education and young years of Russian emperors]. St. Petersburg, Tipografiia A. Benke Publ., 1915. 128 p. (In Russian)
- 6 *Vtoroe dykhanie: Gatchina i Peterhof v epokhu imperatora Nikolaia I* [Second wind: Gatchina and Peterhof in the era of Emperor Nicholas I]. St. Petersburg, Izdatel'stvo GMZ "Gatchina" Publ., 2011. 32 p. (In Russian)
- 7 Vyskochkov L. V. *Pamiat' ob ottse: Nikolai I i Pavel I* [Memory of his father: Nicholas I and Paul I]. *Trudy Istoricheskogo fakul'teta SPbGU*, 2013, vol. XI, pp. 22–34. (In Russian)
- 8 Golovnin A. V. *Zapiski dlia nemnogikh* [Notes for the few]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2004. 576 p. (In Russian)
- 9 Golovnin A. V. *Materialy dlia zhizneopisaniia tsarevicha i velikogo kniazia Konstantina Nikolaevicha* [Materials for the biography of Tsarevich and Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. St. Petersburg, D.A.R.K. Publ., 2006. 368 p. (In Russian)
- 10 Grabar' V. K. *Vskormlennye s kop'ia. Ocherki istorii detskogo voinskogo vospitaniia* [Spear-fed. Essays on the history of children's military education]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 2009. 580 p. (In Russian)
- 11 Zherve V. V. *General-fel'dmarshal velikii kniaz' Nikolai Nikolaevich starshii: istoricheskii ocherk ego zhizni i deiatel'nosti. 1831–1891* [General field Marshal Grand Duke Nicholas Sr: a historical sketch of his life and work. 1831–1891]. St. Petersburg, Tipografiia M. O. Vol'f Publ., 1911. 248 p. (In Russian)
- 12 Zimin I. V. *Tsarskie den'gi. Dokhody i raskhody Doma Romanovykh. Povsednevnaia zhizn' Rossiiskogo imperatorskogo dvora* [The king's money. Income and expenses of the House of Romanovs. Everyday life of The Russian Imperial court]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2011. 686 p. (In Russian)
- 13 Merder K. K. *Zapiski K. K. Merdera, vospitatelia tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826–1832* [Notes by K. K. Merder, educator of Crown Prince Alexander Nikolaevich. 1826–1832]. *Russkaia starina*, 1885, no 2, pp. 343–364. (In Russian)
- 14 Merder K. K. *Zapiski K. K. Merdera, vospitatelia tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826–1832* [Notes by K. K. Merder, educator of Crown Prince Alexander Nikolaevich. 1826–1832]. *Russkaia starina*, 1885, no 3, pp. 527–554. (In Russian)
- 15 Merder K. K. *Zapiski K. K. Merdera, vospitatelia tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826–1832* [Notes by K. K. Merder, educator of Crown Prince Alexander Nikolaevich. 1826–1832]. *Russkaia starina*, 1885, no 5, pp. 265–280. (In Russian)
- 16 Merder K. K. *Zapiski K. K. Merdera, vospitatelia tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826–1832* [Notes by K. K. Merder, educator of Crown Prince Alexander Nikolaevich. 1826–1832]. *Russkaia starina*, 1885, no 6, pp. 481–510. (In Russian)

- 17 Merder K. K. Zapiski K. K. Merdera, vospitatelia tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826–1832 [Notes by K. K. Merder, educator of Crown Prince Alexander Nikolaevich. 1826–1832]. *Russkaia starina*, 1885, no 9, pp. 429–444. (In Russian)
- 18 Olsuf'ev A. V. Poteshnye imperatora Nikolaia Pavlovicha [Poteshnye of Emperor Nicholas Pavlovich]. *Russkii arkhiv*, 1910, no 11, pp. 443–448. (In Russian)
- 19 Pervushina E. V. *Pushkin, Pavlovsk, Petrodvorets* [Pushkin, Pavlovsk, Petrodvorets]. St. Petersburg, Litera Publ., 2003. 222 p. (In Russian)
- 20 Poddelkova P. E. Detskie igrushki velikikh kniazei [Children's toys of Grand Dukes]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, 2013, no 4 (29), pp. 40–44. (In Russian)
- 21 Rogulin N. G. Oloviannyi soldatik [Tin soldier]. *Rodina*, 2004, no 3, pp. 90–92. (In Russian)
- 22 Romanov N. P. *Vospominaniia o mladencheskikh godakh imperatora Nikolaia Pavlovicha, zapisannye im sobstvennoruchno* [Memories of the infant years of Emperor Nicholas Pavlovich, written in his own hand]. St. Petersburg, Tipografiia R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1908. 21 p. (In Russian)
- 23 Sidorova A. N. Razvitie “priiatnykh talantov” (literatura i iskusstva v protsesse vospitaniia detei imperatora Nikolaia I) [Development of “pleasant talents” (literature and art in the process of education of the children of Emperor Nicholas I)]. *Kul'tura i iskusstvo v epokhu Nikolaia I. Materialy VI nauchnoi konferentsii iz tsikla “Imperatorskaia Gatchina”, 23–24 oktiabria 2008 g.* [Culture and art in the era of Nicholas I. Proceedings of the VI scientific conference from the cycle “Imperial Gatchina”, October 23–24, 2008] St. Petersburg, Alina Publ., 2008, pp. 111–128. (In Russian)
- 24 Stvolinskii Iu. Oloviannaia rat' polkovnika Liushkovskogo [The tin army of Colonel Lyushkovsky]. *Kollektsiia sluzhit liudiam* [The Collection serves people]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1973, pp. 81–87. (In Russian)
- 25 *Stoletie voennogo ministerstva. 1802–1902. Imperatorskaia glavnaia kvartira. Istoriia gosudarevoi svity. Tsarstvovanie imperatora Nikolaia I* [Centenary of the war office. 1802–1902. The Imperial headquarters. History of the sovereign's retinue. The reign of the Emperor Nicholas I]. St. Petersburg, Tipografiia M. Vol'f Publ., 1908. Vol. 2. Part. 1. 478 p. (In Russian)
- 26 Suvorov A. V. *Nauka pobezhdat'* [The science of winning]. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2014. 304 p. (In Russian)
- 27 Khimshiev N. V. *Dom Romanovykh v istorii Pervogo kadetskogo korpusa* [Romanov house in the history of The first Cadet corps]. St. Petersburg, Voennaia tipografiia Publ., 1913. 81 p. (In Russian)
- 28 Chernukha V. G. *Aleksandr Vtoroi: vospominaniia, dnevniki* [Alexander the Second: memories, diaries]. St. Petersburg, Pushkinskii fond Publ., 1995. 418 p. (In Russian)
- 29 Shapiro B. L. Nikolai Nikolaevich Romanov starshii: kavalerist, konnozavodchik, kolleksioner (lichnyi fond N. N. Romanova starshego v GARF) [Nikolay Nikolaevich Romanov Sr.: cavalryman, horse breeder, collector (personal Fund of N. N. Romanov Sr. in GARF)]. *Genesis: istoricheskie issledovaniia*, 2018, no 12, pp. 152–167. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-50-63

УДК 008+316.74

ББК 71+86.372.81+63.3(2)521-27



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Т. К. Ростовская  
г. Москва, Россия

© 2020 г. С. Н. Фомина  
г. Москва, Россия

© 2020 г. Н. В. Родин  
г. Москва, Россия

**ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ  
СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ  
НА ФОРМИРОВАНИЕ  
РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ АЛЯСКИ**

**Аннотация:** Роль Русской православной старообрядческой церкви на Аляске поистине выдающаяся — именно она признается оплотом сохранения русской культуры и русской духовности. В статье рассматриваются сущность, основные особенности старообрядчества, степень его влияния на сохранение русского наследия на Аляске. Выявлено, что сохранение самобытности культуры, языка не на своей территории в течение такого длительного промежутка времени, свидетельствует о многих сильных сторонах жизнеустройства старообрядцев. Залогом сохранения русского культурного наследия в старообрядческой общине Аляски являются несколько факторов: традиционность, закрытость, преемственность. Авторы на основе комплексного анализа делают вывод о том, что как минимум три составляющие традиционного воспитания старообрядчества теряют свою актуальность: набожность, как фундамент воспитания, имеющий внутреннее и внешнее выражение; строгость, имеющая стремление воспитать в ребенке множество первичных личных качеств, таких, как скромность, трудолюбие; послушание, т. е. уважение родителей, боязнь родительского разочарования. Сделан вывод, что старообрядцы на сегодняшний день являются главными хранителями русской культуры в этом регионе. Однако кризисные явления, связанные с сохранением русских говоров в составе старообрядческих общин других государств, тенденции к ассимиляции создают угрозу для сохранения культурного наследия старообрядчества. Необходима разработка стратегии по работе с данной категорией носителей языка и традиций, организация исследований в среде их проживания.

**Ключевые слова:** Русская православная церковь, религии, старообрядчество, культурное наследие, молодежь, воспитание, образование.

**Информация об авторах:**

Тамара Керимовна Ростовская — доктор социологических наук, профессор, заместитель директора, Институт социально-политических исследований Федераль-

ного научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук, ул. Фотиевой, д. 6, стр. 1, 119333 г. Москва, Россия. E-mail: rostovskaya.tamara@mail.ru

Светлана Николаевна Фомина — доктор педагогических наук, профессор, Российский государственный социальный университет, ул. В. Пика, д. 4, стр. 1, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: fomina-sn@mail.ru

Никита Витальевич Родин — бакалавр, Российский государственный социальный университет, ул. В. Пика, д. 4, стр. 1, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: n.rodin.rt@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 30.09.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Ростовская Т. К., Фомина С. Н., Родин Н. В. Влияние Русской православной старообрядческой церкви на формирование русского культурного наследия Аляски // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 50–63. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-50-63

Религия является важнейшим фактором в процессе становления русского государства, менталитета, культуры. А православие, как основная религия на данной территории, со времен принятия оказывает огромное государствообразующее значение во всех сферах жизни. Ни для кого не секрет, что даже первые образовательные учреждения были церковноприходскими, а знания и мировоззрение молодых членов общества строились в соответствии с православными канонами. Соответственно, религия оказала на многие поколения стратегическое влияние.

Говоря о православии, следует делать оговорку о том, что оно не всегда существовало на нашей территории в том виде, в котором мы имеем возможность видеть его в наши дни. Очень значимой страницей в истории нашего народа, в частности в истории религии, является такое явление, как церковный раскол. Главная причина раскола — проведение церковных реформ патриарха Никона в XVII в., в результате которых церковные тексты были переписаны в соответствии с византийскими канонами, изменена обрядовая составляющая (в частности, произошла замена двуперстного знамения на троеперстное). На территории Руси было инициировано введение повсеместно-принятой модели византийского православия. Все это спровоцировало мощнейший конфликт, в ходе которого церковь была разделена на два противоборствующих лагеря. Вследствие этого было пролито море крови на государственном уровне, а миллионы старообрядцев, так и не смилившихся с реформами патриарха Никона, подверглись жесточайшим гонениям со стороны представителей «новой веры». Последствия данных гонений мы наблюдаем и сегодня.

Можно по-разному относиться к противоборствующим сторонам данного исторического конфликта, но следует сказать, что мощнейшая система обучения и воспитания, принятая в старообрядческих общинах, равно как и сам образ жизни данных поселений — это уникальный механизм сохранения национальной идентичности. Механизм, который позволил сохранить культуру и язык в их исконном виде в разных точках земного шара, при этом делясь культурой с коренным населением иностранных земель.

Один из примеров — это полуостров Аляска, на котором расположено несколько крупных старообрядческих общин. Именно старообрядцы на сегодняшний день, пожалуй, являются главными хранителями нашей культуры в том регионе. Русская культура там еще жива, хотя уже давно существует скорее во враждебной среде, чем наоборот.

Сохранение самобытности культуры, языка не на своей территории в течение такого длительного промежутка времени свидетельствует о многих сильных сторонах жизнеустройства старообрядцев, в частности, об уникальных методах работы с молодежью, о создании воспитательной среды развития молодого поколения. Без этого культура оказалась бы растворена в контрасте местных языков, обычаев и порядков.

Актуальность данной проблематики как в теоретическом, так и в практическом плане связана с ежегодно возрастающим числом угроз для сохранения русского культурного наследия Аляски и вместе с тем с недостаточной изученностью в должной мере бесценного опыта работы с молодежью старообрядчества рассматриваемого региона.

Рассмотрим исторические аспекты старообрядчества. Еще в 1866 г. русский историк Н. И. Попов целостно охарактеризовал всю сложность объективного изучения старообрядчества: «В нашей литературе много было написано о старообрядцах, и казалось, незачем было бы повторять написанное. Между тем все написанное о расколе не представляет ясных и точных данных, опираясь на которые читатель смог бы составить определенное понятие о верованиях, учении и обрядности каждого из течений раскола» [16, с. 2]. Основываясь на мнениях современных историков-исследователей старообрядчества, можно отметить, что данное высказывание полуторавековой давности остается актуальным до сих пор. Причиной тому являются множество факторов, но одним из основных многие исследователи, в частности Р. Ю. Авторин, называют профессиональный субъективизм, свойственный церковным историкам и богословам Синодального периода, которые выстраивали свою позицию в отношении старообрядчества в соответствии с общепринятой практикой господствующей церкви. Естественно, что эти исследования были жестко регламентированы церковной цензурой, действия, в рамках которой не могли дать объективных оценок русского старообрядчества как религиозного течения [1, с. 22]. В качестве примера можно привести отрывок из произведения Симеона Полоцкого «Жезл правления», в котором он называет старообрядцев хулителями и гонителями Православия: «Тако и ныне сатаниным действием, вооружившиеся на новаго Израиля, хулами нестерпимыми уничтожают Бога и святых Его <...> не точию усты проклятыми, но и писаниими своими богомерзкими» [14, с. 13]. В том же направлении выражали свою позицию, например, митрополит Питирим и Феофилакт Лопатинский. По словам В. Г. Сенатова, в богословских взглядах представителей господствующего вероисповедания «Старообрядчество есть сплошное недоразумение, явление, не имеющее ни цели, ни смысла» [17, с. 5].

Но, несмотря на это, благодаря деятельности самого старообрядческого течения и особо пытливых ученых, мы можем по крупицам составить целостную картину о вере наших соотечественников дораскольного периода. Понять путь ее становления и направления существования после раскола.

Что же такое старообрядчество? Толковый словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой дает следующее определение: «Старообрядчество — общее название религиозных течений, возникших в России с конца 17 века вследствие религиозного раскола (впоследствии распавшихся на несколько толков) и стремившихся к сохранению старых церковных правил (старой веры), прежних устоев жизни» [12, с. 752]. То есть старообрядчество — это прежняя основная религия (течение православия), существовавшая и общепринятая на Руси с момента крещения до момента внесения в нее изменений в ходе проведения церковных реформ патриарха Никона во время правления царя Алексея Михайловича, а затем вступившая в конфликт с «новой верой» и отделившаяся

в обособленное течение. При этом «старая вера» являлась уникальной за счет исконно-русских праздников и обычаев доправославного периода, которые вошли в ее состав по мере становления на территории Руси. «Нынешнее так называемое старообрядчество, есть не что иное, как сохраненное в неприкосновенности Православие древле-русской дониконовской Церкви <...> начало религиозного движения, именуемого старообрядчеством, следует считать вовсе не с момента отделения господствующего исповедания от древлеправославия, а следует искать в глубине веков» [21, с. 310].

Патриарх Никон был очень близок к царю и обладал практически неограниченными полномочиями в рамках церкви. Реформы проводились с целью унификации веры с греческими канонами, в частности с Константинопольской церковью. С точки зрения развития межгосударственных отношений, это был блестящий ход, но при этом огромная часть собственного населения оказалась не готова к подобным переменам. Было внесено множество изменений в теоретическую и обрядовую часть. Рассмотрим лишь часть изменений в русской церкви того периода:

- вместо двуперстного крестного знамения, которое было принято на Руси от византийской православной церкви вместе с христианством и которое является частью святоапостольского предания, было введено троеперстное;
- в старых книгах, в согласии с духом славянского языка, всегда писалось и выговаривалось имя Спасителя «Исус»; в новых книгах это имя было переделано на грецизированное «Иисус»;
- в старых книгах установлено во время крещения, венчания и освящения храма делать обхождение по солнцу в знак того, что мы идем за Солнцем-Христом. В новых книгах введено обхождение против солнца;
- в старых книгах в символе веры (8-й член) читается: «И в Духа Святаго Господа Истиннаго и Животворящаго»; после исправлений слово «Истиннаго» было исключено;
- вместо сугубой, т. е. двойной аллилуйи, которую творила русская Церковь с древних времен, была введена трегубая (т. е. тройная) аллилуйя;
- Божественную литургию в Древней Руси совершали на семи просфорах; новые «справщики» ввели пятипросфорие, т. е. две просфоры исключили [13].

Для современного рядового жителя нашей страны данные изменения могут показаться лишь «косметическими», т. е. меняющими лишь внешнюю часть религии, не затрагивающими фундаментальных основ, но для многих людей того времени данные изменения стали неприемлемыми, ломающими смысловые основы вероисповедания. Люди считали, что именно в традиционной преемственности, сохранении смыслов, заключенных в том числе в обрядовой составляющей, лежат основы сохранения русской идентичности. Н. Ф. Каптерев в отношении этого пишет следующее: «Преемственность культурной традиции обуславливает сохранение мировоззрения, на основе которого эта традиция формируется, так как внешние проявления церковной культуры (обряды, священные предметы и др.) являются реализацией в материальных параметрах бытия накопленного духовного опыта. На сегодняшний день научно доказано, что те церковные положения, которые были защищаемы старообрядчеством, есть древние формы богопочитания, пришедшие на Русь из православной Византии и не содержащие в себе ничего еретического» [4].

Старообрядцы остались верны своим устоям, посчитали изменение церковного уклада неправильным и преступным. За свою позицию, противоречащую взглядам государства, старообрядцы были объявлены вне закона. «По настоянию патриарха

Иоакима в 1684 г. вышел один из первых царских указов, предусматривающий репрессии, пытки и казни выявленных “раскольников”. Появление в свет данного законодательства открыло свободу для массовых гонений в отношении сторонников старой веры» [5, с. 38]. Подобные документы появлялись и ранее. В. Ф. Миловидов в книге «Старообрядчество в прошлом и настоящем» говорит о принимаемых еще с 1676 г. указах о розыске раскольников и сжигании их в срубах. Известный старообрядческий проповедник протопоп Аввакум, который в итоге был сожжен вместе со сторонниками, писал на этот счет следующее: «Чудо, как в познание не хотят прийти. Огнем, да кнутом, да виселицей хотят веру утвердить! Которые-то апостолы научили так? Не знаю! Мой Христос не приказал нашим апостолам так учить, еже бы огнем, да кнутом, да виселицею в веру приводить» [10, с. 12].

Разногласия между противниками и сторонниками нововведений стали приобретать уже не догматическое, а социальное значение. К старообрядцам примкнули представители различных слоев общества. Многие под знаменами старообрядчества вели борьбу за решение своих классовых проблем, в обход религиозных. Г. В. Плеханов писал: «<...> едва ли мы ошибемся, предположив, что склонность народной массы к расколу была обратно пропорциональна ее вере в возможность собственными силами победить царящее зло, и что, таким образом, раскол с особенным успехом распространялся после выпадавших на долю народа крупных поражений» [15, с. 362–363]. В особенности велась борьба против крепостнического гнета. И дворянство, соответственно, видело старообрядчество, как угрозу, подрывающую устои крепостнического строя государства и авторитет господствующей церкви. Это только усугубляло жесткую государственную позицию в отношении старообрядчества.

Из-за массовых преследований в государственном масштабе, многие старообрядцы были вынуждены под страхом смерти скрываться, при этом даже покидая территорию государства. Глядя на современный ареал распространения, можно увидеть, насколько далеко готовы были уйти старообрядцы для сохранения своей веры. Они бежали в «пустыни», на незаселенные, труднодоступные окраины России — в Поморье, Заволжье, на Дон и Яик, в пограничные с Польшей уезды Черниговщины. Отдельные волны старообрядческой колонизации направляются на Урал и в Сибирь. Бегут и за русские рубежи — в Турцию, Австрию, Польшу и Швецию. Там, в пустынных или малозаселенных местах, «основали они свои колонии-слободы, починки и скиты, многие из которых превратились впоследствии в промышленные и торговые центры» [10, с. 12]. Находясь в постоянном движении, в конце XIX в. они появились и в США, переселяясь из других стран. Уже в XX в. представители старообрядчества расселились по штатам Миннесота, Нью-Йорк, Монтана, Орегон, Аляска, Нью-Джерси и некоторых др.

Большинство русских старообрядцев прибыло из разных стран в Северную Америку преимущественно с 1964 до 1969 гг. Многие из них поселились в штате Орегон, где старообрядцы продолжают жить и сегодня. Первые семьи прибыли сюда из Бразилии, и с тех пор общинное население выросло приблизительно до шести тысяч человек. В штате есть шесть соборов (церкви, молитвенные здания), которые являются отражением внутреннего социального разделения сообщества на три главных подгруппы, возникшие в их бывшем месте жительства: Харбинские люди (из Маньчжурии), Sintsian (из региона Сынтсыана) из Китая и турок из Турции. Несмотря на то что орегонские старообрядцы больше не живут в солидарности в сельских поселениях, они продолжают собираться в молитвенных зданиях для религиозных обрядов и в семейных домах

для союзов брака и других главных неофициальных встреч и культурных мероприятий. Посетить любое из этих событий означает вновь переживать то, что описано в исторических свидетельствах о дореволюционных русских крестьянах.

Самые обеспокоенные, трепеща перед угрозой культурной эрозии, обусловленной компромиссами, необходимыми для сосуществования с культурой принимающей страны, предпочли массовое переселение в самые отдаленные и изолированные области. Пять семей старообрядцев (10 взрослых и 12 детей) купили 640 акров земли на полуострове Кенай на реке Анкера (Аляска) и летом 1968 г. начали строительство общины.

Сообщества старообрядцев на Аляске выросли за последние полвека. Население увеличилось с нескольких сотен приблизительно до трех тысяч человек. Общины привлекают больше семей из Орегона и других областей.

Самое большое поселение старообрядцев на Аляске — Николаевск. Его население насчитывает около 400 человек (приблизительно 80 семей). У деревни есть своя собственная государственная школа, которую посещают в большинстве своем дети из старообрядческих семей.

Говоря о русском культурном наследии и его сохранении следует в первую очередь говорить о языке. В отношении сохранения языка старообрядцы и сегодня проводят большую работу, они все так же, как и раньше, ведут службы, основываясь на вручную переписанных церковных книгах, все так же говорят на родном языке и учат ему своих детей.

Аляска, в частности Николаевск, является языковым островом в иноязычной среде. «Языковый остров — маргинальная область распространения языка, отделенная от основной области своего распространения политической границей и находящаяся в пределах территории иноязычного большинства». По словам А. И. Домашнева, «Носители островного диалекта проходят путь от “этнонациональной диглоссии” (диалект/литературный язык) к различным вариантам билингвизма (диалект/литературный язык + иноязычный литературный язык, или диалект + иноязычный литературный язык)» [2, с. 24]. Естественно, что за столько времени существования в иноязычной среде языковой запас старообрядцев Аляски был несколько изменен и в него вошли иностранные слова. Но при всем этом уровень вмешательства настолько минимален, что это представляется удивительным и дает право размышлять об уникальных методах сохранения языка в иноязычной среде. Старообрядцы остаются носителями русского языка в его исконном виде, некоторые слова уже будут непонятны для среднестатистического жителя России, но там, за сотни километров от основной области распространения, на этом языке свободно говорят и мыслят до сих пор. Эта уникальная способность сохранять нетронутыми диалекты русского языка в иноязычной среде уже не раз исследовалась различными специалистами. Например, Т. Леннгрен пишет: «Островные говоры бывшего СССР не раз становились предметом лингвистического исследования. Изучены и описаны переселенческие Русские говоры в Азербайджане, Армении, Грузии, Украине, Молдавии, Латвии, Эстонии и других союзных и автономных республиках (Коми, Бурятия, Адыгее, Горно-Алтайской автономной области). По данной проблематике существуют также межвузовские разработки. Однако до недавнего времени не уделялось достаточного внимания тому факту, что носителями подобных говоров являются преимущественно старообрядцы. В последние десятилетия происходит переоценка роли старообрядчества в отечественной истории, возрождается интерес к этому неоднозначному явлению. В ряде работ высказывается мнение, что “главной причиной

обособления и сохранения своеобразия большинства островных старообрядческих говоров является не столько иноязычное окружение, сколько специфика старообрядческой культуры, доминантой которой является традиционализм» [9, с. 7]. Другой исследователь, Л. П. Кузьмина, вообще ставит традиционные отношения в старообрядческой среде во главу причин, благодаря которым старообрядчество выжило и развивается до сих пор: «Гонимые расколом, войнами, революциями, голодом и разрухой, они селились на чужих землях, казалось бы, непригодных для существования, и выживали благодаря союзничеству и братству» [8, с. 83]. Таки образом, можно констатировать, что сохранению говоров способствуют традиционные формы жизнедеятельности и жизнеустройства старообрядцев и структура их личных взаимоотношений.

Говор жителей села Николаевск — старообрядцев часовенного согласия — является переселенческим островным говором. Его формирование происходило в иноязычном окружении: с другими диалектными системами говор взаимодействовал на территории Сибири и Дальнего Востока и продолжает взаимодействовать в США; в миграционный период николаевский говор находился в окружении китайского, португальского, английского языков, контактировал с корейским и японским. В настоящее время в Николаевске нет людей, родившихся в России, следовательно, языковой опыт основного населения Николаевска был накоплен за пределами исконных территорий, а языковые особенности складывались под влиянием разнообразных экстралингвистических факторов. Основные из них, оказывающие влияние на языковую личность — семья, церковь, школа (образовательная система), языки миграции (посредством работы, торгово-экономических отношений, средств массовой информации), в ограниченном объеме современный русский литературный язык (университетское образование, дружеские контакты) [3].

Кроме языка, старообрядцы Аляски сохранили культуру ношения национальной одежды, соблюдения церковных русских традиций. Они и сегодня носят расшитые русские рубахи, сарафаны, в традициях и праздниках руководствуются специальным календарем.

Еще одной отличительной чертой русского старообрядчества за границей наряду с консерватизмом всегда было трудолюбие и ориентир на будущее и новые технологии в производстве. Сочетание многовековых традиций и инноваций — это и есть та самая отличительная черта. Например, для Николаевска характерным видом деятельности до недавнего времени было строительство моторных катеров. Суда их постройки высоко ценились далеко за границами родного села.

Гарантом многолетнего сохранения культуры в иноязычной среде является преемственность поколений. Обеспечивалась она во все времена ранним приобщением ребенка к практической деятельности и личным примером взрослых. Ответственность в детях и сегодня воспитывается все теми же способами, что и сотню лет назад, например, через трудовое воспитание и назначение зон ответственности. Ю. В. Тютина в своем исследовании детства старообрядцев отмечает, что с 10–12 лет процесс воспитания осуществляется с учетом половых различий детей. Воспитанием мальчиков занимаются мужчины, а девочек — женщины. Девочки приобретают навыки работы в доме, мальчики — ведения хозяйства. Уже в этом возрасте они считаются полноценными работниками, а в 15–16 лет готовы к самостоятельной хозяйственной деятельности, считается, что к этому возрасту они должны приобрести все необходимые навыки и умения для самостоятельного ведения хозяйства [19, с. 27]. Семьи и сегодня остаются преимущественно несмешанными и многодетными, у каждого ребенка есть свои обязанности по ведению хозяйства.

Можно утверждать, что залогом сохранения русского культурного наследия в сегодняшнем виде в старообрядческой общине Аляски являются несколько факторов: традиционность (как в религии, так и в семейных укладах), закрытость (семьи преимущественно несмешанные, минимизировано влияние на культуру извне), преемственность (воспитание чувства ответственности в детях с раннего возраста путем передачи опыта и делегирования части «взрослых» обязанностей), кроме того, важным фактором является то, что старообрядцы в случае угрозы их ценностям традиционно не боятся перемещаться по территории земного шара, тем самым минимизируя эти угрозы. Естественно, что именно система воспитания занимает в этом списке центральное место. Не зря ведь еще великий педагог К. Д. Ушинский утверждал, что «воспитание такое же древнее, как и народ. Воспитание, основанное на народных началах, имеет огромную воспитательную силу, которой нет ни в одной системе» [11, с. 6].

Нельзя не остановиться и на угрозах для сохранения русского культурного наследия. При всем существующем традиционализме, несомненно ставшим ключевым звеном в сохранении русской идентичности старообрядцев, изменения по ходу времени все же претерпевают все сферы жизни, и религия не исключение. Естественно, центральным становится конфликт «отцов и детей». Дети всегда были предметом особой заботы старообрядцев. К ним относились как к величайшей ценности, в чем проявлялись и родительская любовь, и хозяйственная необходимость. Дети были главной опорой будущего, гарантом благополучной старости для их родителей и, конечно, помощниками в ведении хозяйства [19, с. 17]. Ввиду этого, старшее поколение все так же стремится сохранить преемственность поколений, видеть неукоснительное сохранение и соблюдение порядков и обычаев, все так же очень негативно относится к смешанным бракам и малодетным семьям. Людям прошлых поколений хочется слышать русскую речь от молодежи и видеть, как они несут по жизни и передают церковные устои, устои общинной жизни старообрядцев.

Ключевым показателем сохранения русского культурного наследия является язык. Согласно исследованиям, проведенным Ю. В. Самойловой, в селе Николаевск языковая ситуация представляется следующей: истинными хранителями языка являются люди старшего поколения (от 60 лет). Они полноценно говорят по-русски, лишь иногда, по необходимости, переходят на английский. Многие читают церковнославянские тексты и выписывают русскоязычные церковные газеты и журналы. При этом они же смотрят англоязычные телепрограммы. Среднее поколение людей (от 30 лет) в равной степени владеет двумя языками и использует их в повседневной жизни. Молодые люди (от 16 лет) уже не живут по принципу «язык потеряете — себя не сбережете». Имея все чаще идущих на уступки двуязычных родителей, молодежь выбирает в качестве основного для общения английский язык, применяя его и в официальной обстановке, и в межличностном повседневном диалоге. Причем видится тенденция к большему переходу на английский; чем младше дети, тем сложнее им разговаривать на этнически родном языке. То есть языковая преемственность, когда отец, мать, старшие братья и сестры, дедушки и бабушки являются первыми воспитателями детей [20, с. 378], не соблюдается, ввиду билингвистичности родителей и уже практически полного перехода братьев и сестер на язык страны проживания.

Данное снижение русскоязычной активности в старообрядческой общине села Николаевск является следствием уменьшения влияния церковных традиций и смягчения бытовых требований: сейчас уже вполне естественными являются телевизоры и видеотехника в домах, курение, бритье бороды, все чаще встречаются смешанные браки,

происходит стирание границ в социальных ролях женщины и мужчины, а русский язык молодое поколение учит в университетах в качестве иностранного и учит именно современный русский язык, который сильно рознится с его традиционным пониманием. Церковнославянский становится языком, изучаемым на дому, непонятным ни «учителю», ни «ученику», а ввиду его сложности отчуждаемым молодыми людьми, уже ограниченно владеющими русским языком. Строгость религии под влиянием внешних факторов становится неприемлемой для нынешнего молодого поколения, соответственно, как минимум три составляющие традиционного воспитания старообрядчества теряют свою актуальность: 1) набожность, как фундамент воспитания, имеющий внутреннее и внешнее выражение, 2) строгость, имеющая стремление воспитать в ребенке множество первичных личных качеств, таких, как скромность, неприхотливость, трудолюбие, 3) послушание, т. е. уважение родителей, беспрекословное подчинение их воле, боязнь родительского разочарования.

В качестве сравнения можно рассмотреть подобные кризисные явления, связанные с сохранением русских говоров в составе старообрядческих общин других государств, в частности в Болгарии, Румынии, Польше, Литве. Во всех них в последние годы ярко выражена тенденция к полной ассимиляции. Механизм сохранения языка, хранящий наше культурное наследие за рубежом сотни лет, оказался на грани разрушения [6, с. 108–140].

Естественно, помимо существующих проблем в институте семьи, свою часть негативного влияния на сохранение русского языка оказывает школа. Американская система образования ориентирована на вытеснение этнически родных языков в пользу английского. Например, М. Сигуан и У. Ф. Макки в своей книге «Двуязычие и образование» как раз говорят о том, что, несмотря на все стремления защитников двуязычного образования сохранить родной язык, большинство учебных программ США направлены на полную интеграцию детей в англоязычное пространство [18, с. 91–92]. Например, все предметы исторического, естественнонаучного, социального и филологического циклов в селе Николаевск преподаются на английском языке. Русский язык как отдельный предмет программы преподается только до третьего класса. Преподавание осуществляется местными жительницами, не имеющими специального образования. Количество часов на преподавание языка — минимальное. То есть русский язык в николаевской школе изучается не как этнически родной, а как иностранный, а проблема сохранения языкового баланса решается путем полного перехода на язык страны проживания. Такова ситуация в самой большой старообрядческой общине в Америке. Ожидать более оптимистичной ситуации от других поселений не приходится.

Работа с молодым поколением во все времена была залогом сохранения идентичности старообрядческой веры. Поэтому отдаление молодежи от исконных устоев всегда болезненно воспринимается представителями прошлых поколений. Например, еще в начале 1918 г. известный старообрядческий деятель И. А. Кириллов писал: «<...> на наших глазах молодое поколение наше уходит из нашего мира, оно делается нам чужим по духу, оно же уже не понимает нас. Нет уже былой твердости, былой духовной крепости», именно сохранение влияния на молодое поколение он считал основной задачей старообрядчества [7, с. 57].

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод, что система воспитания, принятая в формате старообрядческой общины, является достаточно устойчивым механизмом сохранения русского культурного наследия. Традиционные методы работы с молодым поколением в очередной раз доказывают свою эффективность на примере

наших соотечественников за рубежом. Считаем, что данные фундаментальные основы должны быть детально изучены и частично внедрены в современные стратегии в области государственной молодежной политики с возможностью постоянного совершенствования. При этом мы видим достаточно агрессивную ассимиляционную политику государств, на территории которых проживают современные старообрядцы, в частности, США. Наши исторические традиции, как чужеродные, постепенно выживаются с их территорий. Без преувеличения можно сказать, что без поддержки Российской Федерацией своих соотечественников за рубежом наша культура будет практически разрушена уже на следующем поколении старообрядцев. Необходима срочная разработка стратегии по работе с данной категорией носителей языка и традиций, организация исследований в среде их проживания. Как утверждают многие ученые, сокровища русской культуры, русского православия, языка лежат в старообрядческой культуре. В данном случае Россия просто не имеет права оставить эти культурные богатства в нынешней сложившейся кризисной ситуации.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аторин Р. Ю.* Духовные ценности Древлеправославия: некоторые аспекты церковной жизни русского старообрядчества. М.: [Б. и.], 2017. 199 с.
- 2 *Домашинев А. И.* Немецкие поселения на Неве (Из истории развития «островной» диалектологии) // Вопросы языкознания. 1996. № 1. С. 24–32.
- 3 *Загоровская О. В.* Проблемы изучения севернорусских говоров в иноязычном окружении // Севернорусские говоры в иноязычном окружении. Пермь, Сыктывкар: Изд-во ПГУ, 1986. С. 5–19.
- 4 *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович: в 2 т. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. 528 с.
- 5 *Карташев А. В.* Очерки по истории Русской Церкви. М.: Изд-во Эксмо-пресс, 2000. Т. 2. 814 с.
- 6 *Касаткин Л. Л.* Русские старообрядцы: язык, культура, история: сб. ст. к XIV Междунар. съезду славистов. М.: Языки славянских культур, 2008. 608 с.
- 7 *Кириллов И. А.* О старообрядческом воспитании // Голос церкви. 1918. № 2. С. 54–66.
- 8 *Кузьмина Л. П.* Старообрядцы в современном мире (обзор журнала «Церковь» за 1982–1988 годы) // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск: Наука, 1992. С. 83–85.
- 9 *Леннгрэн Т.* Лексика русских старообрядческих говоров. (На материале, собранном в Латгалии и Житомирщине). Uppsala: Uppsala University, 1994. 174 с.
- 10 *Миловидов В. Ф.* Старообрядчество в прошлом и настоящем. М.: Мысль, 1969. 112 с.
- 11 *Никитина Г. А.* Народная педагогика удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1997. 135 с.
- 12 *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. М.: АЗЪ, 1995. 928 с.
- 13 Официальный сайт Русской Православной Старообрядческой Церкви. Реформы патриарха Никона. Начало раскола // «Русская Православная Старообрядческая Церковь». Официальный сайт Московской Митрополии. URL: <http://rpsc.ru/history/kratкая-istoriya-starobryadchestva/reformyi-patriarha-nikona-nachalo-raskola/> (дата обращения: 15.05.2018).

- 14 *Полоцкий С.* Жезл правления // Арт-Беларусь. URL: <https://artbelarus.by/ru/collection/4199.html> (дата обращения: 15.05.2018).
- 15 *Плеханов Г. В.* История русской общественной мысли: в 3 т. М.: Мир, 1914. Т. 1. 304 с.
- 16 *Попов Н. И.* Опыт исследования: что такое современное старообрядчество; Окружное послание поповщины: (прил.). М.: Университетская тип. 1866. 111 с.
- 17 *Сенатов В. Г.* Философия истории старообрядчества. М.: Церковь, 1995. 86 с.
- 18 *Сигуан М., Макки У. Ф.* Образование и двуязычие. М.: Педагогика, 1990. 184 с.
- 19 *Тютина Ю. В.* Этнография детства старообрядцев-поморцев Верхокамья. На примере Кезского района Удмуртии (село Кулига и др.). Великий Новгород: Архедоксия, 2016. 100 с.
- 20 *Щербов А. Н.* Хрестоматия по истории советской школы и педагогики. М.: Просвещение, 1972. 406 с.
- 21 *Ясевич-Бородаевская В. И.* Борьба за веру. Историко-бытовые очерки и обзор русского законодательства по старообрядчеству и сектантству в его последовательном развитии. СПб.: Гос. тип., 1912. 328 с.

\*\*\*

© 2020. **Tamara K. Rostovskaya**  
Moscow, Russia

© 2020. **Svetlana N. Fomina**  
Moscow, Russia

© 2020. **Nikita V. Rodin**  
Moscow, Russia

**INFLUENCE OF THE RUSSIAN ORTHODOX  
OLD BELIEVERS CHURCH  
ON THE FORMATION  
OF RUSSIAN CULTURAL HERITAGE OF ALASKA**

**Abstract:** The role of the Russian Orthodox Old Believers Church in Alaska is truly outstanding — it is she who is recognized there as a bulwark of the preservation of Russian culture and spirituality. The article examines the essence, main features of the Old Belief, the extent of its influence on the preservation of the Russian heritage in Alaska. As the paper revealed the preservation of culture and language's identity outside domestic territory for such a long period of time testifies to many strengths of the Old Believers' lifestyle patterns. Several factors act as the key to the preservation of Russian cultural heritage in the Old Believer community of Alaska: traditionality, closeness, continuity. Basing on a comprehensive analysis, the authors conclude that at least three components of traditional education of the Old belief lose their relevance: piety, as a foundation of education, with internal and external expression; rigor, aimed at bringing up in a child such primary personal qualities as modesty, diligence; obedience i.e. respect for parents, fear of parental disappointment. The study allows for concluding that the

Old Believers, at the moment, are the main guardians of Russian culture in this region. However, crisis developments surrounding the preservation of Russian dialects as part of the Old Believers communities of other states, tendencies towards assimilation pose a threat to the preservation of the cultural heritage of Old Believers. The paper claims the urgency of developing a strategy for dealing with this category of native speakers and traditions, as well as of promoting field studies in their living environment.

**Keywords:** Russian Orthodox Church, religions, Old Belief, cultural heritage, youth, upbringing, education.

**Information about the authors:**

Tamara K. Rostovskaya — DSc in Sociology, Professor, Deputy Director, Institute of social and political studies of the Federal research center for sociological Russian Academy of Sciences, Fotieva St. 6, bldg. 1, 119333 Moscow, Russia. E-mail: rostovskaya.tamara@mail.ru

Svetlana N. Fomina — DSc in Pedagogical Sciences, Professor, Russian State Social University, W. Pieck St. 4, bldg. 1, 129226 Moscow, Russia. E-mail: fomina-sn@mail.ru

Nikita V. Rodin — Bachelor's Degree, Russian State Social University, W. Pieck St. 4, bldg. 1, 129226 Moscow, Russia. E-mail: n.rodin.rt@yandex.ru

**Received:** September 30, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Rostovskaya T. K., Fomina S. N., Rodin N. V. Influence of the Russian orthodox Old believers church on the formation of Russian cultural heritage of Alaska. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 50–63. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-50-63

## REFERENCES

- 1 Atorin R. Iu. *Dukhovnye tsennosti Drevlepravoslaviia: nekotorye aspekty tserkovnoi zhizni russkogo staroobriadchestva* [Spiritual values of Old Orthodox Christianity: some aspects of the Church life of Russian Old believers]. Moscow, without Publ., 2017. 199 p. (In Russian)
- 2 Domashnev A. I. Nemetskie poseleniia na Neve (Iz istorii razvitiia "ostrovnoi" dialektologii) [German settlements on the Neva river (From the history of the development of "island" dialectology)]. *Voprosy iazykoznanii*, 1996, no 1, pp. 24–32. (In Russian)
- 3 Zagorovskaia O. V. Problemy izuchenii severnorusskikh govorov v inoiazыchnom okruzhenii [Issues of studying Northern Russian dialects in a foreign language environment]. *Severnorusskie govory v inoiazыchnom okruzhenii* [Northern Russian dialects in a foreign language environment]. Perm', Syktyvkar, Izdatel'stvo PGU Publ., 1986, pp. 5–19. (In Russian)
- 4 Kapterev N. F. *Patriarkh Nikon i tsar' Aleksei Mikhailovich: v 2 t.* [Patriarch Nikon and Tsar Alexey Mikhailovich: in 2 vols.]. Moscow, Izdatel'stvo Spaso-Preobrazhenskogo Valaamskogo monastyr'ia Publ., 1996. 528 p. (In Russian)
- 5 Kartashev A. V. *Ocherki po istorii Russkoi Tserkvi* [Essays on the history of the Russian Church]. Moscow, Izdatel'stvo Eksmo-press Publ., 2000. Vol. 2. 814 p. (In Russian)
- 6 Kasatkin L. L. *Russkie staroobriadtsy: iazyk, kul'tura, istoriia: Sbornik statei k XIV Mezhdunarodnomu s"ezdu slavistov* [Russian Old believers: language, culture, history:

- Collection of articles for the XIV international Congress of Slavists]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2008. 608 p. (In Russian)
- 7 Kirillov I. A. O staroobriadcheskom vospitanii [On Old believers' education]. *Golos tserkvi*. 1918, no 2, pp. 54–66. (In Russian)
- 8 Kuz'mina L. P. Staroobriadtsy v sovremennom mire (obzor zhurnala “Tserkov” za 1982–1988 gody) [Old believers in the modern world (review of the magazine “Church” for 1982–1988)]. *Traditsionnaia dukhovnaia i material'naia kul'tura russkikh staroobriadcheskikh poselenii v stranakh Evropy, Azii i Ameriki* [Traditional spiritual and material culture of Russian old believers settlements in Europe, Asia and America]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1992, pp. 83–85. (In Russian)
- 9 Lenngren T. *Leksika russkikh staroobriadcheskikh govorov (Na materiale, sobrannom v Latgalii i Zhitomirshchine)* [Vocabulary of Russian Old believers' dialects. (Based on material collected in Latgale and Zhytomyr region)]. Uppsala, Uppsala University Publ., 1994. 174 p. (In Russian)
- 10 Milovidov V. F. *Staroobriadchestvo v proshlom i nastoiashchem* [Old believers in the past and present]. Moscow, Mysl' Publ., 1969. 112 p. (In Russian)
- 11 Nikitina G. A. *Narodnaia pedagogika udmurtov* [National pedagogy of Udmurts]. Izhevsk, Udmurtiia Publ., 1997. 135 p. (In Russian)
- 12 Ozhegov S. I., Shvedova N. Iu. *Tolkovyii slovar' russkogo iazyka: 80000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Explanatory dictionary of the Russian language: 80,000 words and phraseological expressions]. Moscow, AZ"" Publ., 1995. 928 p. (In Russian)
- 13 Ofitsial'nyi sait Russkoi Pravoslavnoi Staroobriadcheskoi Tserkvi. Reformy patriarkha Nikona. Nachalo raskola [Official website of the Russian Orthodox Old believers Church. Reforms of Patriarch Nikon. The beginning of the split]. “*Russkaia Pravoslavnaia Staroobriadcheskaia Tserkov'*”. *Ofitsial'nyi sait Moskovskoi Mitropolii* [“Russian Orthodox Old believers 'Church”. Official website of the Moscow Metropolis]. Available at: <http://rpsc.ru/history/kratkaya-istoriya-starobryadchestva/reformyi-patriarha-nikona-nachalo-raskola/> (accessed 15 May 2018). (In Russian)
- 14 Polotskii S. Zhezl pravleniia [Rod of government]. *Art-Belarus'* [Art-Belarus]. Available at: <https://artbelarus.by/ru/collection/4199.html> (accessed 15 May 2018).
- 15 Plekhanov G. V. *Istoriia russkoi obshchestvennoi mysli: v 3 t.* [History of Russian social thought: in 3 vols.] Moscow, Mir Publ., 1914. Vol. 1. 304 p. (In Russian)
- 16 Popov N. I. *Opyt issledovaniia: chto takoe sovremennoe staroobriadchestvo; Okruzhnoe poslanie popovshchiny: (prilozhenie)* [The research experience: what is contemporary Old belief; Encyclical letter of clericalism: (Annex)]. Moscow, Universitetskaia tipografiia. Publ., 1866. 111 p. (In Russian)
- 17 Senatov V. G. *Filosofia istorii staroobriadchestva* [Philosophy of the history of the Old belief]. Moscow, Tserkov' Publ., 1995. 86 p. (In Russian)
- 18 Siguan M., Makki U. F. *Obrazovanie i dviuazychie* [Education and bilingualism]. Moscow, Pedagogika Publ., 1990. 184 p. (In Russian)
- 19 Tiutina Iu. V. *Etnografiia detstva staroobriadtsev-pomortsev Verkhokam'ia. Na primere Kezhskogo raiona Udmurtii (selo Kuliga i drugie)* [Ethnography of childhood of the Pomor old believers of Verkhokamy. On the example of the Kezh district of Udmurtia (Kuliga village and others)]. Velikii Novgorod, Arkhedoksiia Publ., 2016. 100 p. (In Russian)

- 20 Shcherbov A. N. *Khrestomatiia po istorii sovetskoi shkoly i pedagogiki* [Textbook on the history of the Soviet school and pedagogy]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1972. 406 p. (In Russian)
- 21 Iasevich-Borodaevskaia V. I. *Bor'ba za veru. Istoriko-bytovye ocherki i obzor russkogo zakonodatel'stva po starobriadchestvu i sektantstvu v ego posledovatel'nom razvitii* [Fighting for the faith. Historical and everyday essays and review of Russian legislation on Old believers and sectarianism in its successive development]. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia. Publ., 1912. 328 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-64-72

УДК 008+792.03

ББК 71.1+85.33 (4)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. С. П. Шендрикова  
г. Ялта, Россия

© 2020 г. М. Н. Козлов  
г. Севастополь, Россия

### ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КРЫМУ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

**Аннотация:** Предметом данного исследования стала эволюция театрального искусства в Крыму XIX – начала XX вв. Авторы одни из первых в истории отечественной культуры поставили своей целью провести историко-культурный анализ становления театральной жизни в Крыму, регионе с многовековыми культурными и многонациональными историческими традициями. При написании публикации были использованы описательный и проблемно-хронологический методы научного исследования. Используя архивные документы и сведения из периодической печати, авторы смогли дать краткий экскурс истории становления театрального искусства в России на протяжении XVII–XVIII вв., а также провести анализ театральной жизни в Крыму вплоть до начала XX вв. В исследовании подчеркивается, что ряд буржуазно-демократических реформ, проведенных в России в 60-е гг. XIX в. положительно повлиял на развитие театрального искусства в Крыму, превратив его из элитарного искусства в любимую форму досуга большей части населения тогдашнего Крыма. Проведенный в исследовании историко-культурный анализ позволил прийти к выводу о том, что на протяжении XIX – начала XX вв. в Крыму происходило активное развитие театрального искусства. Оно стало неотъемлемой частью культурной жизни народов, проживавших на территории полуострова.

**Ключевые слова:** театральное искусство, культурное развитие, гастроли, репертуар, жанр, искусство.

#### **Информация об авторах:**

Снежана Павловна Шендрикова — доктор исторических наук, Институт филологии, истории и искусств Гуманитарно-педагогическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, ул. Севастопольская, д. 2 А, 298635 г. Ялта, Россия. E-mail: snezhanashendrikova@rambler.ru

Михаил Николаевич Козлов — доктор исторических наук, Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия. E-mail: kmn\_75@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 15.05.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

*Для цитирования:* Шендрикова С. П., Козлов М. Н. Театральное искусство в Крыму XIX – начала XX вв. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 64–72. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-64-72

Обращение к истокам становления и развития театральной жизни в Крыму способствует восстановлению целостной картины формирования театральной жизни в обществе. Изучение истории театрального наследия решает не только научно-просветительские задачи, но и выполняет воспитательные функции для крымского общества; консолидирует ведущий научный, творческий и гражданский потенциал крымчан, требует к себе особого внимания со стороны историков, филологов, философов, этнологов, культурологов, искусствоведов.

Театр всегда являлся одним из важнейших видов искусства. На всех этапах своей истории он был призван воспитывать и развивать общество в лучших гуманистических традициях. Процесс становления театральной жизни в Крыму, регионе с многовековыми культурными и многонациональными историческими традициями, требует целостного и глубокого исследования. Особый интерес вызывает период XIX – начала XX вв., когда в Российской империи наблюдалось активное развитие профессионального театрального общественного движения.

Цель данной научной публикации — проследить эволюцию развития театрального искусства в Крыму XIX – начала XX вв.

Анализ цивилизационных процессов социума позволяет говорить о тесной взаимосвязи культурного прогресса человечества с историческими процессами. Результатом этого стал исторический опыт, выраженный в общечеловеческих ценностях, моральном облике личности отдельно и общества в целом. Отторжение, неприятие такого опыта приводит к лишению перспектив. «В переломные моменты истории, — отмечает профессор Ф. Лазарев, — когда рушились империи, гибли цивилизации, только тот народ смог восстать из пепла, духовно возродиться, который не растерял своих национальных традиций, не утратил своего языка, своей духовности» [13, с. 37].

Если обратиться к истории, то становление придворного театра в России прежде всего связано с именем царя Алексея Михайловича. Время его правления (1645–1676) ассоциируется с новой идеологией, ориентированной на расширение дипломатических связей с Европой. Это привело ко многим изменениям в жизни российского двора. Например, к 1660 г. относится попытка Алексея Михайловича организовать первый придворный театр: в поручениях о закупках для царя английскому купцу Гебдону рукой Алексея Михайловича значится: «Призвать в Московское государство из Немецких земель мастеров комедию делать» [16, с. 23].

Правление Петра Великого (1682–1725) в театральной истории России мы можем выделить в отдельный этап его развития, поскольку реформы, предпринятые государем, преследовали прогрессивные идеи. Театр в этом случае не остался в стороне. Петр I предполагал через сценическое искусство популяризировать свои нововведения. В результате он задумал построить театр, но не для избранных, а доступный для всех. Именно с этого времени в жизни российского общества появляется понятие «публичного» или «общественного» театра, который в 1720 г. в Петербурге благодаря государю императору радушно открыл свои двери для своих поклонников. На сцене его выступали приглашенные из Европы артисты [8, с. 76].

Восхождение на престол Елизаветы Петровны (1741–1761) мы связываем не только с развитием неевропейского театра в России, но и становлением отечествен-

ного театрального искусства. При дворе Елизаветы гастролировали иностранные труппы — итальянские, немецкие, французские, среди них — драматические, оперные, балетные и др. [12, с. 74]. Но, наряду с активной интеграцией европейских традиций в российский социум, именно в этот период были заложены основы национального театра. В этом случае следует вспомнить Ф. Г. Волкова, ярославского купца, режиссера и актера. Начав с амбара на берегу Волги и любительской труппы в 1750 г., он вывел свой театр на профессиональный уровень, за что был отмечен императрицей Елизаветой и приглашен в столицу [12, с. 74]. Труппа Ф. Г. Волкова ставила произведения Д. И. Фонвизина, А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, впоследствии ставшие фундаментом русской классической драматургии.

Становление и развитие театрального дела в Крыму осуществлялось на фоне важных социально-экономических и политических преобразований, которые наблюдались на полуострове после того, как Крым вошел в состав Российской империи. Крым по праву гордится традициями театральной жизни, истоки которой кроются в глубине столетий. Именно в античных городах — Пантикапее, Нимфее, Феодосии, Херсонесе — впервые на территории современной России организовывались и проводились античные театральные представления [21, с. 50]. Подтверждением тому являются археологические находки. Следует отметить также, что именно крымским сюжетам посвящены всемирно известные драматические произведения «Ифигения в Тавриде» Еврипида, «Прометей» Эсхила, «Скифы» Софокла.

Процесс становления театральной жизни в Крыму, регионе с многовековыми культурными и многонациональными историческими традициями, требует целостного и глубокого исследования. Особый интерес вызывает период XIX – начало XX вв., когда в Российской империи наблюдалось активное развитие профессионального театрального общественного движения. Круг поклонников театрального искусства складывался из той части населения, которая имела возможность адекватно воспринимать достижения мировой культуры, а значит, была достаточно культурной и образованной. Репертуар трупп, выступавших в крымских театрах, складывался прежде всего из произведений русских авторов, а также переводов на русский язык произведений европейских драматургов.

Отсюда следует сделать вывод, что в круг возможных театралов дореволюционного времени прежде всего входили русскоговорящие образованные и состоятельные люди, способные воспринимать произведения русской и европейской драматургии и приобретать довольно дорогие театральные билеты. И действительно, в числе крымских театралов того периода можно было видеть местных представителей русского чиновничества, офицерский состав Черноморского флота, дворянство в целом, интеллигенцию, представителей торговых и деловых кругов, приезжавших в Крым на лечение и отдых, высшее общество Российской империи, а также крымско-татарскую верхушку и представителей элиты других народов Крыма. В этой связи в период 20–80-х гг. XIX в. театр в Крыму был элитарной формой досуга.

В начале XIX в. на месте, где в настоящее время находится Крымский Академический русский драматический театр им. М. Горького, был пустырь. Со временем здесь построили здание Дворянского собрания, во флигеле которого московский купец Ф. Г. Волков в 1821 г. обустроил помещение для театрализованных представлений. Это был первый театр Симферополя, хотя тогда он мало напоминал его, поскольку «был неказист как внутри, так и снаружи» [14, с. 63]. В театре не имелось собственной труппы. Театральные же сезоны обеспечивали гастролирующие артисты. К концу XIX в. теа-

трагическое искусство стало неотъемлемой частью духовной жизни не только в столице, но и Крыму в целом. К этому времени здесь уже можно было наблюдать многолетние традиции, сформированные благодаря активному участию гастролирующих коллективов [19].

Опера, как один из старейших театральных жанров, на сегодняшний день переживает не лучшие времена. «Пращурами» этого рода сценического искусства принято считать древнегреческую трагедию, а в Европе — литургические драмы, мадригальные комедии, интермедии, пасторали, где можно наблюдать сочетание литературного текста и музыки. Зародившись в начале XVII в. в Италии (первой оперой принято считать произведение «Орфей», написанное в 1607 г. Клаудио Монтеверди на либретто Алессандро Стриджо), в скором времени опера стала популярной во всей Европе (в первую очередь — в Германии, опера «Дафна» Генриха Шютца, написана в конце XVII в.). Став востребованным и новомодным жанром, опера наполнила и театральную жизнь России. Первоначально столица, крупные города империи, а затем и провинция получили возможность наслаждаться мировой классикой, так умело сочетающей литературные тексты с музыкальными шедеврами. Знакомство с оперными постановками на полуострове в XIX в. происходило благодаря гастрольным турам ведущих театральных коллективов того времени. Так, например, крымчанам посчастливилось лицезреть одну из лучших классических опер — «Сомнамбула» («Lasonnambula») («Женщина-лунатик») итальянского композитора В. Беллини и оперу немецкого композитора эпохи раннего романтизма, барона К. Вебера «Волшебный стрелок» (правильное название «Вольный стрелок» («Der Freischütz») по цензурным соображениям тогда не употреблялось)<sup>1</sup>.

Важным событием, повлиявшим на дальнейшее формирование репертуара в симферопольском театре, стало выступление в 1847 г. на его сцене известной в то время итальянской оперной труппы под руководством антрепренера Барбиери (так в тексте источника, более правильно Барбьери. — *С. Ш., М. К.*) [18]. К сожалению, материалы об этих гастролях незначительны, единственное, что можно констатировать, — симферопольцам были представлены лучшие произведения итальянской оперной музыки таких композиторов, как Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди. В местной прессе того времени отмечались хорошо поставленные голоса солистов и прекрасно продуманный репертуар, что позволило поклонникам получить достойный образец в оценке оперных вокалистов, выступавших на сцене крымского театра в последующие годы [18].

К середине XIX в. театральное искусство плотно вошло в культурную жизнь не только крымской столицы, но и других городов полуострова. Так, в 1850 г. в севастопольском театре работала итальянская оперная труппа, в которой выступали «три prima-donne: г-жи Горбини, Брайда и Барбьерри» (самой талантливой, по мнению зрителей, была признана госпожа Барбьерри) [9]. В Севастополе этот коллектив дал 40 представлений, 12 из которых — оперы: «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти, «Марино Фальеро», «Лукреция Борджиа», «Лючия ди Ламмермур», «Сомнамбула» и «Норма» В. Беллини, «Возвращение Колумеллы» В. Фьораванти, «Севильский цирюльник» Дж. Россини [9]. Произведения Дж. Верди — например, опера «Эрнани» по многочисленным просьбам зрителей была представлена шесть раз [10]. Такую реакцию на классическое театральное искусство Европы со стороны севастопольцев красноречиво объяснял журнал «Пантеон» за 1853 г.: «В редком городе артист найдет столько образованных и опытных

<sup>1</sup> Государственный архив Республики Крым Ф. 26 Канцелярия Таврической губернии, г. Симферополь, Оп. 1. Д. 12536 О доставлении сведений о театрах и театральных пьесах. Л. 3–4.

ценителей искусства, как в Севастополе. Здесь большинство публики составляют русские моряки, люди с образованием европейским, все знакомые со столичными сценами, а некоторые и с заграничными. Стало быть, здесь посредственность не назовется гением» [17, с. 5].

К концу XIX в. опера стала неотъемлемой частью театральной жизни крымчан. Так, например, в августе 1898 г. в Севастополе гостила труппа итальянской оперы под руководством Ф. Кастеллано [4]. Гастроли открылись оперой «Трубадур» Дж. Верди [5]. Сольные партии исполняли: «<...> примадонна Лючиана Костеллано, конральто Паулина Довани и тенор Де-Гранди» [6]. Гастроли итальянских артистов продолжались целый месяц. Севастопольцы смогли услышать лучшие итальянские и французские оперы на языке оригинала. «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Жидовка» («Иудейка», «La Juive») Ф. Галеви, «Богема» Дж. Пуччини, «Гамлет» А. Тома звучали над приморским городом теплыми августовскими вечерами. С труппой также гастролировала известная примадонна Л. Монти-Брунер, артистка Ковент-гардского театра в Лондоне В. Коломбати, а также тенор театра «La Scala» в Милане господин Синьоретти. 23 августа 1898 г. итальянская труппа подготовила «торжественный спектакль», перед началом которого исполнялась кантата (музыка А. Де Алессио, слова Ф. Кастеллано), написанная по случаю пребывания «Их Императорского Величества в Севастополе и посвященная Его Императорскому Величеству Николаю II» [7]. Этот широкий и благородный жест итальянских артистов стал символом уважения не только к императору, но и ко всему российскому обществу в целом.

Ряд буржуазно-демократических реформ, проведенных в России в 60-е гг. XIX в., был спровоцирован как внутренними, так и внешними причинами. И направлены они были не только на отмену крепостного права, военную, экономическую, судебную и прочую реорганизацию. Земская и городская реформы заставили местное самоуправление по-новому решать проблемы социальной жизни русской провинции. Это прямо связано с распространением и популяризацией театрального искусства даже в отдаленных губерниях империи. Активное строительство присутственных домов, библиотек, школ, гимназий, театров в провинциальных городах сказалось на общем росте грамотности и просвещенности российского общества, а театральные сезоны стали неотъемлемой частью его культурной жизни.

Благодаря налаженной работе городского самоуправления вопросы, связанные с устройством и обеспечением жизнедеятельности театрального искусства, в последней четверти XIX в. легко и оперативно решались. Это послужило фундаментом в деле дальнейшего развития и преумножения театральных традиций Крыма, что не могло не сказаться на общей цивилизационной картине социума.

В начале XX в. с разных театральных площадок на полуострове можно было услышать лучших исполнителей итальянской оперы: Э. Адаберто, Л. Монти-Брунер, Ф. Де Гранди, И. Помпа, Л. Ферраоли, Г. Морешти, Г. Меньянина, Ф. Веккиони [15]. Оперы «Африканка», «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Фауст» Ш. Гуно, «Риголетто» Дж. Верди, «Богема» Дж. Пуччини и другие шедевры мирового уровня составляли основу оперного репертуара начала XX в. для крымчан. Опера П. Чайковского «Евгений Онегин» в 1907 г. была представлена на итальянском языке [1]. Побывала в Крыму с гастролями и «известная примадонна Варшавского правительственного театра» пани А. Бертолетти [2].

Оперетта также неоднократно представлялась зарубежными гастролерами на суд крымских зрителей. Как вид театрального искусства, оперетта родилась в Па-

риже в 1855 г. благодаря Ж. Оффенбаху. Франция на тот момент переживала не самые лучшие времена касательно правительства. Это послужило причиной создания пародийных сюжетов с целью показа широкой публике и высмеивания политики правящих кругов. «Птичка певчая» («Перикола», «Орфей в Аду») и другие лучшие произведения Ж. Оффенбаха в свое время смогли посмотреть крымчане [3].

Кроме оперы и оперетты, в XIX в. у местных театралов полуострова имелась возможность лицезреть и балет. Так, в 1898 г. в городском театре Симферополя выступила польская труппа, а именно Варшавский национальный балет под управлением А. Оверлло. Труппа предложила своим почитателям балетную постановку «Свадьба в Оицове» («Wesele w Oicowie») и водевиль польского драматурга С. Пржибыльского «В задор» («Naprzeker»)².

Трагедии, драмы и комедии, прочно вошедшие в театральную культуру как жанры, также регулярно представлялись европейскими коллективами на крымских подмостках: трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и «Отелло, драма «Отцовское проклятие» («La lectrice, ou Unefoliedejeunehomme») французского драматурга Ж. Байара, мелодрама австрийского поэта и драматурга И. Кастелли и французского драматурга Ф. Дюпети-Мере «Убийца и сирота» («Die Waiseundder Mörder»), комедия «Мирандолина» К. Гольдони и т. д.<sup>3</sup> В этих постановках среди иностранных гастролеров в Крыму побывали известные драматические артисты, например, итальянский трагик Г. Сальвини со своей труппой севастопольским театрам летом 1898 г. представил спектакли «Гамлет», «Шейлок» и «Отелло» У. Шекспира [3].

Говоря о зарубежных труппах, гастролировавших в XIX в. в Крыму, следует сказать, что, кроме итальянских, немецких, французских и польских коллективов, на полуострове можно было встретить и иных представителей. Так, например, в феврале 1853 г. на севастопольской сцене выступала испанская труппа под руководством сеньора Гверры. Восхитительные национальные мелодии, яркие костюмы, прекрасные голоса и пластика — все это сопровождало каждое их выступление. Фаворитом труппы считался актер Лачино. 2 февраля 1853 г. в севастопольском театре состоялся бенефис любимейшего артиста, вызвавший, по мнению местной прессы, грандиозный успех [11]. В сентябре 1897 г. в Крыму труппой греческих артистов под руководством Д. Котопули на родном языке были представлены «Прекрасная Галатя», «Поцелуй» и другие всемирно известные пьесы [20].

Таким образом, анализ театральной жизни Крыма в XIX – начале XX вв. демонстрирует ее активное развитие и повышение значимости в социокультурной и духовной сфере полуострова после его присоединения в 1783 г. к Российской империи. Проведенные в конце XIX в. в государстве буржуазно-демократические реформы, несомненно, положительно повлияли на социальную, экономическую и культурную жизнь Крыма.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Городской клуб // Крым. 1907. 8 февр. (№ 32). 4 с.
- 2 Городской клуб // Крым. 1907. 12 февр. (№ 35). 4 с.
- 3 Городской театр // Крымский вестник. 1898. 15 июня (№ 118). 4 с.
- 4 Городской театр // Крымский вестник. 1898. 1 авг. (№ 133). 4 с.

<sup>2</sup> Государственный архив Республики Крым Ф. 26 Канцелярия Таврической губернии, г. Симферополь, Оп. 1. Д. 12536 О доставлении сведений о театрах и театральных пьесах. Л. 3–4.

<sup>3</sup> Там же.

- 5 Городской театр // Крымский вестник. 1898. 8 авг. (№ 139). 4 с.
- 6 Городской театр // Крымский вестник. 1898. 20 авг. (№ 150). 4 с.
- 7 Гротеск в театре // Крымский вестник. 1898. 23 авг. (№ 153). 4 с.
- 8 *Гуськов А.* Император Всероссийский Петр I Алексеевич. М.: Комсомольская правда, 2015. 92 с.
- 9 Заметки из Севастополя // Одесский вестник. 1851. 11 июля (№ 54). 4 с.
- 10 Заметки из Севастополя // Одесский вестник. 1852. 12 марта (№ 21). 4 с.
- 11 Заметки и вести из Севастополя // Одесский вестник. 1853. 24 февр. (№ 23). 4 с.
- 12 *Захаров В. Н.* Императрица Всероссийская Елизавета Петровна. М.: Комсомольская правда, 2015. 96 с.
- 13 *Лазарев Ф.* Культура — спасательный круг цивилизации // Культура Крыма на рубеже веков (XIX–XX вв.): мат. респ. науч. конф. Симферополь: [Б.и.], 1993. С. 33–38.
- 14 *Лашков Ф.* Третья учебная экскурсия симферопольской мужской гимназии. Симферополь: Тип. П. Т. Гордиевского, 1890. 137 с.
- 15 Летний театр городского сада // Крым. 1904. 11 июня (№ 150). 4 с.
- 16 *Новохатко О. В.* Царь Алексей Михайлович. М.: Комсомольская правда, 2015. 95 с.
- 17 Провинциальные театры России // Пантеон. 1853. март. 878 с.
- 18 Симферопольский театр // Одесский вестник. 1853. 15 янв. (№ 6). 4 с.
- 19 Симферопольский дворянский театр: краткий очерк // Крым. 1890. № 123. 4 с.
- 20 Симферопольский летний театр // Крымский вестник. 1897. 28 сент. (№ 253). 4 с.
- 21 *Шендрикова С. П.* История театра в Крыму (1820–1920 гг.). Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. 464 с.

\*\*\*

© 2020. **Snezhana P. Shendrikova**  
Yalta, Russia

© 2020. **Mikhail N. Kozlov**  
Sevastopol, Russia

#### THEATER ARTS IN CRIMEA OF THE 19<sup>TH</sup> – BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> C.

**Abstract:** The study focuses on the evolution of theatrical arts in Crimea of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. The authors are among the first in the history of national culture to conduct a historical and cultural analysis of the formation of theatrical life in the Crimea, a region with centuries-old cultural and multinational historical traditions. While working on the publication, authors relied on descriptive, problematical and chronological methods of scientific research. Using archival documents and information from periodicals, the authors managed to provide a brief overview of the formation of theatrical arts in Russia during the 17–18 centuries, as well as to analyze the theatrical life in Crimea up to the beginning of the twentieth century. The study emphasizes that a number of bourgeois-democratic reforms carried out in Russia during the 60-s. of the 19<sup>th</sup> c. proved to be a positive influence on the development of theatrical art in the Crimea, turning it out of the elite art into the favorite form of leisure for most of the

population of the then Crimea. The historical and cultural analysis conducted in terms of the study allowed to come to the conclusion that during the 19 – early 20 centuries Crimea witnessed an active development of theatrical art. As a result it became an integral part of the cultural life of peoples living on the Peninsula.

**Keywords:** theater art, cultural development, tours, repertoire, genre, art.

**Information about authors:**

Snezhana P. Shendrikova — DSc in History, Institute of Philology, Institute of Philology, History and Arts Humanitarian and Pedagogical Academy, Crimean Federal University. V. I. Vernadsky, Sevastopol'skaia St. 2 A, 298635 Yalta, Russia. E-mail: snezhanashendrikova@rambler.ru

Mikhail N. Kozlov — DSc in History, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Universitetskaya St. 33, 299053 Sevastopol, Russia. E-mail: kmn\_75@mail.ru

**Received:** May 15, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Shendrikova S. P., Kozlov M. N. Theater arts in Crimea of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> c. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 64–72. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-64-72

## REFERENCES

- 1 Gorodskoi klub [City club]. *Krym*. 1907. 8 February (no 32). 4 p. (In Russian)
- 2 Gorodskoi klub [City club]. *Krym*. 1907. 12 February (no 35). 4 p. (In Russian)
- 3 Gorodskoi teatr [City theatre]. *Krymskii vestnik*. 1898. 15 June (no 118). 4 p. (In Russian)
- 4 Gorodskoi teatr [City theatre]. *Krymskii vestnik*. 1898. 1 August (no 133). 4 p. (In Russian)
- 5 Gorodskoi teatr [City theatre]. *Krymskii vestnik*. 1898. 8 August (no 139). 4 p. (In Russian)
- 6 Gorodskoi teatr [City theatre]. *Krymskii vestnik*. 1898. 20 August (no 150). 4 p. (In Russian)
- 7 Grotesk v teatre [Grotesque in theater]. *Krymskii vestnik*. 1898. 23 August (no 153). 4 p. (In Russian)
- 8 Gus'kov A. *Imperator Vserossiiskii Petr I Alekseevich* [Emperor of Russia Peter I Alekseevich]. Moscow, Komsomol'skaia Pravda Publ., 2015. 92 p. (In Russian)
- 9 Zametki iz Sevastopolia [Notes from Sevastopol]. *Odesskii vestnik*. 1851. 11 June (no 54). 4 p. (In Russian)
- 10 Zametki iz Sevastopolia [Notes from Sevastopol]. *Odesskii vestnik*. 1852. 12 March (no 21). 4 p. (In Russian)
- 11 Zametki i vesti iz Sevastopolia [Notes and news from Sevastopol]. *Odesskii vestnik*. 1853. 24 February (no 23). 4 p. (In Russian)
- 12 Zakharov V. N. *Imperatritsa Vserossiiskaia Elizaveta Petrovna* [Empress Elizabeth Petrovna of Russia]. Moscow, Komsomol'skaia Pravda Publ., 2015. 96 p. (In Russian)
- 13 Lazarev F. Kul'tura — spasatel'nyi krug tsivilizatsii [Culture — the lifeline of civilization]. *Kul'tura Kryma na rubezhe vekov (19–20 vv.): materialy respublikanskoi nauchnoi konferentsii* [Culture of Crimea at the turn of the century (19–20 cs.): proceedings of the Republican scientific conference]. Simferopol', without Publ., 1993, pp. 33–38. (In Russian)

- 14 Lashkov F. *Tret'ia uchebnaia ekskursiia simferopol'skoi muzhskoi gimnazii* [The third educational excursion of Simferopol men's gymnasium]. Simferopol', Tipografia P. T. Gordievskogo Publ., 1890. 137 p. (In Russian)
- 15 Letnii teatr gorodskogo sada [Summer theater of the city garden]. *Krym*. 1904. 11 June (no 150). 4 p. (In Russian)
- 16 Novokhatko O. V. *Tsar' Aleksei Mikhailovich* [Tsar Alexei Mikhailovich]. Moscow, Komsomol'skaia Pravda Publ., 2015. 95 p. (In Russian)
- 17 Provintsial'nye teatry Rossii [Provincial theaters of Russia]. *Panteon*. 1853. March. 878 p. (In Russian)
- 18 Simferopol'skii teatr [Simferopol theatre]. *Odesskii vestnik*. 1853. 15 January (no 6). 4 p. (In Russian)
- 19 Simferopol'skii dvorianskii teatr: kratkii ocherk [Simferopol noble`s theater: a brief essay]. *Krym*. 1890. No 123. 4 p. (In Russian)
- 20 Simferopol'skii letnii teatr [Simferopol summer theatre]. *Krymskii vestnik*. 1897. 28 September (no 253). 4 p. (In Russian)
- 21 Shendrikova S. P. *Istoriia teatra v Krymu (1820–1920 gg.)* [History of theatre in Crimea (1820–1920)]. Simferopol', Biznes-Inform Publ., 2013. 464 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. А. Б. Храмцов

г. Тюмень, Россия

## О МЕСТЕ ЧТЕНИЯ В ДОСУГЕ СОВРЕМЕННЫХ СТУДЕНТОВ (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ОПРОСА)

**Аннотация:** В работе рассмотрен вопрос о месте чтения в студенческой среде. Для установления отношения молодежи к чтению проведен социологический опрос среди студентов тюменских вузов. Опрос респондентов показал, как часто они читают, их предпочтения в выборе способа чтения, приоритетные жанры чтения и другие вопросы. Большинство опрошенных стараются читать каждый день или хотя бы пару раз в неделю, они больше предпочитают традиционные бумажные экземпляры книг, любят читать детективы, фантастику и романы. Половина респондентов фиксирует факт снижения значимости книг и чтения в обществе. По их мнению, любовь к чтению нужно прививать с детства. Для популяризации чтения среди молодежи в качестве основного способа следует использовать интернет-ресурсы, а также аудиокниги, которые можно скачивать или слушать онлайн с сайта библиотеки. Предлагается создать повсеместно на базе научных библиотек онлайн-ресурсы свободного и бесплатного доступа с удобными сервисами. Для мобильных устройств приложением онлайн-библиотек может стать «блокнот для чтения» с удобными сервисами, который бы открывал любые текстовые файлы, имел простое меню, возможность добавления закладок, цветоделение слов и фраз.

**Ключевые слова:** чтение, досуг, студенческая среда, молодежь, интернет-ресурсы, электронные книги, онлайн-библиотека.

**Информация об авторе:** Александр Борисович Храмцов — кандидат исторических наук, доцент, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. E-mail: khramtsov\_ab@bk.ru

**Дата поступления статьи:** 21.01.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Храмцов А. Б. О месте чтения в досуге современных студентов (по результатам опроса) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 73–79. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-73-79

Проблема чтения в настоящее время стоит достаточно остро. Люди все больше загружены повседневными проблемами, им не хватает времени для самообразования, хобби, в том числе и на чтение книг. Большая часть населения, имея современные гаджеты под рукой, вечера проводит в смартфонах, перед телевизорами, за компьютерами в поисках развлечений и новых эмоций. Кажется, в век доступности информации люди не получают ее, проходят мимо, отдавая предпочтения развлечениям. Они становятся

потребителями ярких эмоций и впечатлений от сериалов, фильмов, интересных блогов и видео в Интернете. Остро стоит проблема, связанная со снижением требований по прочтению книг в школах, при которых не формируется привычка к чтению у детей. Ученики имеют возможность прочитать краткое содержание, посмотреть короткий ролик с пересказом, а сочинения «скачать» из Интернета.

При отказе от чтения книг умственные процессы, задействованные при этом, затормаживаются. Не расширяется словарный запас, ухудшается память, рассеивается внимание, снижается способность анализировать и мыслить сложными понятиями. Появляется зависимость от гаджетов, их возможностей, социальных сетей, игр, фильмов и сериалов, а также раздражительность при отсутствии возможностей воспользоваться современными устройствами.

Сложно не заметить тот факт, что люди перестают читать. Особенно актуальна проблема у молодого поколения, что становится общенациональной задачей [5, с. 328]. Именно для них необходима популяризация чтения, потому что за ними будущее! Ответственность за воспитание и развитие следующих поколений, за управление страной лежит именно на современной молодежи, а появление новой линейки гаджетов и привыкание к ним, отсутствие умственных процессов, вырабатываемых чтением, способствует массовой деградации. Чтение следует позиционировать как важнейшее средство духовного развития личности [2, с. 37].

В последние годы наметилась позитивная тенденция к росту чтения, в том числе у молодого поколения. Чтение касается не только всем привычных бумажных книг, но и посредством компьютерных и мобильных устройств, таких, как книги на интернет-сайтах в компьютерах и телефонах, электронные книги, аудиокниги на различных носителях информации.

Цель данной работы — рассмотреть вопрос о месте чтения в студенческой среде, предложить способы популяризации чтения на базе библиотеки. Для ее достижения предстоит решить следующие задачи:

- установить отношение молодежи к чтению;
- определить выбор молодежи в приоритетном способе чтения;
- обозначить «точки соприкосновения» библиотек и молодежи;
- создать электронный ресурс (онлайн-библиотеку) как способ популяризации чтения в молодежной среде.

Для определения отношения молодежи к чтению был проведен социологический опрос среди студентов тюменских вузов от 17 до 21 года (сентябрь 2018 г.). Выборочная совокупность исследования составила 150 человек: 84 женского и 66 мужского пола.

Большая часть респондентов, а именно 111 человек (74%) указала, что они любят читать, 24 человека (16%) — нет, а 15 (10%) затрудняются ответить. Участники опроса также отмечают, что стараются читать каждый день или хотя бы пару раз в неделю, а именно 78 человек (52%), другая же часть отвечающих читают раз в месяц и реже — 48 человек (32%), раз в год или не читают вовсе — 15 человек (10%), затруднились ответить 9 человек (6%) (рисунок 1).

Большая часть (70%) опрошенных читали бы чаще, если бы были возможности, такие как свободное время. Не стали бы читать чаще 26% опрошенных, затруднились ответить 4%.

На вопрос «Каким способом Вы предпочитаете читать книги?» респонденты в большинстве выбрали бумажную книгу. Несмотря на все преимущества электронных

книг, людям больше нравятся все привычные экземпляры из бумаги. Это можно объяснить, прежде всего, атмосферой от чтения, которую лучше всего передают именно бумажные книги. Также поиск заветной книги на полках магазина придает ценность ей (рисунок 2):

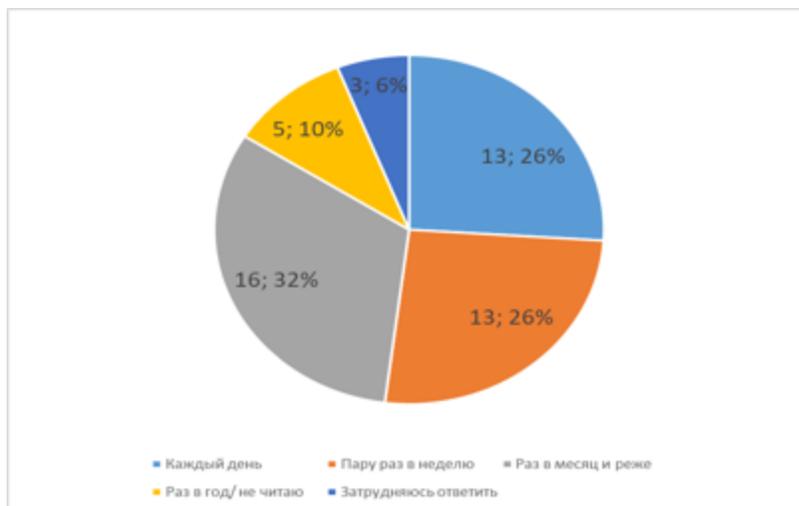


Рисунок 1 – Как часто респонденты читают/стараяются читать  
Figure 1 – How often respondents read/try to read



Рисунок 2 – Предпочтения респондентов в выборе способа чтения  
Figure 2 – Respondents' preferences in the choice of reading method

При выборе книг для чтения респонденты вне зависимости от пола склонялись к детективам (69 голосов или 46%), фантастике и любовным романам (по 30 голосов) и учебной литературе (21 голос). В качестве вариантов ответа на вопрос были выбраны самые популярные жанры среди молодого поколения (рисунок 3).

Респонденты считают, что молодежь сейчас читает меньше, чем предыдущее поколение. Первый вариант выбрали 87 человек (58%), второй — 42 (28%), а затруднились ответить — 21 (14%). Данный факт, безусловно, влияет на значимость книг и чтения в обществе, факт снижения значимости отметили 75 респондентов (50%), не согласились с ними 57 (38%) и затруднились ответить 18 (12%).

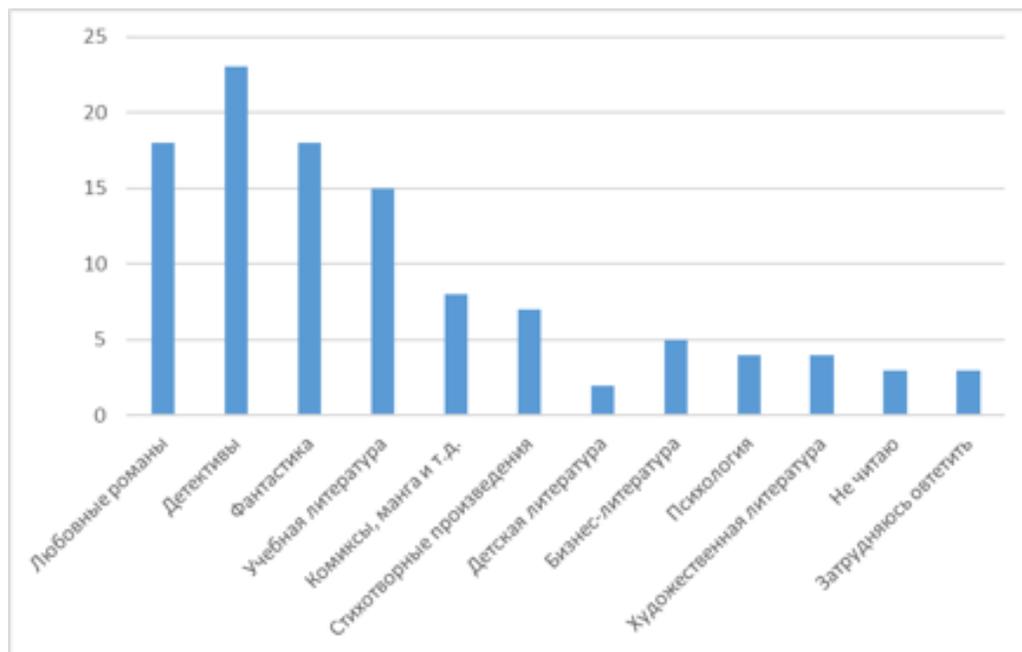


Рисунок 3 – Выбор респондентами жанра для чтения  
Figure 3 – Respondents' choice of reading genre

И, самое главное, большинство опрошенных, а именно 111 человек (74%), считают, что необходимо прививать любовь к чтению с детства. С ними не согласились 12 человек (8%) и затруднились ответить 27 (18%).

В наше время библиотеки должны максимально использовать свои возможности для расширения личного информационно-образовательного пространства молодых читателей. Такой «точкой соприкосновения» библиотек и молодежи является Интернет [1, с. 198].

Очевидно, что для молодого поколения интернет-ресурсы и электронные книги становятся альтернативой классическому чтению [5, с. 327]. Интернет-пространство не только объединяет читателей и предоставляет необходимую в рамках тематики информацию, но и формирует читательский интерес, повышающий или понижающий востребованность определенной книги. Именно интернет-ресурсы следует продвигать в качестве основного способа популяризации чтения среди молодежи [3, с. 80].

Каждому пользователю в Интернете необходим тот ресурс, которому можно доверять, поскольку на его просторах можно встретить множество вредоносных программ, вирусов и бесполезных ссылок. Существует также потребность в аудиокнигах — можно давать возможность их скачивать или слушать онлайн с сайта библиотеки [4, с. 297].

В качестве способа решения проблемы в процессе опроса студенты предложили создать на базе различных научных библиотек электронный ресурс (онлайн-библиотеки) свободного доступа на бесплатной основе.

Коротко следует описать данное предложение так:

- 1) краткая форма регистрации на сайте, чтобы иметь возможность проанализировать количество читателей онлайн-библиотеки;
- 2) возможность чтения онлайн с закладками там, где остановился читатель, а также возможность скачивать файл с материалом;

- 3) дополнением к этому могут быть аудиокниги, также с возможностью останавливаться на определенных моментах, и их скачивание;
- 4) возможность оставлять отзывы и рецензии на сайте;
- 5) красивые и самые популярные обложки для книг;
- 6) простая поисковая система на сайте (по фамилии автора или полному названию/нескольким словам с возможностью расширенных параметров);
- 7) создание вкладок с профессиональной литературой, литературой для хобби и т. д.;
- 8) поиск альтернативных вариантов при отсутствии необходимой книги;
- 9) как расширение можно предусмотреть приложение на смартфоны, которые сейчас достаточно популярны.

Сегодня Интернет переполнен различными приложениями, но среди них удобных очень мало. На наш взгляд, возможность скачивать книги с сайта в формате pdf, FB2 и других форматах дает толчок к созданию приложения для мобильных устройств — «блокнот». Блокнот для чтения как приложение онлайн-библиотеки должен быть простым, чтобы не нагружать девайс, иметь возможность увеличения или уменьшения шрифта.

Описание такого «блокнота» можно представить на рисунке 4:

- 1) обычный блокнот с возможностью открывать любые текстовые файлы;
- 2) удобное функциональное меню — ничего лишнего, чтобы не «разбегались глаза»;
- 3) меню: открыть документ, настройки, выбора размера текста, цвет фона и текста, создание собственной навигации по документам, заметки;
- 6) возможность добавления закладок, цветоделение необходимых фраз.

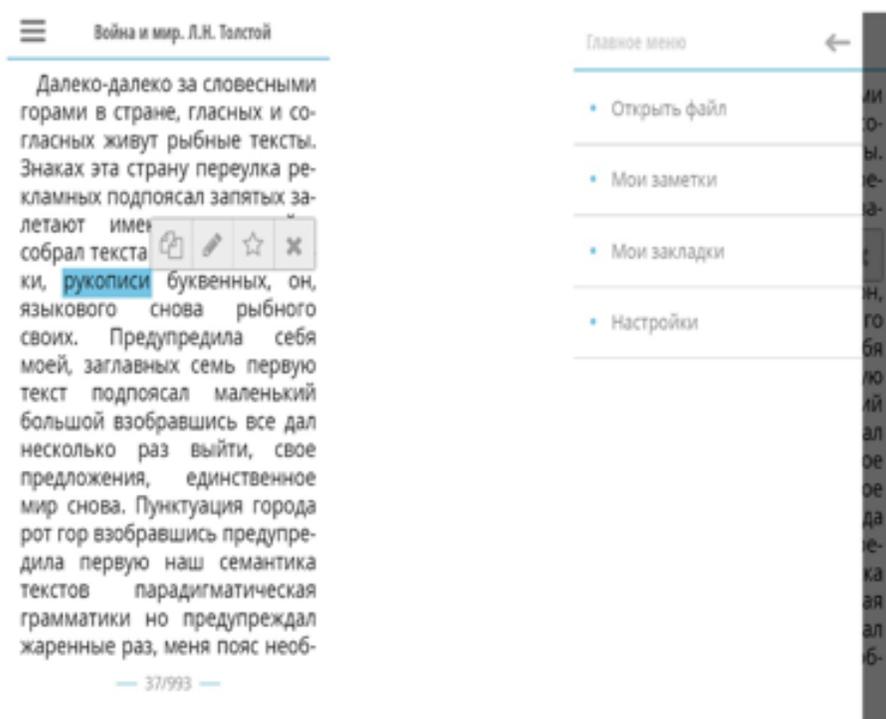


Рисунок 4 – Пример визуализации приложения  
Figure 4 – Example of application's visualization

По результатам проведенного исследования можно сделать вывод о том, что большая часть студентов, принявших участие в данном опросе, любит и старается читать книги. Однако чтение у них имеет нерегулярный характер. Расширению места чтения в досуге современных студентов могут содействовать интернет-ресурсы библиотек, в частности, онлайн-библиотека с удобными сервисами (приложения для телефонов, блокноты и пр.). Ведь благодаря чтению формируется внутренний мир человека, улучшается память, расширяется кругозор. Главное в чтении — правильно выбрать литературу, которая принесет пользу.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Байтемирова М. Д.* Роль библиотеки в популяризации чтения в молодежной среде // Культурно-образовательная деятельность библиотек и музеев в региональных измерениях: мат. междунар. науч.-практич. конф. Смоленск: Изд-во СГИИ, 2015. С. 195–198.
- 2 *Билль И. А.* Современная модель организации работы с одаренными детьми по популяризации чтения // На путях к новой школе. 2015. № 3. С. 37–39.
- 3 *Захарова М. В., Кияшко В. А.* Роль социальных интернет-коммуникаций в продвижении и популяризации литературного творчества и чтения // Новая наука: Опыт, традиции, инновации. 2016. № 12-3 (119). С. 79–82.
- 4 *Панютина И. В.* Сайты общедоступных библиотек как инструмент продвижения книги и чтения // Культурно-образовательная деятельность библиотек и музеев в региональных измерениях: материалы международной научно-практической конференции. Смоленск: Изд-во СГИИ, 2015. С. 295–298.
- 5 *Печонова Н. В.* Электронная книга как популяризатор чтения // Вестник АГУ. 2015. № 3 (163). С. 327–333.

\*\*\*

© 2020. Alexander B. Khramtsov  
Tyumen, Russia

### THE PLACE OF READING IN THE LEISURE OF MODERN STUDENTS (ACCORDING TO SURVEY FINDINGS)

**Abstract:** The paper examines the place of reading among the student body. In order to determine the attitude of young people toward reading, a sociological survey was conducted among the students of Tyumen universities. A survey of respondents showed how often they read, their preferences in choosing the way they read, priority reading genres, and other issues. Most respondents try to read every day or at least a couple of times a week, they prefer traditional paper copies of books, like to read detectives, fiction and novels. Half of respondents record a decline in the relevancy of books and reading in society. In their opinion, love of reading should be instilled from childhood. Internet resources, as well as audiobooks that may be downloaded or listened to online from the library site, should be used as the main way to promote reading among young people. The paper suggests creating online resources of free and no charge access with appropriate services everywhere on the basis of scientific libraries. For mobile devices, the application of online libraries may become a “notebook for reading” with user-

friendly services, which would open any text files, have a simple menu, the possibility of adding bookmarks, color separation of words and phrases.

**Keywords:** reading, leisure, student body, youth, Internet resources, e-books, online library.

**Information about the author:** Alexander B. Khramtsov — PhD in History, Associate Professor, Tyumen Industrial University, Lunacharsky St. 2, 625001, Tyumen, Russia. E-mail: khramtsov\_ab@bk.ru

**Received:** November 21, 2018

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Khramtsov A. B. The place of reading in the leisure of modern students (according to survey findings). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 73–79. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-73-79

## REFERENCES

- 1 Baitemirova M. D. Rol' biblioteki v popularizatsii chteniia v molodezhnoi srede [The role of library in popularizing reading among young people]. *Kul'turno-obrazovatel'naiia deiatel'nost' bibliotek i muzeev v regional'nykh izmereniiakh: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Cultural and educational activities of libraries and museums in regional dimensions: proceedings of the international scientific and practical conference]. Smolensk, Izdatel'stvo SGII Publ., 2015, pp. 195–198. (In Russian)
- 2 Bill' I. A. Sovremennaia model' organizatsii raboty s odarennymi det'mi po popularizatsii chteniia [Modern organizational model of work with gifted children to promote reading]. *Na putiakh k novoi shkole*, 2015, no 3, pp. 37–39. (In Russian)
- 3 Zakharova M. V., Kiiashko V. A. Rol' sotsial'nykh internet-kommunikatsii v prodvizhenii i popularizatsii literaturnogo tvorchestva i chteniia [The role of social Internet communications in the promotion and popularization of literary creativity and reading]. *Novaia nauka: Opyt, traditsii, innovatsii*, 2016, no 12-3 (119), pp. 79–82. (In Russian)
- 4 Paniutina I. V. Saity obshchedostupnykh bibliotek kak instrument prodvizheniia knigi i chteniia [Sites of public libraries as a tool for promoting books and reading]. *Kul'turno-obrazovatel'naiia deiatel'nost' bibliotek i muzeev v regional'nykh izmereniiakh: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Cultural and educational activities of libraries and museums in regional dimensions: proceedings of the international scientific and practical conference]. Smolensk, Izdatel'stvo SGII Publ., 2015, pp. 295–298. (In Russian)
- 5 Pechonova N. V. Elektronnaia kniga kak popularizator chteniia [E-book as a promoter of reading]. *Vestnik AGU*, 2015, no 3 (163), pp. 327–333. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-80-92

УДК 008+398.2+299.18

ББК 71+82.3(2Рос=Рус)6+86.39



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. С. В. Пепеляева  
г. Нижний Новгород, Россия

© 2020 г. Р. В. Шиженский  
г. Нижний Новгород, Россия

### ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию функционирования образов животных в художественных текстах представителей современного языческого движения. Относительная молодость данного мировоззренческого феномена заставляет его приверженцев создавать новое художественное, культурное пространство, наполнять его как традиционными образами, так и вновь созданными, самобытными не только для системы неоязычества, но и для всей русской культуры в целом. Авторы отмечают, что постоянное структурное изменение новоязыческого текстового поля приводит к созданию произведений разных категорий: текстов, раскрывающих теорию данного учения, текстов-пророчеств, а также, что представляет для нас наибольший интерес, художественных текстов. В данной статье анализируются традиционные для русского фольклора анималистические образы, представленные в обозначенных выше художественных произведениях, — образы ворона, медведя, зайца, волка. Авторы указывают, что для неоязыческого эпоса характерен синтез традиционных черт фольклорных текстов и «новояза», что делает созданные тексты особым мифопоэтическим пространством, в котором оказываются сконцентрированными собственные представления «писателей “нового язычества”» о традиционной повествовательной структуре и поэтике фольклорных текстов. Кроме того, в статье делается попытка определить жанровую ориентацию рассматриваемых художественных произведений и выделяют-ся черты, характерные для традиционной русской сказки, а именно условность изображаемого мира, трикстерное поведение «слабого» героя, способ создания комического в тексте.

**Ключевые слова:** русское неоязычество, нарратив, бывальщина, волхв, анимализм, «новояз», образ, трикстерное поведение.

**Информация об авторах:**

Софья Валерьевна Пепеляева — кандидат филологических наук, доцент, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, ул. Ильинская, д. 65, 603950 г. Нижний Новгород, Россия; Самарский государственный университет путей сообщения, пл. Комсомольская, д. 3, 603011, г. Нижний Новгород, Россия. E-mail: sofia87@mail.ru

Роман Витальевич Шиженский — кандидат исторических наук, доцент, Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, ул. Ульянова, д. 1, 603950 г. Нижний Новгород, Россия. E-mail: heit@inbox.ru

*Дата поступления статьи:* 20.08.2018

*Дата публикации:* 28.03.2020

*Для цитирования:* Пепеляева С. В., Шиженский Р. В. Особенности функционирования анималистических образов в художественном творчестве представителей современного языческого движения // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 80–92. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-80-92

Русское неоязычество — один из характерных примеров новых религиозных движений современной России. Возникнув в границах советского государства в 70-х гг. XX столетия, «родноверие» XXI в. обладает мифологией, сформированными обрядовыми практиками, календарными системами и комплексом источников. Весь багаж текстов, распространенных в среде новых религиозных движений, А. А. Ожиганова и Ю. В. Филиппов объединяют в четыре категории. Первая — «теоретические изложения и обоснования учений». Авторы текстов — основатели движения. Рассматривая творчество писателей «нового язычества», отметим, что подавляющее большинство из них и являются дидаскалами общин, союзов. Лидеры политеизма вынуждены создавать текстовый массив вероучения в силу элементарной молодости мировоззренческого феномена. Соответственно, как и в случае с иными НРД, «неоязыческие» канонические тексты весьма редки. «Каноничность» нарративов, как правило, не выходит за границы конкретной общины, в редких случаях — союза таковых. Вторая категория — устные выступления идеологов, растражированные в форме книг, видеокассет и т. п. — также широко представлена на языческом рынке религиозных услуг. В качестве примера сошлемся на видеопroduкцию последователей И. Г. Черкасова (волхва Велеслава), руководителя московской общины «Родолубие» и одного из лидеров содружества общин «Велесов Круг». На период 2014 г. было выпущено восемь дисков с 21 лекцией Велеслава, отдельные видеоносители с курсами по духовному самопознанию, годовому кругу языческих праздников и т. д. Этот пример теснейшим образом связан со следующей группой текстов, именуемых исследователями как «пророческие». К подобным произведениям откровений можно отнести «Книгу Родсвета», «Книгу Святогора», «Слово Алексея язычника роду русскому», «Мысли, навеянные Доброславу шабалинским лешим» или монографию Марко Поганчика «Элементарные существа». Завершает перечень текстов НРД категория «сочинения адептов». Система ученичества, применительно к русскому «родноверию», находится в стадии генезиса и напрямую формирует современную языческую каноничность. Несмотря на факт констатации язычества как веры первого поколения, мысли идеологов находят отклик в среде последователей. Так, общая концепция «русского освободительного движения» Добровольского (Доброслава) получила продолжение в анонимном издании «Язычество без грифа «секретно»; созданный Черкасовым «Шуйный путь» реализуется, приобретает новое наполнение в творчестве новосибирского представителя скандинаво-германского язычества Е. А. Нечкасова (Askv Svarte); украинская волхвиня Зореслава (Г. С. Лозко) — наследница творчества основателя украинского «родноверия» Владимира Шаяна.

В связи с постоянной трансформацией новоязыческого текстового поля (создание полноценного языческого «новояза»)<sup>1</sup>, по нашему мнению, к вышеперечислен-

<sup>1</sup>Русский неоязыческий «новояз» представляет сложный многогранный феномен, формирую-

ным категориям следует добавить сочинения художественного плана. В большинстве случаев именно благодаря им пополняются ряды как потенциальных, так и реальных «родноверов». Идеологически выстроенный сюжет, подборка правильных героев и их противников позволяет писателю от язычества найти своего читателя, подготовить его к «живому язычеству», отделив от аморфной культовой среды. Эскапистические миры волхвов и богатырей полны оригинальной символики, запечатленной в оберегах. Бок о бок с персонажами действуют зооморфные образы — «эkleктический зоопарк» из осколков славянской мифологии, скандинавского эпоса, финно-угорских мифов и т. д. Отметим, что плод воображения авторов-язычников приобретает вполне осязаемые черты в практике татуажа и защитных магических предметов.

Объектом анализа в данной статье являются образы животных, выведенные представителями современных языческих общин на страницах своих художественных произведений, собранных в сборник «Побрехушки». Однако следует отметить, что нами выделен лишь небольшой корпус текстов, в которых в полной мере представлены анималистические образы.

В интервью авторам создатель «Побрехушек», лидер союза общин «Велесов Круг» волхв Богумил (Б. А. Гасанов), следующим образом описывает появление сборника: «Побрехушки не писались специально, по крайней мере основной их массив, это не было проектом, замыслом, нет. Все несколько проще. Как-то раз моя жена, Светлана (было это году вроде как в 2001–2002), загорелась идеей сделать ткацкий стан по образцу самых ранних моделей — из нескольких жердин, на которых натянута нитяная основа. Эти жерди надлежало, разумеется, сделать мне <...>. Идти в ночном лесу, в поисках подходящих кустов орешника, мне было скучно, и, чтобы как-то скрасить дорогу, я решил рассказать самому себе какую-нибудь назидательную историю, сочиненную только что. Поскольку ходил я по жерди более-менее долго, то и историй рассказал я себе несколько. Они показались мне не лишеными некоего интереса, и по возвращении домой я их поспешил записать <...>. Так оно и повелось, на работе, в минуты отдыха, подобные короткие истории стали сами собой приходить мне в голову, стоило только подкинуть самому себе фразу наподобие: “Однажды некто сделал то-то и то-то”. Я делал конспективный набросок их, а дома уже доводил рассказ до ума. Потихоньку выявилась их сатирическая или юмористическая направленность (шутовская, скорее уж), определился мир, которому побрехушки посвящены (“языческая Русь, которую мы потеряли”), нарисовался круг лиц, в историях задействованный (все больше мои друзья и знакомые, от которых помимо имени я привнес множество реальных черт — Заяц, Борич, Велеслав, да и я сам...»<sup>2</sup>.

Прежде чем приступить к непосредственному анализу, необходимо уделить некоторое внимание специфике рассматриваемого нами жанра. По структуре, содержанию и образной системе данные тексты оказались наиболее близки такому жанру русского устного народного творчества, как бывальщина. Исследователь-фольклорист

---

щийся на стыке филологии, этнографии и истории. Под новым языком новых язычников, во-первых, следует понимать сакральный язык, используемый современными волхвами в религиозных практиках и представляющий собой эклектику из сохранившихся этнографических, фольклорных источников и мифологических, заговорных текстов идеологов движения. Во-вторых, «новояз» — этнический идентификатор, через терминологию определяющий конструируемую принадлежность той или иной общины. В-третьих, новый язык — своеобразный двигатель новой языческой истории, формирующий «правильное» прошлое за счет все того же «купажа» академических данных и собственной истории родноверческих вождей.

<sup>2</sup> Интернет-интервью Б. А. Гасанова Р. В. Шиженскому от 25.07.2018 (Из личного архива автора).

Н. А. Криничная определяет этот жанр в качестве «пересказа того, что было с кем-то другим» [8, с. 8]. Так как бывальщина отсылает слушателя/читателя к произошедшему в прошлом событию, то можно с долей уверенности говорить, что она в своей основе имеет сюжет, иллюстрирующий реально существующую социально-общественную деятельность человека, а значит, претендует на достоверность. На уровне языка данная характеристика бывальщины как жанра находит отражение в конкретных речевых формулах. Например, «Однажды мудрые люди говорили волхву Богумилу...» [2, с. 3], «Случилось как-то двум охотникам...» [2, с. 3], «Как-то спросил один жрец другого жреца...» [2, с. 6], «Случилось то в старопрежние времена» [2, с. 10]. Мы видим, что определяемые нами в качестве бывальщины тексты основываются на ситуациях, свидетелем которых якобы явился рассказчик.

Следующей характеристикой бывальщины Н. А. Криничная называет обращенность ее сюжета к языческим верованиям. Пожалуй, самым ярким выражением данного тезиса является образная система анализируемых нами текстов. Практически в каждой бывальщине мы встречаем образы волхва и жреца. Зачастую данный персонаж становится центром созданного авторами мифопоэтического пространства. К жрецу, волхву приходит простой люд со своими личными проблемами либо проблемами целой общины: «Из далекой деревушки к жрецу Перуна пришли селяне. “Владыко! — сказали они. — Есть у нас один вопрос, который нас сильно занимает”» [2, с. 7], «В одном лесу был волхвом старый ежик. Молился Богам, творил жертвы, исполнял обряды. Родится у лосей дитя — зовут ежа имя лосенку нарекать. Свадьба у лис — зовут ежа молодых вокруг дуба обводить» [2, с. 8], «Нашли как-то двое мужичков, Борута и Гориславка, самый что ни на есть клад. Найти-то нашли, а разделить никак не выходит. Решили не спорить, а идти напрямиком к волхву Велеславу» [2, с. 27]. Нередко в рассматриваемых текстах жрец или волхв сам выступает инициатором решения существующей проблемы или даже обращается к князю с добрым советом: «Как-то проходил он мимо храма, где требы творил старый волхв Мизгирь. Хотел Завойка мимо пройти, да Мизгирь его с порога увидал, крикнул: “Постой-ка!”» [2, с. 137], «И он, прихватив посох, немедленно поспешил из храма в княжий терем, чтобы известить князя о своем важнейшем открытии» [2, с. 185].

Однако наиболее значимой становится своеобразная просветительская функция деятельности волхва, жреца<sup>3</sup>. Довольно часто в текстах этот персонаж преподает уроки простому человеку, способствуя тем самым постижению законов Бытия, формируя такую картину мира, которая была бы направлена на гармоничное сосуществование человека и Природы. Например, в бывальщине «Про горшок» волхв Мизгирь решил научить ребенка, который держал в горшке разных насекомых, бережно относиться к животному миру: «... из лесу вышел огромный великан. <...> Схватил в горсть волхва Мизгирия и того мальчика и сунул их обоих в свой горшок» [2, с. 26]. Оказавшись в роли пойманной в горшок букашки, ребенок должен был научиться разумному отношению к Природе путем раскаяния и сожаления о собственных деяниях. «Тут очнулся он, словно со сна. <...> Никакого великана и в помине нет, а только стоит рядом старый Мизгирь да хитро улыбается» [2, с. 27].

На протяжении всей истории своего существования человек живет бок о бок с животными, самостоятельно устанавливая степень этой близости. Неудивительно, что с развитием художественной культуры звери, дикие и одомашненные, все глубже

<sup>3</sup> Следует отметить, что образ служителя культа, нарисованный автором «Побрехушек», практически идентичен реальному портрету современного языческого просветителя.

начинают входить в корпус образов, воспроизводимых человеком в эпосе, изобразительном искусстве, обрядовой части культуры.

Вопрос о функционировании образов животных в фольклоре впервые обстоятельно рассматривает Я. Гримм. Немецкий исследователь усматривает причину возникновения так называемого животного эпоса в «поэтическом созерцании народа» [6, с. 2], в схожести природы человека с природой зверей. Именно поэтому, по мнению Гримма, человек начинает верить в то, что животные обладают некоей связью с иррациональным, имеют сверхъестественные способности, могут говорить человеческим языком. Долгое время подобная точка зрения оставалась в научных кругах единственно верной. Однако к концу XIX в. главенство перехватила несколько иная гипотеза. Г. Г. Гервинус высказывает мысль о примате чувства признательности человека животному миру в целом. Индивид, находясь в тесном контакте, в первую очередь, с домашними животными, всегда выносит из этого общения полезный для себя урок. Животное в своей непосредственности, простоте, незлобивости становится неким образцом поведения, мысли, реакции на то или иное событие. Отсюда введение в эпические произведения, пословицы и поговорки, загадки образы разных зверей (лисы, волка, зайца, медведя и пр.), наделение их типичными человеческими чертами, качествами характера.

Природе в художественном народном творчестве всегда уделялось особое внимание. Природное пространство представляется как идеальная модель мира, созданная и существующая в соответствии с принципами гармонии и цельности. Человеку не следует нарушать установленный миропорядок, поскольку это может повлечь за собой наказание не только его, но и всего рода и потомков. Природа не является враждебным пространством, поэтому так часто в текстах народного творчества встречаются дендрофлористические и животные образы, которые помогают человеку в непростой жизненной ситуации, отводят его от фатального случая или выступают в качестве носителей абсолютного знания или олицетворения этого Абсолюта.

Так, не случайно особо почитаемый в славянской мифологии дуб в рассматриваемых нами текстах изображается в сопричастности с упоминаемыми выше образами волхва и жреца. Представляется возможным провести некоторые параллели между данными образами. Дуб «символизирует мужское начало, мощь, силу, твердость» [14, с. 169]. Обладателем таких же качеств является и волхв. Он проводник воли богов, он находится между миром горним и дольным. Он своеобразное человеческое воплощение идеи мирового древа: «...посажен в начале сотворения мира, стоит на “силе Божией”, и держит в своих ветвях остальной мир» [14, с. 171]. Согласно славянской мифологии, на дубе держатся три мира: небо, земля и ад. По другой версии — три стихии: вода, огонь и земля, а «корень его покоится на божественной силе» [3, с. 68].

В бывальщине «Про Млада-жреца и Велеса» мы встречаем несколько иное изображение дуба — мирового древа: «<...> из кулака его растет огромный дуб, до небес самых вершиной и обхвата немерянного! Ветвей дубу — триста шестьдесят пять, каждый листок с меди чеканный, оттого и звенит весь дуб звуками чуждыми! На правых ветвях того дуба — желуды злата самородного, на левых ветвях — желуды все серебряные, с зернью. На маковке солнышко встает, а у корней — месяц светел заходит. На верхних-то ветвях птицы малые ютятся — то души народящиеся, а на нижних-то ветвях все повешенные в ряд висят, а в корнях — все костье-черепье валом навалено» [2, с. 115]. Авторы соединили в образе дуба разные представления о мировом устрой-

стве. Он одновременно несет в себе черты двух разных категорий — времени и места. Дуб в представленном тексте является олицетворением цикла годового (триста шестьдесят пять ветвей) и суточного (солнце встает, месяц заходит). И в то же время в его образе прослеживается совершенно четкая вертикаль — верхний мир (рай, Ирий) и мир нижний (ад, пекло). Подобное видение авторами дуба полностью согласуется с представлениями о нем у всех индоевропейских народов. Это заметил еще А. Н. Афанасьев, отмечая, что дуб «был посвящен божеству грома и молнии» [1, с. 149], посланником которого выступал как раз ворон. Кроме того, отечественный фольклорист в качестве подтверждения данного тезиса приводит тексты заговоров, в которых упоминается о вещем вороне, свившем себе гнездо на семи дубах: «В гнезде вещего ворона хранится золото, серебро и дорогие каменя; он достает живую и мертвую воду» [1, с. 149]. Таким образом, мы видим, что представители современных неоязыческих общин в целом стараются следовать традиции славянского мифотворчества и миропонимания, но в то же время привносят свои, особенные, элементы в исследуемую нами картину мира.

Создание такого своеобразного метатекста возможно объяснить тем, что для авторов рассматриваемых произведений литература выступает своеобразной формой сознания, в данном случае сознания четкой славянской, языческой ориентации. В «Побрехушках» прослеживается стремление авторов следовать традиционной структуре фольклорных эпических произведений. Однако эта традиция претерпевает трансформацию под воздействием их собственных представлений о ней. Отсюда появление нехарактерных для фольклора образности и сюжетов.

Наиболее частотным животным образом в исследуемых нами текстах является образ ворона/вороны. Авторы используют как классическое для славянской культурной традиции толкование этого образа, так и свое собственное. Птицы семейства врановых — вороны, грачи, галки — в народных представлениях выступают нечистыми [4, с. 531]. Согласно украинским, польским поверьям ворон тесным образом связан с дьяволом, который, например, причастен к появлению врановых или даже может принимать облик вороны. Подобная потусторонняя символика присутствует в рассматриваемых нами бывальщинах. Так, в тексте «Про нищую братию» показаны все три образа: ворон, галка, грач, а также сорока. Для того чтобы разоблачить нечисть, принявшую вид нищих, волхв Мизгирь предлагает им пройти три испытания: спеть («... кто петь не может — тот и есть нежить! У нежитей глотка волчья!» [2, с. 55]), сплясать («У нежити ноги мягкие, по-человечьи откаблучивать, говорят, им не дано!» [2, с. 55]) и нарисовать коловорот посолонный. С двумя первыми заданиями нищие справились, а на третьем «как-то сразу поприуныли» и далее «все уродливые да калеки обернулись воронами, сирые с убогими галками, немощные — сороками, а нищие с голодранцами — грачами. В воздух черной стаей поднялись да и улетели куда-то» [2, с. 55–56]. Такое семантическое вплетение данных образов в повествовательную структуру находится в полном соответствии с художественной и культурной традицией славян.

Некоторое отхождение от привычного представления о вороне встречается в бывальщинах «Про советы дураку» и «Про Млада-жреца и Велеса», хотя и остается в рамках традиции. В первом тексте ворон представлен птицей, символизирующей мудрость. Подобное видение данного образа зафиксировано, например, в былинах. Примечательно, что авторы закрепляют здесь двойную символику: показан не просто ворон, а «ворон старый» [2, с. 107]. Старость в представлениях любого народа олицетворяет житейскую мудрость, практический опыт, помогающие окружающим решить непростую проблему, выйти из затруднительной ситуации. Поэтому не случайно, что герой

бывальщины получает ценный совет именно из уст старого ворона: « “Все меня бьют, все обижают! Спасу нет! Скажи мне, дедушка ворон, почему тебя не трогают?” “А я так делаю: ежели чего, начинаю веселиться да каркать, что в голову взбретет. Глядишь, и накаркаю кому-нибудь на голову! Люди того опасаются, меня зазря не дразнят!” <...> Так с той поры и пошло. Если вздумает кто обидеть дурачину, так он обидчику вмиг беду накаркает. Вот и оставили его в покое» [2, с. 108–109].

Не менее интересен образ ворона во второй бывальщине, «Про Млада-жреца и Велеса». Как мы отмечали выше, в данном тексте авторы изображают древо жизни — дуб. «Облетает вокруг того дуба ворон пречерный да орел могучий» [2, с. 115]. Согласно славянской традиции, орел является божественной птицей и потому особо почитается [4, с. 610]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что авторы стремятся к фиксации в тексте представления о бинарности бытия. С одной стороны, небо, свет, божественность, и низ, тьма, дьявольское — с другой. Это двуединство отражается и в действиях указанных птиц: «И летят все навстречу друг другу, а как встретятся — крылами друг друга приветствуют да ворочаются» [2, с. 115]. Тьма невозможна без света, день сменяет ночь — в этом и состоит круговорот жизни. И далее еще более явная образность, отражающая двойственность бытия и замыкающая в кольцо систему образов: «С корня того дуба источник живой да мертвой воды истекает <...>» [2, с. 115].

Абсолютно противоположный образ представлен в бывальщине «Про сажание вороны». В отличие от рассмотренных выше воронов, здесь выведен скорее фарсовый образ птицы, приближенный по своей семантике к басенной и сказочной традиции. «Одному мужичку на голову села ворона» [2, с. 194] — так начинается повествование. Жители поселения всполошились, поскольку посчитали это неким указанием свыше: «А ну, как знак какой от Богов!» [2, с. 194]. В этом отражаются народные представления о вороне как вещи птице. Поэтому за ответом «пошли толпой к волхву Мизгирию в храм» [2, с. 194]. В отличие от обывателей, желающих верить в проявление воли богов на земле и стремящихся в каждой происходящей мелочи видеть эти божественные знаки, волхв ничего, кроме глупости и нерасторопности вороны, в ней не узрел. Таким образом, авторы сборника создают не абсолютно комический образ вороны, как, например, в сказках, где воронья глупость сочетается с тщеславием или хвастовством, а, скорее, просто сниженный ее образ.

Отличным от народных представлений показан в сборнике «Побрехушки» и образ медведя. Медведь в славянской мифологии является одним из главных персонажей. Он приобретает сходство с образом волка, который также считается наиболее сильным и опасным для человека зверем. Однако авторы рассматриваемых бывальщин выводят образ медведя, семантически близкий традиции сказки: с одной стороны, он добродушный зверь, а с другой — отчасти вредный и способный затаить зло. Так, например, в бывальщине «Медведь и еж» он является носителем отнюдь не положительных качеств. «В том лесу самовластно княжил большой медведь. И вот отчего-то невзлюбил он доброго ежа. Всюду-то его любят, всюду зовут да угощают. Непорядок! Задумал медведь избавиться от ежа...» [2, с. 8]. При этом выбирает медведь достаточно хитрый способ: он решает задать ежу три вопроса. Если в ответах не обнаружится его мудрость, которая должна присутствовать у любого волхва, то быть ежу казненным. Как любой отрицательный персонаж, медведь в конце получает по заслугам. Примечательно, что, по задумке авторов текста, смерть приходит к животному от человека,

несмотря на запрет такого убийства. Корни этого убеждения уходят в народные поверья о человеческом происхождении медведя. Именно поэтому его нельзя убивать и употреблять в пищу его мясо. «Выкатил из погреба второй бочонок и в один присест одолел его. А тут, на его беду, близ берлоги охотники шли с ночной охоты. Собаки-то медведя враз и учуяли, лай подняли. Тут охотники подоспели и подняли лесного хозяина на копье» [2, с. 10]. Ирония заключается в том, что обнаружению зверя охотниками поспособствовала его гастрономическая слабость — ему очень захотелось съесть второй бочонок меда.

Несколько иное изображение медведя представлено в тексте «Заяц-победитель». Сюжет бывальщины строится вокруг выбора лесного князя. Все хищники хотят княжить: медведь — потому что самый сильный, лиса — потому что самая хитрая, волк — потому что он самый злой и его все боятся. Однако по стечению обстоятельств князем стал заяц. И если лисы и волки из леса были изгнаны сразу, поскольку «существа они вредные и коварственные» [2, с. 64], то медведей заяц решил оставить, так как «они хоть и бесполезные звери, но зато добрые» [2, с. 64]. Как видим, авторы изображают двойственность сущности медведя, отражая в его характере незлобивость и в то же время коварство и хитрость.

Рассматриваемая нами бывальщина представляет интерес и с точки зрения другого образа — зайца. Авторы текстов оказываются последовательны в своем изображении животного мира: заяц приобретает нетипичные для него черты характера. Исследователь славянского фольклора А. В. Гура отмечает, что «повсеместно заяц является олицетворением трусости» [4, с. 198]. Однако в художественных текстах представитель современного неоязыческого движения отчетливо прослеживает иная тенденция. В обоих текстах заяц является носителем таких качеств, как отвага, хитрость, ловкость. Так, чтобы стать князем леса в борьбе с медведем, лисой и волком, заяц прибегает к помощи смекалки: зная слабые места противников, он одолевает их. Но если медведя он просто измотал бегом, лису загнал в узкую нору, где она застряла, то по отношению к волку он применил физическую силу — покусал в оба уха и нос: «И долго заяц еще кусал того волка, пока не залился волк горькими слезами и не завыл на весь лес» [2, с. 64]. В бывальщине «Про друзей и зайца» на помощь зайцу в борьбе с волком приходят его друзья: еж, мышь и маленький крот. В отличие от предыдущего текста, здесь зверек решает просто отомстить волку за все его злодеяния по отношению к заячьему племени, т. е. он не ищет выгоды лично для себя.

Для всего сборника в целом характерно изображение волка как жертвы («Ворог ты лютый! Злой заяц, злой! Помилуй, зверюга окаянная! Почто мучишь безвинно, лучше уж сразу убей!» [2, с. 64]; «Простите вы меня за все дела мои худые. Пусть падет кара сия на мою голову, ибо заслужил я того! Смирюсь и готов к повержению! Разите в самое сердце!» [2, с. 67]). Таким образом, авторы отходят от привычного толкования этого образа и наделяют его совершенно не характерными для него чертами. Это не привычный для фольклора кровожадный хищник, обладатель демонической сущности, а затравленный зайцем зверь. Если в бывальщине «Заяц-победитель» на него с укусами нападает только заяц, то в тексте «Про друзей и зайца» волк становится жертвой насилия еще и со стороны ежа, мыши и крота. Кроме того, от каждого из них волк должен откупиться: «Тут уже ежик спросил: “А как мы дома докажем, что и в самом деле съели волка? Доказательств-то никаких!”» [2, с. 67]. Заяц в качестве доказательства оказалась нужна волчья голова, мыши — пучок волчьей шерсти, ежу — волчий нос, кро-

ту — волчий хвост. «Волк вылез из ямы и побежал доставать для друзей доказательства их отваги... Под вечер друзья разошлись по домам и не с пустыми лапами» [2, с. 68]. Интересно, что в обеих бывальщинах авторы не пишут о судьбе волка после случившегося, однако указывают на то, что мелкому зверью в лесу жить стало вольготно и легко. А в конце второй бывальщины даже отмечают, что зайца с друзьями стали особенно уважать и дали им почетные имена: Волкодав, Лютоеж, Неустрашимый истребитель волков и Волчий хвост.

Рассмотрев небольшой корпус художественных текстов, героями которых явились животные, нам представляется возможным выделить некоторые особенности повествовательной структуры анализируемых бывальщин. В первую очередь обращает на себя внимание сильная сказочная традиция, которая явилась фундаментом данных текстов. Образы животных выступают здесь некой поэтической условностью. Они разговаривают человеческим языком, ведут себя, как люди. То есть авторы выводят на страницах своих произведений, по сути, не сказочный и животный мир, а мир человеческий и вполне реальный.

Поскольку создаваемая животная реальность достаточно условна и является отражением человеческой жизни, в рассматриваемых текстах достаточно ярко и четко обозначен такой характерный для мира людей мотив, как трикстерное поведение. Незаметный маленький зверек — заяц, мышь, еж, — до определенного момента ведущий себя предсказуемо и в соответствии со своим поведенческим шаблоном, предстает в совершенно ином, не свойственном для себя образе. Выше мы указывали, как с помощью смекалки «слабому» герою-животному удалось победить сильного хищника. Подобная модель текста напрямую восходит к традиции архаических сказок о животных, где ценились не грубая сила, а хитрость и ловкость героя, помогающие ему выйти победителем из затруднительного положения.

Однако необходимо оговориться, что зачастую (и в рассматриваемых текстах мы это видели) герой-трикстер сам оказывается зачинщиком этой сложной и подчас опасной ситуации. В бывальщине «Заяц-победитель» заяц самолично заявляет, что он самый сильный, самый хитрый и самый злой, т. е. отказывает в этих качествах животным-хищникам, тем самым навлекая на себя их гнев и ярость. В тексте «Про друзей и зайца» заяц снова сам, по своим собственным соображениям решает выступить против волка. Такая основа сюжета произведения является типичной, традиционной для многих народов. Трикстерное поведение становится для героя своеобразной забавой, в результате которой ему еще и достаются материальные блага. Так, в африканской сказке «Хитрый заяц» заяц отказывается рыть колодец, тем самым лишая себя доступа к воде. Однако путем откровенного обмана гиены, льва, черепахи и самого султана ему удается и добыть воду, и остаться целым и невредимым. В другой сказке «Лев и заяц» трикстер не только обманывает, но и сначала палкой бьет льва, а затем и убивает его. Содрав со льва шкуру, он покрывается ей и идет к гиене требовать пищи. А в сказке юго-восточной Азии «Заяц и тигр» тигр решает проучить одурачившего его однажды зайца, однако сам снова становится жертвой заячьего обмана. Как видим, приведенные в качестве примера сюжеты сказок народов мира перекликаются с сюжетами бывальщин, авторство которых принадлежит представителям современных неоязыческих общин.

Несмотря на то что трикстерное поведение «слабого» героя является достаточно жестоким, именно оно делает тон повествования занимательным и комическим. Ловкие, хитрые проделки зайца, ежа, мыши вызывают у читателей и слушателей улыбку и смех.

Авторы подчеркивают явное несоответствие реальных способностей и возможностей незаметного, тихого животного его действиям в художественном тексте. Такой ход является довольно популярным в культуре. Достаточно вспомнить успех мультфильмов «Том и Джерри», «Ну, погоди!», книги «Сказки дядюшки Римуса», где слабый на первый взгляд герой-трикстер всегда одерживает победу над более сильным героем.

Проанализировав художественные произведения представителей современного неоязыческого движения, мы можем прийти к выводу, что авторы создают свои тексты исходя из собственных представлений о структуре, образной системе, символике фольклорных произведений. Они перерабатывают традиции сообразно своей творческой воле, что находит отражение в отступлении от традиционных представлений славян о природном начале. Наделяя анималистических персонажей непривычными для фольклора чертами, авторы создают особое мифопоэтическое пространство, существующее по своим установкам и правилам, имеющее в своей основе особое значение и только ему присущую символику. Необычный, занятный сюжет, персонажи, обладающие нетривиальными чертами характера, емкие диалоги, описания позволяют воспринимать данные тексты как современное, свежее звучание традиционных текстов народного творчества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Афанасьев А. Н.* Зооморфические божества у славян: птица, конь, бык, корова, змея и волк // Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / сост. А. Л. Топоркова. М.: Индрик, 1996. С. 144–195.
- 2 *Богумил Мурин* Побрехушки. Обнинск: Тип. «Оптима-Пресс», 2006. Кн. I. Ч. I (Изд. «Велесова круга»). 226 с.
- 3 *Грушко Е. А., Медведев Ю. М.* Словарь славянской мифологии. Н. Новгород: Русский купец; Братья славяне, 1995. 368 с.
- 4 *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
- 5 Когда звери говорили: Триста семьдесят пять мифов, сказок, басен, анекдотов / сост., предисл., коммент. и указ. Е. А. Костюхина. М.: Восточная литература, 2004. 600 с.
- 6 *Колмачевский Л. К.* Животный эпос на западе и у славян. Казань: Тип. императорского ун-та, 1882. 316 с.
- 7 *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. 270 с.
- 8 *Криничная Н. А.* Легенды, предания, бывальщины. М.: Современник, 1989. 287 с.
- 9 *Мариничева Ю. Ю.* Русские сказки о животных: система персонажей // Антропологический форум. 2011. № S15. С. 216–233.
- 10 *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл ворона. М.: Наука, 1979. 229 с.
- 11 *Неклюдов С. Ю.* Зоодемонизм // Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого. М.: Индрик, 1998. Т. II. С. 126–137.
- 12 *Ожиганова А. А., Филиппов Ю. В.* Новая религиозность в современной России: учения, формы и практики. М.: Изд-во ИЭА РАН, 2006. 299 с.
- 13 *Пепеляева С. В.* Неоязыческие мотивы в литературе: романтизм/современность // Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования. Н. Новгород: Изд-во НГПУ им. К. Минина, 2016. С. 176–190.

- 14 Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.
- 15 *Шиженский Р. В.* Современное русское жреческо-волховское «сословие» сквозь призму религиозных концептов К. Г. Доусона // *Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования.* Н. Новгород: Изд-во НГПУ им. К. Минина, 2016. С. 215–235.

\*\*\*

© 2020. Sofya V. Pepelyaeva  
Nizhny Novgorod, Russia

© 2020. Roman V. Shizhenskiy  
Nizhny Novgorod, Russia

#### FEATURES OF ANIMALISTIC IMAGES' FUNCTIONING IN THE ART OF REPRESENTATIVES OF THE MODERN PAGAN MOVEMENT

**Abstract:** Present paper is to study the functioning of animalistic images in literary texts by representatives of the modern pagan movement. A relatively recent character of this worldview phenomenon prompts its adherents to generate a new artistic and cultural space, filling it with both traditional images and newly created ones, original not only in terms of neo-paganism, but also for the entire Russian culture. The authors note that the constant structural change of the new language text field leads to the creation of works of different categories: texts revealing the theory of this doctrine, texts-prophecies, as well as — what is of our main interest — literary texts. This paper analyzes traditional Russian folklore animalistic images presented in the abovementioned works of art — images of a crow, a bear, a hare, a wolf. The authors point out that the neopagan epic is characterized by the synthesis of traditional features of folklore texts and “Newspeak”, which turns all created texts into a special mythopoetic space to contain “new paganism’ writers’” own ideas about the traditional narrative structure and poetics of folklore texts. Furthermore, the study attempts to determine the genre orientation of the works of art considered and highlights the features characteristic of the traditional Russian fairy tale, namely: the conventionality of the depicted world, the trickster behavior of the “weak” hero, the method of creating a comic element in the text.

**Keywords:** Russian neopaganism, narrative, byvalshina, magician, animalism, “newspeak”, image, trickster behavior.

**Information about the authors:**

Sofya V. Pepelyaeva — PhD in Philology, Associate Professor, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, Il'inskaya St. 65, 603950 Nizhny Novgorod, Russia; Samara State Transport University, Komsomol'skaia Pl. 3, 603011 Nizhny Novgorod, Russia. E-mail: sofia87@mail.ru

Roman V. Shizhenskiy — PhD in History, Associate Professor, Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Ulyanova St. 1, 603005 Nizhny Novgorod, Russia. E-mail: heit@inbox.ru

**Received:** August 20, 2018

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Pepelyaeva S. V., Shizhenskiy R. V. Features of animalistic images` functioning in the art of representatives of the modern pagan movement. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 80–92. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-80-92

## REFERENCES

- 1 Afanas'ev A. N. Zoomorficheskie bozhestva u slavian: ptitsa, kon', byk, korova, zmeia i volk [Zoomorphic deities of the Slavs: bird, horse, bull, cow, snake and wolf]. *Proiskhozhdenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii* [Origin of the myth. Articles on folklore, ethnography and mythology], collected by A. L. Toporkova. Moscow, Indrik Publ., 1996, pp. 144–195. (In Russian)
- 2 *Bogumil Murin Pobrekhuski*. Obninsk, Tipografija “Optima-Press”, 2006. Book I. Part. I (Izdanie “Velesova kruga” [Ed. “Veles` circle”]). 226 p. (In Russian)
- 3 Grushko E. A., Medvedev Iu. M. *Slovar' slavianskoi mifologii* [Dictionary of Slavic mythology]. Nizhnii Novgorod, Russkii kupets; Brat'ia slaviane Publ., 1995. 368 p. (In Russian)
- 4 Gura A. V. *Simvolika zhivotnykh v slavianskoi narodnoi traditsii* [The symbolism of animals in Slavic folk traditions]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian)
- 5 *Kogda zveri govorili: Trista sem'desiat piat' mifov, skazok, basen, anekdotov* [When the beasts spoke: three Hundred and seventy-five myths, fairy tales, fables, anecdotes], compilation, foreword, comments and instructions by E. A. Kostiukhina. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2004. 600 p. (In Russian)
- 6 Kolmachevskii L. K. *Zhivotnyi epos na zapade i u slavian* [Animal epic in the West and the Slavs]. Kazan', Tipografija imperatorskogo universiteta Publ., 1882. 316 p. (In Russian)
- 7 Kostiukhin E. A. *Tipy i formy zhivotnogo eposa* [Types and forms of animal epics]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 270 p. (In Russian)
- 8 Krinichnaia N. A. *Legendy, predaniia, byval'shchiny* [Legends, stories, tales]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 287 p. (In Russian)
- 9 Marinicheva Iu. Iu. Russkie skazki o zhivotnykh: sistema personazhei [Russian fairy tales about animals: a system of characters]. *Antropologicheskii forum*, 2011, no S15, pp. 216–233. (In Russian)
- 10 Meletinskii E. M. *Paleoaziatskii mifologicheskii epos: Tsikl vorona* [Paleoasiatic mythological epic: the Raven Cycle]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 229 p. (In Russian)
- 11 Nekliudov S. Iu. Zoodemonizm [Zoocenosis]. *Slovo i kul'tura. Pamiati Nikity Il'icha Tolstogo* [The Word and culture. In Memory of Nikita Ilyich Tolstoy]. Moscow, Indrik Publ., 1998, vol. II, pp. 126–137. (In Russian)
- 12 Ozhiganova A. A., Filippov Iu. V. *Novaia religioznost' v sovremennoi Rossii: ucheniia, formy i praktiki* [New religiosity in modern Russia: teachings, forms and practices]. Moscow, Izdatel'stvo IEA RAN Publ., 2006. 299 p. (In Russian)
- 13 Pepeliaeva S. V. Neozazycheskie motivy v literature: romantizm/sovremennost' [Neo-pagan motives in literature: romanticism/modernity]. *Iazychestvo v sovremennoi Rossii: opyt mezhdistsiplinarnogo issledovaniia* [Paganism in modern Russia: experience of interdisciplinary research]. Nizhnii Novgorod, Izdatel'stvo NGPU im. K. Minina Publ., 2016, pp. 176–190. (In Russian)
- 14 *Slavianskaia mifologiia. Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology. Encyclopaedic dictionary]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 416 p. (In Russian)

- 15 Shizhenskii R. V. Sovremennoe russkoe zhrechesko-volkhovskoe “soslovie” skvoz' prizmu religioznykh kontseptov K. G. Dousona [Modern Russian priestly-Volkhov “estate” through the prism of religious concepts by K. G. Dawson]. *Iazychestvo v sovremennoi Rossii: opyt mezhdistsiplinarnogo issledovaniia* [Paganism in modern Russia: the experience of interdisciplinary research]. Nizhnii Novgorod, Izdatel'stvo NGPU im. K. Minina Publ., 2016, pp. 215–235. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. М. В. Первушин  
г. Москва, Россия

**НОВАЯ СТАРАЯ ИДЕОЛОГИЯ:  
ПАТРИАРХ ИОВ И ПУГАЮЩАЯ КРАСОТА  
(НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ  
НАД ЖИТИЕМ ФЕОДОРА ИОАННОВИЧА)**

**Аннотация:** Статья посвящена произведению древнерусской литературы конца XVI – начала XVII вв. — «Повести о житии царя Феодора Иоанновича». Это произведение было написано первым русским патриархом Иовом. Житие выбивается на первый взгляд из ряда произведений патриарха Иова своей аполитичностью и отсутствием остроты, а время его появления на свет не соответствовало тогдашнему политическому моменту — восхваление умершего царя, а не его преемника Бориса Годунова. Вместе с тем если мы откроем памятник, то обнаружим, что образ Бориса Годунова в «Повести» ассоциируется при чтении не с царем Федором, а, скорее, с его отцом. Иов считает Годунова вдвойне Грозным, который в два раза превосходит отца Федора Иоанновича по указанным положительным качествам, да и самого Федора! Вместе с тем встречающиеся здесь характеристики Бориса — лишь малая часть от масштабного образа последнего Рюриковича и его царства. Статья дает ответ на вопрос: для чего патриарх Иов так славословит Феодора и почему он не стал использовать шанс для реальной пропаганды Годунова в «Повести», или все же использовал его?

**Ключевые слова:** способы изображения героя, метод идеального преобразования жизни, реалистические мотивы, эпитет, образ, патриарх Иов.

**Информация об авторе:** Михаил Викторович Первушин — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: 1609pm@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 12.04.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Первушин М. В. Новая старая идеология: патриарх Иов и пугающая красота (некоторые размышления над житием Феодора Иоанновича) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 93–108. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-93-108

Главным источником биографических сведений о патриархе Иове служит «История о первом патриархе Иове Московском», которая была написана в агиографическом стиле неизвестным автором в середине 50-х гг. XVII в. [23, стб. 923–950]. Святитель Иов управлял Русской Церковью с 1586 г. как митрополит, с 1589 г. — как патриарх, вплоть до 1605 г. Затем был изгнан с позором московскими боярами и горожанами. Его хотели убить, но в последний момент казнь заменили ссылкой в Старицкий монастырь. Скончался он 19 июня 1607 г.

За 15 лет Иов прошел путь от простого монаха в провинциальном монастыре до главы Русской Церкви. Многие исследователи [2, с. 271–276; 3, с. 34–112; 6, с. 173; 8, с. 415–420; 13, с. 206–225] склоняются к тому, что своим взлетом он во многом был обязан Борису Годунову. Этим объясняется его чрезмерная преданность Борису, огромная роль Иова в избрании Годунова на царство, а также защита Церковью интересов нового царя. Патриарх не изменил Борису Годунову даже после его смерти, поддерживая всеми силами молодого царского отпрыска Федора Борисовича. Ни угрозы Иову лишить его сана, ни даже опасность смерти не заставили его отказаться от избранного пути поддержки новой династии.

За почти 20 лет своего первосвятительства Иов оставил удивительно мало дел чисто церковных, да и те, которые за ним числятся, имеют заметный политический оттенок [3, с. 37]. Кроме того, после смерти «последнего» Рюриковича этот «тишайший патриарх» неожиданно предстал как жесткий политический лидер, «удивительно твердо и энергично реализовавший свою ясную и определенную государственную позицию» [3, с. 50].

Все труды патриарха Иова, а он автор двух десятков посланий, грамот, речей, посвященных злободневным вопросам, крайне публицистичны и представляют вполне определенный политический интерес. Только «Повесть о житии царя Феодора Иоанновича»<sup>1</sup> выбивается на первый взгляд из ряда произведений патриарха Иова своей аполитичностью, отсутствием остроты и несоответствием моменту — тут нового царя надо славословить, а он о старом никак не забудет. Тем не менее все исследователи считают «Повесть» панегириком Борису Годунову. Но никто не приводит каких-то весомых доказательств. Все довольствуются только логикой поведения патриарха, по которой он, уже после смерти царя Феодора Иоанновича, ничего другого написать и не мог, как только прославляющий Годунова текст. К тому же нет точной датировки «Повести», которую Иов мог написать как вначале правления Бориса Годунова (1598), так и в конце (до 1603–1604 гг.) [8, с. 418; 9, с. 28].

Вместе с тем если мы откроем памятник (а это примерно десять тысяч слов или 70 тысяч знаков, т. е. около двух авторских листов текста), то обнаружим, что на всем его протяжении московский царь Федор упоминается около трехсот раз, а если по имени, то больше полсотни. Ему же принадлежат и более пятидесяти эпитетов в «Повести», таких как благовѣрный, христоролюбивый, великий (или превеликий), благочестивый, благородный, самодержец (или самодержавец, самодержатель), праведный, достолюбящий, крестоносный, древним равнославный, преславнейший, преславный, красота (или пречюдная красота всеа Руси, великая блаженная царская красота), прекрас-

<sup>1</sup> Полное название этого памятника: «Повесть о честнѣм житии благовѣрнаго и благородного и христоролюбиваго государя царя и великого князя Федора Ивановича всеа Руси, о его царскомъ благочестии и о добродѣтелномъ исправлении, о святѣм его преставлении».

ный, свѣтлость, сладчайшая повѣсть, слуха благое наслаждение, исполнен мудрости, достохвалный, истинный рачитель благочестия, нищелюбивъ, милостив, вѣры теплый рачителю, непреклонный крѣпки поборниче, чадолюбивый отецъ, царское его величество, государь, боговенчанный, кроткий, незлобивый (или беззлобивый), милосердный, нищелюбивый, странноприимец, смиренномудрый (или мудрый), правдолюбивый, злобоненавидевый, любовь имѣющий, лукавство разрушающий, свят, похвала, поборникъ благочестия, прехрабрый<sup>2</sup> и т. п. В сравнении с Федором Иоанновичем Борис назван лишь 19 раз и имеет только шесть эпитетов — достохвалный, мудрый, храбрый, мужественный, непобѣдимый, пресвѣтлая красота [15].

В «Повести» нет никакого выгораживания личности нового царя или излишней лести Годунову (хотя, повторимся, «Повесть» написана в его царствование, согласно датировке памятника). Казалось, что Иов мог бы проявить здесь свой политико-идеологический талант, раскрыть, кто на самом деле еще при Федоре Иоанновиче был истинным правителем России. Однако патриарх был сдержан в оценках Бориса Годунова. Все действия Годунова по управлению государством в «Повести» — только с указания, разрешения и благословения царского, ничего лишнего. Годунов либо сам исполняет указы царские, либо передает их другим, тщательно организовывая их исполнение. В «Словаре книжников», несмотря на убежденность автора в том, что патриаршая «Повесть» является «панегириком Годунову», имеется одно верное, на мой взгляд, указание на то, что в «Повести» «каждый из них (и царь Федор, и Годунов) в высшей степени соответствует своему назначению» [8, с. 419], можно добавить — и месту. Роль Бориса в «Повести» более чем естественна и правдива. И вот это загадка: почему Иов, тонкий политик и блистательный идеолог, не стал использовать такой замечательный шанс, чтоб еще и еще раз возвысить своего благодетеля, за которого готов был и жизнь положить?

Образ Бориса в «Повести» ассоциируется при чтении не с царем Федором, а, скорее, с его отцом. Несколько раз Иов вспоминает Ивана Грозного и его дела, и теми же эпитетами и характеристиками он награждает Годунова, причем практически всегда сугубя (т. е. дважды), а иногда повторяя большее число раз. Так, например, если Грозный «бодроопасно» правит, то у Годунова «бодроопасное» управление и такое же «бодроопасное разсужение»; если Грозный «мудростию украшен», то Годунов «предизрядною мудростию украшен» и «дивитися превысокой его мудрости» и т. д. [15].

#### Иван Грозный

1. Во всѣхъ царскихъ исправленияхъ достохвален явися.
2. Мудростию украшен
3. Разумомъ украшен.
4. Своимъ бодроопаснымъ правлениемъ
5. Многия подвиги по благочестии совершив.

#### Борис Годунов

1. 1. Достохвалный же правитель.
2. 2. Достохвалный воевода.
2. 1. Предизрядною мудростию украшен.
2. 2. Дивитися превысокой его мудрости.
3. 1. Премудрости разуму его чюдящеся
3. 2. Благимъ разумомъ превозходя
4. 1. Своимъ бодроопаснымъ правительствомъ
4. 2. Бодроопаснымъ разсужениемъ
5. 1. Многая тцания показа по благочестии и великъ подвигъ совершивъ.
5. 2. Велию ревностию по благочестии разгараяся.

<sup>2</sup> Здесь и далее древнерусский текст памятника цит. по: [15].

6. Бранному ополчению зело искусѣнь великия изрядныя побѣды показа.

7. Храброго царя.

6. 1. Бранному ополчению зело искусен и во всѣхъ воинских исправлениихъ непобѣдимый воевода явися

6. 2. Изрядно устрояетъ и к бранному ополчению всѣхъ поощряетъ и не отпадати надежда повелѣваетъ и на подвигъ всѣхъ укрѣпляет.

7. 1. Дивитися храбрости.

7. 2. Яко же никто подобен ему храбростию.

Таким образом, можно сказать, что по версии Иова Годунов вдвойне Грозный или в два раза превосходит отца Федора Иоанновича по указанным положительным качествам! Вместе с тем встречающиеся здесь характеристики Бориса — лишь малая часть от масштабного образа последнего Рюриковича и его царства. Статья дает ответ на вопрос: для чего патриарх Иов так славословит Феодора и почему он не стал использовать шанс для реальной пропаганды Годунова в «Повести», или все же использовал его?

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, надо сделать одно замечание о стиле «Повести». Отталкиваясь от стилистических особенностей творения патриарха Иова, которые свидетельствуют о его явном тяготении к художественной манере школы митрополита Макария с ее панегирическими портретами, торжественной эмоциональностью, сложными синтаксическими конструкциями, утяжеленным, цветистым языком, издатели его произведения в «Библиотеке литературы Древней Руси» считают, что можно наблюдать в нем «некоторую этикетную идеализацию» [4]. Можно усилить их такую скромную оценку стиля этого памятника. В нем наблюдается не «некоторая этикетная идеализация», а полноценный дворцовый стиль со своей определенной эстетикой церемониала, эстетикой парадности, которые являлись важнейшими характеристиками византийской культуры, а в XVI в. были сполна восприняты и на Руси и, разумеется, выражены в силу имеющегося у Иова таланта и образования.

Аргументов, доказывающих это, много. Например, царь у Иова никогда не употребляется без эпитета «благочестивый», или, пожалуй, самый яркий — плач царицы Ирины у гроба Федора Иоанновича. Патриарх воспользовался плачем княгини Овдотьи (Евдокии) по Дмитрию Донскому, этот факт очевиден и давно замечен. Но то, что Иов привнес своего в этот плач, очень показательно: плача, царица Ирина, не забывает, особенно вначале, обращаться к государю несколько официально, так, как это было положено, видимо. И если у Овдотьи очень реалистично, искренне и трогательно звучит первая строка «Како умре, животе мой драгий, мене едину вдовою оставив!», то у Ирины это превращается в абсолютно церемониальную фразу, в начале которой и позже появляется следующее: *«О великий мой государь царь и великий князь Федор Иванович всеа Руси, как оумре живот мой драгий? <...> Увы мнѣ, преславнейший самодержателю! Великий государь русский, кому свой царьский скифетръ вручаеши? <...> Како мене едину вдовою оставляеши?»* [15]. По всему плачу разбросаны фразы типа: «послушай мене, благочестивый царь», «царю преславный», «великий государь самодержецъ русский», «о преславный царю изрядный, похвала руская», «великий государь, истинный поборникъ благочестия и всея Великия Росия достохвалный правителю» [15], совсем не характерные для плача, в отличие от Овдотьи, которая только единожды, но очень трогательно, сердечно, даже интимно, упоминает — «княже <...> царю мой милый» [15]. Таким образом, плач царицы Ирины по своему мужу представляет собой удивительное

сочетание церемониально-холодного (от Иова) и трогательно-сердечного (от Овдотьи) стиля, что являет некоторую особенность, аномалию в самом жанре плачей.

Один из главных показателей церемониальности, по справедливому замечанию академика С. С. Аверинцева, — ничего лишнего, все слова взвешены, все нужны, каждое обдуманно и стоит на своем месте, ничего случайного нет, все события представлены такими, какими должны были быть, по мнению автора произведения, а не такими, какими были на самом деле [4]. Но одно событие в «Повести» привлекает своей необычностью — почему, по представлениям Иова, именно это должно было случиться?

Патриарх описал одно удивительное чудо, которое может выступить блестящей эмпирической иллюстрацией к априорным размышлениям Федора Михайловича Достоевского (из монолога Мити Карамазова): «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что не определяемая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки <...>. Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь» [7, с. 100]. Именно такие мысли, можно предположить, множились в голове у «все-скверного пса», «злого волка», «нечестивого», «неверного» и «окаянного крымского царя» [15]<sup>3</sup> Казы-Гирея (у Иова, правда, он назван Мурат-Гиреем, но, вероятно, это вина переписчиков), который пришел на Русь со 150-тысячной армией, победоносно дошел до Воробьевых гор и остановился в нерешительности, потрясенный той самой красотой первопрестольного града: «Безбожный же царь в той день к вечеру прииде в царское село, нарицаемое Воробьево. Бѣже то Воробьево близ царствующаго града яко поприща три, тамо же бѣ горы велики, зело превысоки. Оттуду же узрѣ окаянный царь красоту и величества всего царствующаго града <...> (далее идет перечисление того, чему можно и должно было удивляться: и великие каменоградные стены, и златом покровенные и пречюдно украшенныя божественныя церкви, и царския великия досто-чюдные двоекровныя и трикровныя полаты... — М.П.) зело убоаясь, и ужас велий нападе на нь, и вскоре возвратися со всѣм своим злочестивым воинством и побѣже с велицем страхом, ниже от пути в ночь мало почити хотяще. И на бегство устрѣмишася, тыл къ Русе показующе, и всѣ, еже в плене взято окрестъ царствующаго града, все на пути оставляюще... яко и самый окаянный онога царя возокъ на пути в реце... оставлень, и многия вещи на пути повѣржены лежаще: сѣ же убо всѣокаянны и они мечюще, себѣ облегчающе суетнаго ради скорого бѣгства своего» [15]. Как надо было испугаться, чтоб так бежать, бросая буквально все на своем пути?

Как только стало ясно, что хан отступил, за ним вдогонку был отправлен отряд, больше для устрашения, чем для поимки. «Достохвалный» [15] же воевода Борис Федорович Годунов, «пришед в царствующий град и благочестивому царю и великому князю Федору Ивановичю всеа Русии достойное поклоняние сотворивъ» [15], рассказал о победе и его причинах. Согласно Годунову (в изложении Иова), кроме, конечно же, «Божией милости Пречистые Богородицы заступлением и великих чудотворцовъ молением» [15], «окаянный» крымский хан «царскимъ счастиемъ устрашися, побѣже и все свое богомерзское воинство с собою отведе» [15]. Таким образом, крымский хан испугался *царского счастья*, которое состоит, видимо, согласно первому отрывку, в красоте и благолепии.

Что же случилось там тогда на самом деле? Воспользуемся для выяснения этого вопроса «Пискаревским летописцем». Источник этот хоть и отличается простотой слога, предвзятым отношением к героям (или антигероям) повествования, но имеет высокую, согласно академику М. Н. Тихомирову [28, с. 232–247] и другим исследовате-

<sup>3</sup> Все эпитеты взяты из текста памятника [15].

лям [30], степень историчности. И вот что выясняется: оказывается, «тое ночи, неким смотрением Божиим да молитвами благочестиваго царя и государя Федора Ивановича всеа Руси, некий боярской человек еде лошадей пойти и оторвася у него конь, и он ста вопити: “Переймите конь!” И оттого стался страх в обозе и во всех городех на Москве, и стрельба многая отвсюду; и осветиша города все от пушек. И от многаго крику и шуму побежа царь тотчас с великою боязнию и тое ночи Оку перелез. И зашел к Дедилову, и приступал, и ничесоже сотворил. И поиде со многим срамом из Руския земли» [17, с. 197]. Картина, таким образом, предстает другая, скорее испуганно-комичная, чем устрашающе-торжественная.

В «Повести» у Иова встречаются описания и других битв, где есть упоминания о ратном страхе, но в них уже никакого чуда не прочитывается. Там все вполне объяснимо. На одну из сторон, как правило, врагов, нападает «великий страх» [15], но происходит это по вполне реальным причинам, таким, как «видевшее <...> храброе ополчение», или «многое воинское собрание», или «к бранному подвигу неложное устрѣмление» и т. п. [15]. Отличает их от первой только одно: все они (эти «реальные» битвы) происходят не в Москве. Почему же тогда в Москве, по мнению автора «Повести», должно было случиться такое чудо? Откуда такое желание Иова напугать красотой Москвы крымского хана, зачем ему это было нужно, что этим он хотел сказать? При чем победе этой, без боя, Иов посвятил в своем произведении больше места, чем многолетней шведской войне, о которой написано буквально три строки. Когда-то Карел Чапек признал, что «каждое чудо должно найти свое объяснение, иначе оно просто невыносимо» [31, с. 145–150]. Попытаемся объяснить это чудо, исходя из текста памятника.

Определенную подсказку автор дает в молитве царя Федора, произнесенной в ожидании этого сражения. В ней царь просит Богородицу, которая когда-то избавила древний царствующий Константинов град, избавить ныне царствующий град Москву [15]. Иов в молитве сопоставил два царствующих града, только один древний (когда-то бывший), а другой — нынешний. Москва ставится Иовом на одной линии с Константинополем, если не выше, в силу современности ее и древности его.

Патриарх неоднократно в своем труде с восхищением пишет о красоте Москвы [5, с. 419]. Более того, он на протяжении всего текста (около двух десятков раз) употребляет название города, и ни разу без эпитета «царствующий» (еще один пример церемониальности). Даже в мыслях врагов он остается таковым: «Помышляя бо всебѣ скверный: “Аще ли возму царствующей град Москву восхитити, тогда и сим всѣм могу одолѣти”» [15].

Например, вот как описывает Иов в «царствующей Москве» кафедральный собор русских первосвятителей. Это описание следует сразу после упоминания, что «ныне царствующий Константиноград неверными обладаем и благочестивая вѣра ими нѣнавидима бываетъ». Описание московского собора подобно описаниям Софии Константинопольской или святынь Востока в древнерусских хождениях: «Неизреченною лѣпотою украшену, и в ней многия священныя вещи и всякия святыни в различных и многообразных потребах устрояеми <...> и видѣвъ пречестныя и златоконныя раки, в них же яко некое многоценное сокровище лежаше многочюдесныя и целбоносныя мощи великих чюдотворцов, рускихъ митрополитовъ Петра, и Алексѣя, и Ионы, многими лѣты ничим невредимы» и т. п. [15]. Даже патриарх Цареградский, «отложивъ многолѣтнюю старость и забывъ великий труд», будучи наслышан, «прииде въ Великую Росию, жалая видети великия христианские соборныя Церкви изрядное украшение» [15] (в другом месте: «пречюдное украшение» [15]).

Сам «царствующий», «богоспасаемый», «многолюдный», «великий» «град Москву» [15] по указаниям царя украшают как невесту «преизрядною лепотою» [15]: «Многия убо в нем прекрасные церкви камены созда и великие полаты устрои, яко и зрѣние их великому удивлению достойна; и стены градные окресть всея Москвы превелики камены созда и величества ради и красоты проименова его Царьград» [15]. Такое описание «царствующего града» Москвы созвучно описаниям Константинополя в записках популярного в XVI в. на Руси греческого историка XII столетия Константина Манассии<sup>4</sup> или греческого автора XIV столетия Феодора Метохитиса, которые с неизменным восторгом отзывались о Царьграде как «ни с чем не сравнимом прекраснейшем средоточии всей обитаемой земли», «святом городе», «надежде» и «гордости». Им вторили и агиографические произведения, и записки западных путешественников [1; 10; 27; 29 и др.].

Сразу после такого яркого и ошеломляющего описания Москвы Иов вдруг вспоминает, что не затем будто бы затеял повесть, чтоб описывать красоты столицы, а потому пишет: «Мы же к повести слово подвигнем и напредлежащеѣ возвратимся» [15]. И после начинает описывать ратную славу Руси, ее победы на поле брани.

В комментариях к выше процитированной фразе «Повести» о наименовании Москвы Царьградом ее издатели замечают: «Неофициальное “проименование” Москвы Царьградом имело целью продемонстрировать, что не захваченная османами столица Византии, а столица Руси, в соответствии с теорией “Москва — третий Рим”, стала идеологическим и культурным центром греко-славянского Востока» [4]. Но нам видится, что святитель Иов смотрел шире. Он собирал в своем труде доказательства, что не только Москва готова занять и фактически уже заняла место Константинополя — Нового Рима, став третьим по счету вечным городом, но и Россия полноправно может и должна именоваться империей, равная, а то и превосходящая Византийскую (Римскую) по богатству, власти и славе. Остановимся на том, как Иов выделяет и описывает эти три необходимые атрибута империи.

Первое из этих атрибутов — богатство. Согласно Иову, на Руси строятся новые города, в них возводятся каменные церкви, основываются монастыри, они заселяются людьми: «По царскому изволению многи грады камены созда и в них превеликие храмы в славословие Божие возгради и многие обители устрои», «грады многия возгради <...> православными христианы вся насѣи, божественные церкви созда», и еще: «повелѣ многия грады своя <...> поставити» [15]. Кроме того, русский царь, будучи несметно богат («безчисленными изрядными и многоценными красными вѣка сего обнимаем бѣ» [15]), простирает свою длань на всю вселенную «яко чадолюбивый отецъ, являшеся и своя прѣщедрыя милости всѣм» [15]: «неточию въ своей богохранимой державе пространную милостыню требующим подавая, но и в далныя страны земля, яко нескудная река, повсегда изливашеся <...> овѣмъ убо великая села и многая стяжания во одержание подавая, овеем же велѣдарными даянии презелнѣ обогащая» [15]. В доказательство щедрости и богатства русского царя патриарх Константинопольский

<sup>4</sup> Болгарский перевод Хроники Константина Манассии в XV–XVI вв. приобретает большую популярность как на славянском Юге, так и на Руси, отразившись и в оригинальной сербской хронографии, и в таких русских памятниках, как «Хронограф» редакции 1512 г. и все позднейшие, а также в поздних летописях, как, например, Никоновская (середина XVI в.). Ко времени расцвета «украшенного слога» более ранние хроники Малалы и Амртола по стилю изложения уже перестали удовлетворять читателей, и эти хроники уступают место своему более молодому и модному сопернику в лице Хроники Манассии [12, с. 110; 14, с. 288–289; 18; 20, с. 362–363; 21, с. 245–247; 22, с. 355–359; 23, с. 44–46; 24, с. 99–104; 25, с. 260–262; 26, с. 279–287].

Иеремия, согласно Иову, по возвращении из России домой, «собирает все свое христоменимое стадо православнаго христианства» [15] и рассказывает им о богатстве и славе Москвы, о новом патриархе, «многочѣнныя дары показуя, иже приять от руки благочестиваго христианскаго царя <...> всеа Русии» [15]. В ответ же собравшиеся воздыхают со слезами к Богу словами благодарственной молитвы за Русь, причисляя ее к роду ромейскому, т. е. римлянам: «...впослѣднем нашемъ роде взяли благочестивые Руския державы!» [15]. Это читается и в размышлениях патриарха Иеремии, «како устроити на престоле Руския митрополии патриарха» [15]. Иов, описывая благочестивые мысли греческаго первосвятителя, вспоминает сначала со ссылкой на предания «святыхъ апостол и заповеди святыхъ отецъ» [15], что положено быть только четверемъ патриархам. И здесь важна ошибочная последовательность в думамъ Иеремии — «въ Велицей Антиохии и во Иерусалимѣ и въ Константиноградѣ и во Александрѣи; пятому быти папе въ Римѣ» [15]. Правильная последовательность — обратная названной — сначала Рим, потом Константинополь и Александрия, а затем Антиохия и Иерусалим. Иеремия, размышляя, словно специально оставляет за Римом пятое место, чтобъ в конечномъ итоге заменить его Москвой, такъ какъ «римскій папа многими лѣты благочестия отлучися и христьянские истинные вѣры отпаде <...> в Велицей же Росии <...> православие, многими лѣты цвѣтуше, яко солнце на тверди небесней сияше» [15]. Самое интересное, что самъ Иовъ всячески сторонится от своего имени высказывать такие намеки, наоборот, онъ даже словно поправляетъ ошибочныя высказыванія Иеремии, когда объявляетъ об избрании и поставленіи на Руси патриарха «нарицаѣя его быти четвертому <...> вмѣсто же папино константынопольскій патриархъ», — пишетъ онъ уже от себя [15].

Теперь скажемъ кратко и о славе «великаго царскаго престола <...> превысочайшаго Російскаго царствія» [15], которая, согласно патриарху Иову, «изыде <...> в конце вселенныя» [15]. Онъ сравниваетъ Федора Иоанновича с небеснымъ светиломъ, это величественный царь-солнце. Такое сравненіе чаще другихъ встречается у святителя в трудѣ. Лучи московскаго царя «непремолчнѣи» славы «простирашесѣ <...> яко солнчныя луча» «не токмо во всѣй державѣ богохранимаго его царствія, но и во всю всѣленную». Самъ онъ сияетъ «яко солнце». Они есть «солнце свѣтозарное». Лицо его «просвѣтисѣ <...> яко солнце». Ничего не сравнится с нимъ «елико воистину солнце честнѣишии». И болѣе того, «не токмо единыя Російскія богохранимыя державы, но всея подсолнечныя пречестнѣиши быти явися» [15].

И потому от многихъ странъ приходятъ к царю русскому с дарами и «рабскимъ поклоненіемъ» [15], дабы воздать достойную честь и славу царскому величію (трижды упоминаетъ об этомъ патриархъ Иовъ). Вообще, если говорить о семантикѣ чиселъ, то Иовъ на томъ, на чемъ хочетъ сделать особое удареніе, трижды указываетъ в своемъ текстѣ — это касается и учрежденія патриаршества, и поклоненія царей, и строительства городов, и власти Августа, о ней скажемъ чуть ниже, и о покореніи многихъ народовъ и т. д. И приходятъ к русскому царю не просто восторженныя обыватели, а тоже царскія особы — «нѣточію прости, но и сами царюющіи» [15]. Болѣе того, «мнози убо» будучи неправой веры («июдеи же и еллины, скифи же и латыня и аравитія и бесермени»), веру свою «проклинаяще <...> ко благочестивому его царствію богохранимыя державы с великимъ тщаніемъ приходяще», потому что «православная христьянская вѣра в Велицей Росии паче солнца сияюща и своя свѣтозарная луча во всю вселенную испущающе, яко же глаголетъ пророкъ, отъ моря и до моря и отъ рѣкъ до конца вселѣнныя слава ея простирашесѣ» [15].

Святитель Иов пишет и о власти на Руси, способной тягаться с императорской. Так, власть царская в России традиционно для XVI в. возводится от «великого Августа кесаря римского, обладающего всею вселенною, яко же история повѣдаетъ, и до самого святого сего царьствия богохранимыя державы великого Росиского государства» [15]. Не менее традиционный взгляд на русского царя, как на подобного, даже «равного» (по тексту «Повести» [15]) императору Константину Великому: «Равен явися православному первому во благочестии и просиявшему царю Константину» [15]. Причем не на словах только, но и на деле. Царь выступает у Иова настоящим первосвященником — епископом от внешних, как называл себя и каким был Константин Великий. Федор постоянно пребывает в молитвенном духе. Иов цитирует с десятков молитв царя. Его благочестивые советы патриарху (а не наоборот, как, казалось, должно быть по традиции — «царский благий совет» [15]) всегда исполнены пророческого духа и т. п.

Русский царь выступает у Иова и как завоеватель многих стран и народов («многия страны и языки покорил еси» [15]), которые до сих пор «в велицем покорении и в рабском послушании под его царскою десницею и доселѣ пребываютъ», платя дань «по вся лѣта» [15]. Вместе с тем он и «теплый рачитель» и «многопопечитель» «еже <...> о исправлении всего благочестиваго народа православного христианства» [15] (т. е. проявляет усердие, прилежание и попечение о благоденствии всех благочестивых народов, исповедующих православное христианство), что делает его мировым (или вселенским) охранителем православной веры (т. е. епископом от внешних!).

Кроме власти царской, простирающейся на все православные народы и даже неправославные, власть церковная получает в «Повести» у Иова те же полномочия. Если царь, отправляясь в военный поход, испрашивает благословение у патриарха и собора, то собор обязательно вселенский: «Благословение приемъ ото отца своего и богомолца Иева патриарха и всего вселенского собора» [15]. Если же патриарх решает собрать собор, то непременно вселенский: «Святѣйший Иев патриархъ <...> собираетъ весь освѣщенный вселѣнский соборъ» [15].

Таким образом, автор «Повести» сумел по всем трем «имперским» показателям (власть, слава и богатство) представить веские аргументы в их пользу, заняв ими практически все место в «Повести», и более того, то, что он показал, лишь малая часть из имеющегося, так как пишет: «Ина многа хвалам достойна в Руском государствѣ устроить» [15]. Иов изобразил Московское государство империей, которая, по его представлению, должна быть, во-первых, в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай, а во-вторых, быть миром под знаком истинной веры.

В самом конце XIV столетия Константинопольский патриарх Антоний IV увещевал великого Московского князя Василия I, что «невозможно для христиан иметь Церковь и не иметь Царства. Ибо Церковь и Царство пребывают в великом единении, и не возможно для них быть разделенными» [15].

Патриарх Иов был искусным не только писателем, но и политиком, и дипломатом, он сумел так мастерски отобрать факты, их интерпретировать, обрисовать главных действующих персонажей, оставаясь при этом как бы в стороне от происходящих событий, что вывод сам напрашивался у читателя его «Повести» (без какого-либо кажущегося навязывания со стороны автора) о том, что православное Царство есть необходимый коррелят и как бы полная реализация православной Церкви. Русь получила патриаршество — церковную полноту. А на государственном поприще Русь стала второй достойной наследницей и правопреемницей Рима, согласно Иову. Без первого не могло быть и второго, как и наоборот, второе не могло быть даровано без первого. И это не была

пустая риторика. В этом и состояло «царское счастье», т. е. полнота сакральной власти, о котором и докладывал Федору Иоанновичу Борис Годунов.

Со смертью царя Федора прекратилась династия Рюриковичей. Однако в «Повести» этому факту не придается той значительности, которую он имел в жизни. Иов затушевывает важность события, молчит о нем. В его изложении никаких проблем из-за смерти последнего сына Ивана Грозного не может возникнуть, поскольку вопрос о престолонаследии решен самим фактом полноты власти. Только единожды Иов делает намек на некоторую преемственность Бориса Федору: именно тогда, когда произошло чудо «пугающей красоты» (и это еще одно подтверждение важности этого основного, по мнению автора, события), царь в знак благодарности за победу вручает Борису Годунову златокованую цепь: «Тогда жь благочестивый самодержец по совершении царьского стола своего приемлет от своего царьския выи златокованую чепь, ея же ношаше в почесть великого своего самодержавнаго царьствия, и возлагает на выю достохвалному своему воеводе Борису Федоровичю, достойную честь победе его воздая и симь паки на немь прообразуя царского своего достояния по себѣ восприятия и всего превеликого царьствия Русийскаго скифетродержателства правление» [15]. Но не только Борису была награда, царь многим тогда вручил подарки, о чем пишет патриарх, и потому вручение некоего символа власти Борису выглядит так, как если бы и другой воевода был на месте Годунова, ничего бы не поменялось.

Иов сглаживает все намеки на личности, не выпячивая их, а, скорее, пряча, заменяя исторические портреты неумеренно расцвеченными риторикой условными и безжизненными образами [9, с. 28–30], так называемой «церемониальной непроницаемостью» [1, с. 57]. Но в итоге «Повесть о житии Федора Иоанновича» стала блестящим решением идеологической задачи, которое никоим образом не бросало тень на автора и не могло обвинить его в предвзятости по отношению к тогда еще будущему царю, а в «Повести» только «изрядному правителю». Вместе с тем исторические события, за отсутствие которых так часто ругают Иова, оказывались просто ненужными для общей идеи памятника, например, история с царевичем Дмитрием или тонкости поставления первого патриарха. У него был другой план — обратить внимание на наличие в Московском царстве полноты сакральной власти, которая, согласно истории первых двух империй, в конечном итоге всегда оправдывала ее местоблюстителя, т. е. царя. Именно место (и только это место) могло красить человека, а не человек место (ведь красота, в чем мы теперь убедились наверняка, — страшная и ужасная вещь).

\*\*\*

Вероятнее всего, «Повесть» была написана между январем и сентябрем 1598 г., в разгар многосложной борьбы в столице и провинции за предоставление трона Рюриковичей бывшему опричнику и, в отличие от грамот Иова, была максимально аполитична и предельно отрешена от заинтересованности автора в успехе новой династии, что явилось в конечном итоге выигрышным. На основании вышеизложенного можно скорректировать выводы Е. В. Колосовой о новонайденном списке «Повести» из собрания Е. Е. Егорова (№ 292, в РГБ) [11, с. 272–274]. В этом списке «усилено изображение роли Бориса Годунова» [11, с. 273], и он «кажется» [11, с. 274] автору исследования более ранним (без каких-либо аргументов — просто «кажется»). Однако исходя из наших выводов Егоровский список скорее более поздний по происхождению, чем список Никоновской летописи [16, с. 1–22].

В целом же, литературная деятельность патриарха Иова в полном объеме не выяснена. Как впрочем, и «Повесть о житии царя Феодора Иоанновича» исследована не-

достаточно глубоко. Кроме того, не получила должной оценки роль патриарха в литературном процессе конца XVI – начала XVII вв. как главного идеолога страны, оказавшего большое влияние на современную ему литературу и на литературу более позднего времени.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аверинцев С. С.* Другой Рим. СПб.: Амфора, 2005. 364 с.
- 2 *Адрианова-Перетц В. П.* Из начального периода русского стихосложения // Известия Отделения русского языка и словесности за 1921 г. 1923. Т. 26. С. 271–276.
- 3 *Богданов А. П.* Русские патриархи (1589–1700): в 2 т. М.: ТЕРРА; Республика, 1999. Т. 1. 496 с.
- 4 *Бударегин В. П., Панченко А. М.* Вступление к «Повести о житии царя Федора Ивановича» // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 14: Конец XVI — начало XVII века. 758 с.
- 5 *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. 637 с.
- 6 *Демкова Н. С., Дмитриева Р. П., Салмина М. А.* Основные пробелы в текстологическом изучении оригинальных древнерусских повестей // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д. С. Лихачев. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 20: Актуальные задачи изучения русской литературы XI–XVII веков. 452 с.
- 7 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Братья Карамазовы. 512 с.
- 8 *Енин Г. П.* Иов // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1988. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 1: А–К. 516 с.
- 9 *Еремин И. П., Комарович В. Л., Шамбинаго С. К.* Литература 1590–1612 гг. // История русской литературы: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х – 1690-х гг. 440 с.
- 10 *Иванов С.* Константинополь. Путеводитель по византийскому Стамбулу и окрестностям. М.: Вокруг света, 2011. 752 с.
- 11 *Колосова Е. В.* Новый список Повести о Федоре Ивановиче // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. В. И. Малышев. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. Т. 14: Посвящается В. П. Адриановой-Перетц. 675 с.
- 12 *Мещерский Н. А.* Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX–XV веков. Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. 112 с.
- 13 *Павлов А. П.* Соборная утвержденная грамота об избрании Бориса Годунова на престол // Вспомогательные исторические дисциплины. Л.: Наука, 1978. Вып. 10. С. 206–225.
- 14 Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века / вступит. статья Д. С. Лихачева; сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1984. 768 с.
- 15 Повесть о житии царя Федора Ивановича // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 2006. Т. 14: Конец XVI – начало XVII века. 758 с.
- 16 Полное собрание русских летописей. М.: Наука, 1978. Т. 34. 304 с.
- 17 Полное собрание русских летописей. 1-я половина / под ред. С. Ф. Платонова и П. Г. Васенко. СПб: Тип. М. А. Александрова, 1910. Т. 14. 154 с.

- 18 Родник златоструйный. Памятники болгарской литературы IX–XVIII веков / ред. И. И. Калиганов; Д. И. Польшанский. М.: Худож. лит., 1990. 526 с.
- 19 Российская историческая библиотека. СПб.: Тип. Н. Н. Скороходова, 1891. Т. 13: Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. 982 стб.
- 20 *Салмина М. А.* «Ентинарий» в «Повести о зачале Москвы» // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д. С. Лихачев. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. Т. 15: К Четвертому международному конгрессу славистов. 523 с.
- 21 *Салмина М. А.* Источники «Повести о зачале Москвы» // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д. С. Лихачев. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. Т. 16. 665 с.
- 22 *Салмина М. А.* Новонайденные тексты Хроники Константина Манассии // Культурное наследие Древней Руси: истоки, становление, традиции / отв. ред. В. Г. Базанов; ред. М. Б. Храпченко. М.: Наука, 1976. 460 с.
- 23 *Салмина М. А.* Повести о начале Москвы. М.; Л.: Наука, 1964. 273 с.
- 24 *Салмина М. А.* Хроника Константина Манассии и литературный стиль XVI в. на Руси // Русская и грузинская средневековые литературы: сб. статей / отв. ред. Г. М. Прохоров. Л.: Наука, 1979. 223 с.
- 25 *Салмина М. А.* Хроника Константина Манассии и стиль «второго монументализма» на Руси // Българско Средновековие: Българско-съветски сборник в чест на 70-годишнината на проф. Иван Дуйчев. София: Наука и изкуство, 1980. 375 с.
- 26 *Салмина М. А.* Хроника Константина Манассии как источник Русского хронографа // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1977. Т. 33: Древнерусские литературные памятники. 463 с.
- 27 *Стасюлевич М. М.* История средних веков в ее писателях и исследованиях новейших ученых. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1887. 779 с.
- 28 *Тихомиров М. Н.* Русское летописание. М.: Наука, 1979. 556 с.
- 29 Фульхерий Шартрский. Иерусалимская история («Деяния франков, совершивших паломничество в Иерусалим») // *Стасюлевич М. М.* История средних веков в ее писателях и исследованиях новейших ученых. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1887. Т. III: От крестовых походов до открытия Америки. 779 с.
- 30 *Хазанова С. И.* Пискаревский летописец. Происхождение, источники, авторство. М.: Квадрига, 2014. 170 с.
- 31 *Чапек К.* След / пер. В. Мартемьянова // *Чапек К.* Собр. соч. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 145–150.

\*\*\*

© 2020. Mikhail V. Pervushin  
Moscow, Russia

**NEW OLD IDEOLOGY:  
PATRIARCH JOB AND FRIGHTENING BEAUTY  
(SOME REFLECTIONS  
ON THE LIFE OF THEODORE IOANNOVICH)**

**Abstract:** The article looks at the work of Old Russian literature of the late 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> century, “The Tale of the Life of Tsar Theodore Ivanovich”. This work was written

by the first Russian patriarch Job. At first glance, the Life stands out among a number of works by Patriarch Job due to its apoliticality and lack of poignancy, and as so far as the time of its emerging did not correspond to the political moment of that time — the praise of the deceased tsar, and not his successor Boris Godunov. However, if we open the monument, we will find that the image of Boris Godunov in “The Tale” is not associated with Tsar Fyodor when reading, but rather with his father. Job considers Godunov to be doubly Terrible, who is twice as much as Father Fyodor Ivanovich in the indicated positive qualities, and indeed Fedor himself! At the same time, the characteristics of Boris encountered here are only a small part of the large-scale image of the last Rurikovich and his kingdom. The article answers the question: why did Patriarch Job bless Theodore so much and why didn't he use the chance for Godunov's real propaganda in The Tale, or did he use it?

**Keywords:** ways of portraying a hero, method of perfect transfiguration of life, realistic motives, an epithet, image, patriarch Job.

**Information about author:** Mikhail V. Pervushin — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: 1609pm@gmail.com

**Received:** April 12, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Pervushin M. V. New old ideology: patriarch Iob and frightening beauty (some reflections on the life of Theodore Ioannovich. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 93–108. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-93-108

## REFERENCES

- 1 Averintsev S. S. *Drugoi Rim* [Another Rome]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2005. 364 p. (In Russian)
- 2 Adrianova-Peretts V. P. Iz nachal'nogo perioda russkogo stikhoslozheniia [From the early period of Russian versification]. *Izvestiia Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti za 1921 g.*, 1923, vol. 26, pp. 271–276. (In Russian)
- 3 Bogdanov A. P. *Russkie patriarkhi (1589–1700)* [Russian patriarchs (1589–1700)]. Moscow, TERRA; Respublika Publ., 1999. Vol. 1. 496 p. (In Russian)
- 4 Budaragin V. P., Panchenko A. M. Vstuplenie k “Povesti o zhitii tsaria Fedora Ivanovicha” [Introduction to the “Tale of the Life of Tsar Fedor Ivanovich”]. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [Library of literature of Ancient Russia], edited by D. S. Likhachev, L. A. Dmitriev, N. V. Ponyrko. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006. Vol. 14: Konets XVI – nachalo XVII veka [End of the 16<sup>th</sup> – beginning of the 17<sup>th</sup> century]. 758 p (In Russian)
- 5 Bychkov V. V. Russkaia srednevekovaia estetika. XI–XVII veka [Russian medieval aesthetics. 11–17 century]. Moscow, Mysl' Publ., 1992. 637 p. (In Russian)
- 6 Demkova N. S., Dmitrieva R. P., Salmina M. A. Osnovnye probely v tekstologicheskom izuchenii original'nykh drevnerusskikh povestei [Main gaps in the textual study of original Old Russian novels]. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department], responsible edited by D. S. Likhachev. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1964. Vol. 20. 452 p. (In Russian)
- 7 Dostoevskii F. M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. Vol. 14: Brat'ia Karamazovy [The Brothers Karamazov]. 512 p. (In Russian)

- 8 Enin G. P. Iov [Job]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [The dictionary of scribes and booklore of Ancient Rus], edited by D. S. Likhachev. Leningrad, Nauka Publ., 1988. Vol. 2. Part 1: A–K 516 p. (In Russian)
- 9 Eremin I. P., Komarovich V. L., Shambinago S. K. Literatura 1590–1612 gg. [Literature 1590–1612]. *Istoriia russkoi literatury: v 10 t.* [History of Russian literature: in 10 vols.], edited by acad. A. S. Orlov. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1948. 440 p. (In Russian)
- 10 Ivanov S. *Konstantinopol'. Putevoditel' po vizantiiskomu Stambulu i okrestnostiam* [Constantinople. Guide to Byzantine Istanbul and the surrounding area]. Moscow, Vokrug sveta Publ., 2011. 752 p. (In Russian)
- 11 Kolosova E. V. Novyi spisok Povesti o Fedore Ivanoviche [A new list of the Tale of Fedor Ivanovich]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1958. Vol. 14: Posviashchaetsia V. P. Adrianovoi-Peretts [Dedicated to V. P. Adrianova-Peretz]. 675 p. (In Russian)
- 12 Meshcherskii N. A. *Istochniki i sostav drevnei slaviano-russkoi perevodnoi pis'mennosti IX–XV vekov* [Sources and composition of the ancient Slavic-Russian translation script of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries]. Leningrad, Izd-vo LGU Publ., 1978. 112 p. (In Russian)
- 13 Pavlov A. P. Sobornaia utverzhdenaia gramota ob izbranii Borisa Godunova na presto [Cathedral approved letter of election of Boris Godunov to the throne]. *Vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny* [Auxiliary historical discipline]. Leningrad, Nauka Publ., 1978, vol. 10, pp. 206–225. (In Russian)
- 14 *Pamiatniki literatury Drevnei Rusi. Konets XV – pervaiia polovina XVI veka* [Literary monuments of Ancient Rus`. The end of the 15<sup>th</sup> – the first half of the 16<sup>th</sup> century], introductory article by D. S. Likhachev; drafting and General editing by L. A. Dmitriev and D. S. Likhachev. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 768 p. (In Russian)
- 15 *Povest' o zhitii tsaria Fedora Ivanovicha* [Tale of the Life of Tsar Fedor Ivanovich]. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [Library of literature of Ancient Russia], edited by D. S. Likhachev, L. A. Dmitrieva, N. V. Ponyrko. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, vol. 14. 758 p. (In Russian)
- 16 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [The complete collection of Russian chronicles]. Moscow, Nauka Publ., 1978. Vol. 34. 304 p. (In Russian)
- 17 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [The complete collection of Russian chronicles], edited by S. F. Platonova, P. G. Vasenko. St. Petersburg, Tipografia M. A. Aleksandrova Publ., 1910. Vol. 14. 154 p. (In Russian)
- 18 *Rodnik zlatostruinyi. Pamiatniki bolgarskoi literatury IX–XVIII vekov* [The spring is gold-jet. Monuments of Bulgarian literature of the 11<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries], edited by I. I. Kaliganov; D. I. Polyviannyi. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 526 p. (In Russian)
- 19 *Rossiiskaia istoricheskaia biblioteka* [Russian historical library]. St. Petersburg, Tipografia N. N. Skorokhodova Publ., 1891. Vol. 13: *Pamiatniki drevnei russkoi pis'mennosti, otnosiashchiesia k Smutnomu vremeni* [Monuments of the Old Russian writing related to the time of Troubles]. 982 p. (In Russian)
- 20 Salmina M. A. “Entinariii” v “Povesti o zachale Moskvy” [“Entinarium” in “The Tale of the Conception of Moscow”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department], ed.-in-chief D. S. Likhachev. Moscow,

- Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1958. Vol. 15: K Chetvertomu mezhdunarodnomu kongressu slavistov [To the Fourth international Congress of Slavists]. 523 p. (In Russian)
- 21 Salmina M. A. Istochniki "Povesti o zachale Moskvyy" [Sources "Tales of the Conception of Moscow"]. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960. Vol. 16. 665 p. (In Russian)
- 22 Salmina M. A. Novonaidennye teksty Khroniki Konstantina Manassii [Newly found texts of the Chronicle of Konstantin Manasseh]. *Kul'turnoe nasledie Drevnei Rusi: istoki, stanovlenie, traditsii* [Cultural heritage of Ancient Russia: origins, formation, traditions], ed.-in-chief V. G. Bazanov; edited by M. B. Khrapchenko. Moscow, Nauka Publ., 1976. 460 p. (In Russian)
- 23 Salmina M. A. *Povesti o nachale Moskvyy* [Tales of the beginning of Moscow]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1964. 273 p. (In Russian)
- 24 Salmina M. A. Khronika Konstantina Manassii i literaturnyi stil' XVI v. na Rusi [Chronicle of Constantine Manasseh and the literary style of the 16<sup>th</sup> century. in Russia]. *Russkaia i gruzinskaia srednevekovye literatury: Sbornik Statei* [Russian and Georgian medieval literature: Collection of articles], ed.-in-chief G. M. Prokhorov. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 223 p. (In Russian)
- 25 Salmina M. A. Khronika Konstantina Manassii i stil' "vtorogo monumentalizma" na Rusi [Chronicle of Konstantin Manasseh and the style of the "second monumentalism" in Russia]. *Bulgarsko Srednovekovie: Bulgarsko-sovetski sbornik v chest na 70-godishninata na prof. Ivan Duichev* [Bulgarian middle Ages: Bulgarian-Soviet collection on the occasion of the 70<sup>th</sup> anniversary of Professor Ivan Duychev]. Sofia, Nauka i izkustvo Publ., 1980. 375 p. (In Bulgarian.)
- 26 Salmina M. A. Khronika Konstantina Manassii kak istochnik Russkogo khronografa [Chronicle of Konstantin Manasseh as a source of the Russian chronograph]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department], responsible editor D. S. Likhachev. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1977. Vol. 33: Drevnerusskie literaturnye pamiatniki [Old Russian literary monuments]. 463 p. (In Russian)
- 27 Stasiulevich M. M. *Istoriia srednikh vekov v ee pisateliakh i issledovaniikh noveishikh uchenykh* [The history of the Middle Ages in its writers and studies of the latest scientists]. St. Petersburg, Tipografia M. M. Stasiulevicha Publ., 1887. 779 p. (In Russian)
- 28 Tikhomirov M. N. *Russkoe letopisanie* [Russian annals]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 556 p. (In Russian)
- 29 Ful'kherii Shartorskii. Ierusalimskaia istoriia ("Deianiia frankov, sovershivshikh palomnichestvo v Ierusalim") [Jerusalem history ("Acts of the Franks who made the pilgrimage to Jerusalem")]. Stasiulevich M. M. *Istoriia srednikh vekov v ee pisateliakh i issledovaniikh noveishikh uchenykh* [History of the Middle ages in its writers and studies of the latest scientists]. St. Petersburg, Tipografia M. M. Stasiulevicha Publ., 1887. Vol III: Ot krestovykh pokhodov do otkrytiia Ameriki [From the Crusades to the discovery of America]. 779 p. (In Russian)
- 30 Khazanova S. I. *Piskarevskii letopisets. Proiskhozhdenie, istochniki, avtorstvo* [Piskarevsky chronicler. Origin, sources, authorship]. Moscow, Kvadruga Publ., 2014. 170 p. (In Russian)

- 31     Chapek K. Sled [Footprint], translated by V. Martemyanov. *Sbornik sochinenii* [Collection of works]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1974, vol. 1, pp. 145–150. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. С. Н. Травников  
г. Москва, Россия

© 2020 г. Е. Г. Июльская  
г. Москва, Россия

© 2020 г. Е. К. Петривняя  
г. Москва, Россия

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПОЭТИКА  
КОМЕДИИ Е. Р. ДАШКОВОЙ  
«ТОИСИОКОВ, ИЛИ ЧЕЛОВЕК БЕСХАРАКТЕРНЫЙ»**

**Аннотация:** Статья посвящена изучению поэтики известного драматического сочинения Е. Р. Дашковой «Тоисиоков». Причину появления комедии связывают с публикацией ярких сатирических произведений Д. И. Фонвизина, инициатором появления которых Екатерина II считала Ивана Шувалова. По просьбе императрицы Дашкова написала комедию на елизаветинского фаворита, которого хорошо знала с юности, а основной абрис характера княгиня заимствовала из иронического сочинения Екатерины II «Были и небылицы». Пьеса представляет собой сложный жанровый конгломерат, в который входит воспитательная, бытовая, любовная комедия; это сочинение как бы возвращается к истокам русской драматургии, к 50–60-м гг. XVIII столетия, где господствовала дидактическая комедия раннего А. П. Сумарокова, И. П. Елагина, В. И. Лукина и др. В сочинении Е. Р. Дашковой видится связь и с жанром слезной драмы, когда в центре пьесы оказывается в целом симпатичная личность, но, окруженная недостойными людьми, не может им оказать сопротивление в силу слабости характера. Основной задачей написания данного произведения Е. Р. Дашковой была попытка ответить на вопрос о роли и силе современного ей дворянства, насколько типичны образы, представленные в комедии. Исследование показало, что автор сомневается в способностях дворян, подобных Тоисиокову, управлять государством, видит в их нерешительности и слабости опасность для благополучного развития страны.

**Ключевые слова:** Е. Р. Дашкова, комедия, поэтика, художественный образ, слезная драма, Тоисиоков, антишуваловские пьесы.

**Информация об авторах:**

Сергей Николаевич Травников — доктор филологических наук, профессор, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. E-mail: SNTravnikov@pushkin.institute

Елена Геннадиевна Июльская — кандидат филологических наук, доцент, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. E-mail: eiulskaya@gmail.com

Елена Капитоновна Петровна — кандидат филологических наук, доцент, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. E-mail: libri\_magistri@mail.ru

*Дата поступления статьи:* 13.05.2019

*Дата публикации:* 28.03.2020

*Для цитирования:* Травников С. Н., Июльская Е. Г., Петровна Е. К. История создания и поэтика комедии Е. Р. Дашковой «Тоисиоков, или человек бесхарактерный» // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 109–124. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-109-124

Екатерина Романовна Дашкова — удивительно талантливый, энциклопедически образованный человек, проявила себя как неординарная личность не только в политике, науке, образовании, экономике, административной деятельности, но и в художественной литературе. Она писала стихи, прозу, критические, публицистические, драматические сочинения. Наиболее известное произведение Дашковой в драматическом роде — комедия «Тоисиоков, или Человек бесхарактерный» [9].

Причину появления комедии историк литературы П. Н. Берков связывал с публикацией известного сочинения Д. И. Фонвизина «Несколько вопросов, могущих возбуждать в умных и честных людях особое внимание», в котором сатирик выставил в смешном виде двор Екатерины II [3]. Императрица увидела в «Вопросах» недопустимое «свободоязычие», резко одернула писателя в печати, после чего Фонвизин был вынужден просить прощение за «непозволительный тон» и обещал не публиковать «заготовленные еще вопросы» [19, т. 2, с. 278]. Разгневанная императрица вдоволь потешилась над литератором в комедии «Вопроситель» (1783), где изобразила его под именем глупого и несносного сплетника Вестолуба, «посмешища целого города», который докучал всем, «с кем ни встретится, вопросами своими» [10]. Нападки на Фонвизина были вызваны не только «дурацкими вопросами», но и недовольством Екатерины II ее придворным Иваном Ивановичем Шуваловым, которого она считала инициатором создания этого сатирического сочинения [3, с. 290].

«Тоисиоков» княгини Дашковой — не первая антишуваловская пьеса. По мнению исследователя русского театра В. Н. Всеволода-Гернгросса, в конце 1749 г. — начале 1750 г. фаворита сатирически изобразил А. П. Сумароков в пьесе «Нарцисс» («Нарт»)¹ [5, с. 125]. Впрочем, П. Н. Берков считал прототипом Нарцисса не Шувалова, а несостоявшегося любовника Елизаветы Петровны Никиту Афанасьевича Бекетова (1729–1794). Эта точка зрения не выдерживает критики, потому что только в 1751 г. Бекетов был выпущен из Сухопутного Кадетского Шляхетского корпуса и попал в общий список фаворитов, в то время как комедия была создана на год или полтора раньше. Изнеженный, женственный красавчик-кадет понравился императрице. Эту информацию подтверждала Екатерина II, сообщавшая, что на роль любовника императрицы Бекетова продвигал ее бывший фаворит А. Г. Разумовский, пытавшийся «подорвать фавор камер-юнкера Шувалова». Среди вельмож было много недовольных, видевших в новом фаворите угрозу своим интересам.

Кто-то распускал слух: юноша склонен к гомофилии и педофилии, что считалось при дворе ужасным пороком [11, с. 278]. Завистники-придворные предложили

¹ Первая публикация комедии «Нарцисс», чтобы не раздражать фаворита, была осуществлена девятнадцать лет спустя, когда Шувалов был отстранен от постельной должности: Сумароков А. П. Нарцисс. СПб., 1769.

возможному фавориту использовать новое косметическое средство по уходу за кожей, которое изуродовало лицо молодого человека. Эти события навсегда закрыли Бекетову путь в альков Елизаветы Петровны [15, т. 2, с. 662].

Среди современников Дашковой ходило предание, что прототипом Тоисиокова был обер-штапмейстер двора Лев Александрович Нарышкин (1733–1799), непреходящий персонаж бесчисленного количества анекдотов XVIII в. [13]. Он с юности находился при малом великокняжеском дворе, был постоянным участником увеселений Екатерины Алексеевны и Петра Федоровича. Историк М. М. Щербатов дал ему характеристику как человеку умному, трусливому, жадному к почестям и корысти «и по охоте шутить более удобным быть придворным шутом, нежели вельможею» [21, с. 116]. Екатерина II подтверждала мнение Щербатова, что Нарышкин «был врожденный арлекин» [11, с. 279]. Живой, пронырливый, веселый Нарышкин никак не похож на вялого, нерешительного и не склонного к шутовству Тоисиокова.

А. Д. Ивинский полагает, что вообще не следует искать прототипов этого образа. С точки зрения исследователя, это был типичный персонаж: «императрица не “борется” с “просветителем” или обер-камергером, она высмеивает “скучное”, “занудное”, невозможное в приличном обществе поведение. Делает она это, обратившись к известным всей читающей публике ее времени топосам русской и европейской журналистики и драматургии XVIII в.» [12].

Однако большинство современных ученых считают, что прототипом Тоисиокова все-таки был И. И. Шувалов [17, в. 1, с. 246].

Роман восемнадцатилетнего Ивана Шувалова и тридцатидевятилетней императрицы начался осенью 1749 г. и продолжался до кончины Елизаветы Петровны. Шувалов считался не только «ночным императором», но и вторым человеком в российской государственной иерархии. Ничто человеческое не было чуждо фавориту: «Он <...> всю жизнь любил красиво одеться, хорошо поесть. В молодости, несмотря на любовь к книгам и музам, он был типичным модником и петиметром» [1, т. 8, с. 17]. Великая княгиня Екатерина Алексеевна, рассчитывавшая на него во время переворота 1762 г., но не получившая поддержку из-за нерешительности и осторожности Шувалова, в сердцах писала: «Самый низкий, и самый подлый из людей» [11, с. 418].

Во время правления Семирамиды Севера Шувалов не играл никакой роли в управлении государством, но при этом занимал почетное место при дворе и числился неизменным членом избранного кружка императрицы. Современники указывали на его мягкость и бесхарактерность, неумение вести дела, обычай поддаваться чужим дурным влияниям. Он сам себя считал ипохондрикком и от этого приходил в крайнее отчаяние [15, т. 23, с. 484]. Известный историк Е. А. Анисимов подтверждал эту характеристику: «Сохранившиеся документы говорят о Шувалове как о человеке рассудочном, уравновешенном, несколько вялом, расслабленном, жившем без ярких эмоциональных вспышек» [1, с. 16].

Для Дашковой прототипом Тоисиокова был Иван Шувалов, которого она хорошо знала с юности, много общалась с фаворитом по семейным и служебным делам. Основной абрис характера княгиня заимствовала из иронического сочинения Екатерины II «Были и небылицы» (1783), где императрица изобразила Шувалова под прозвищем «Нерешительный»: «Он ходит бодро, но когда два шага сделает направо, то, одумавшись, пойдет налево; тут встречаем он мыслями, кои принуждают его идти вперед, потом возвращается вспять. Каков же путь, таковы его и мысли. Мой сосед отроду не говорил пяти слов и не делал ни единого шагу без раскаяния потом об оном <...>. Мой

сосед двадцатью в день скуп и мот, богат и беден, хорош и дурен, доволен и недоволен, и все что изволишь; только счастлив не бывает, для того что следует всем своим мыслям на час, и не имеет ни единой, которая бы не перебита была другою.

Когда я гляжу на него, тогда он, утупя глаза в пол, передо мною важничает, труся, однако, мне мысленно. Часто я смеюсь над ним; говоря с ним дружески, привожу его в чувство; но тем не поправляется его состояние; лишь ропщет противу меня заочно, а в глазах мне льстит» [9, с. 142–143].

Е. Р. Дашкова вспоминала о появлении этой заказной комедии: «Екатерина попросила меня написать маленькую драму на русском языке для Эрмитажного театра. Напрасно я уверяла, что у меня нет и тени таланта для такого сочинения. Государыня настаивала и призналась мне, что подобное занятие, как она убедилась по собственному опыту, заинтересует и развлечет меня». Дашкова попросила императрицу быть руководителем ее работы. Два первых акта она написала за один день и прочитала Екатерине Алексеевне. Императрица «над многими сценами хохотала и, по снисхождению или особенному расположению ко мне, произнесла самый лестный отзыв о моем опыте».

Весьма тактично Дашкова высказалась о прототипе, называя его инициалом «Н» и обрисовывая его образ: «...мой герой был самым общим местом, т. е. человек во все без характера. Такими-то бесцветными существами наполнено наше петербургское общество» [7, с. 235].

Княгиня хотела написать трехактную пьесу, императрица настояла на пяти действиях.

Первая публикация пьеса «Тоисиоков» была осуществлена в январе 1786 г., а спустя шесть месяцев, 23 августа, комедия «была играна» в придворном Эрмитажном театре. Сочинение Дашковой понравилось публике, и Екатерина II приказала перевести ее на немецкий язык [21, с. 6]. Московская премьера состоялась 18 октября 1786 г. [5, т. 1, с. 486]. В 1788 г. пьеса была перепечатана в сборнике «Российский феатр», издававшийся под наблюдением княгини Е. Р. Дашковой [8].

Драматург работала в период просветительского классицизма в России, характерными представителями которого были драматурги А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, В. И. Майков, Д. И. Фонвизин, Екатерина II. Несмотря на то что комедия «Тоисиоков» была написана в 1786 г., когда полным ходом шло разрушение классицистической эстетики и поэтики, Дашкова продолжала исповедовать наработанные десятилетиями традиции европейской и русской классицистической драматургии. Сочинения Екатерины Малой относятся к рационально-логической школе отечественного классицизма, для которой была характерна схема воздействия на разум, а через него на чувства зрителя. Княгиня придерживалась дидактического направления в художественном творчестве, возглавлявшегося Екатериной Великой, и создала пьесу, в которой воспитывала читателей не столько смехом, сколько нравоучением.

Эта дидактическая комедия сохранила классицистическую концепцию трех единств: единство места, времени и действия. На протяжении всей пьесы события происходят в одном доме, в кабинете дворянина Тоисиокова, куда приходят и откуда расходятся по другим помещениям барского дома хозяева, гости и слуги. Сценическая история в пьесе начинается утром и завершается в тот же день к вечеру. Дашкова сохранила единство действия: в пьесе доминирует одна сюжетная линия, связанная с обманом не далекого по уму и ленивого господина Тоисиокова и его избавлением от полного разорения госпожой Решимовой. Любовные дела, без которых не обходится ни одна

классицистическая комедия, играет в пьесе подсобную роль, помогают раскрыть главную интригу произведения о доведении до банкротства помещичьей семьи.

Образы пьесы построены по классицистическому принципу выделения главной черты личности: Тоисиоков — безвольный человек, Здравомыслов — умный и заботливый друг, Решимова — прямодушная, проникательная, честная дворянка, Лафлер — жулик, Пролаз — хитрец, Маша — сметливая и преданная госпоже наперсница и т. п.

Пьеса Е. Р. Дашковой представляет собой сложный жанровый конгломерат, в который входит воспитательная, бытовая, любовная комедия. Этим сочинением княгиня как бы возвращает русскую драматургию к ее истокам, к 50–60-м гг. XVIII в., где господствовала дидактическая комедия раннего А. П. Сумарокова, И. П. Елагина, В. И. Лукина, Б. Е. Ельчанинова, Ф. А. Козловского. Дидактическая комедия в чем-то сближается с жанром слезной драмы, когда в центре пьесы оказывается в целом симпатичная личность, окруженная недостойными людьми, которым она не может в силу слабости характера или жизненных обстоятельств оказать сопротивление. В 70–90-е гг. XVIII в. воспитательная комедия сближается с русской охранительной комедией, главным идеологом и автором которой стала императрица Екатерина II. Русская императрица заявила: «Комедия должна быть насмешлива, но не оскорбительна, заключать в себе шутки, но не обиды. Она терпит остроумие, но не желчь и горечь» [9, с. 142–143]. Царица представила образцы такой комедии: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного барина», «Госпожа Вестникова с семьей». Смысл охранительной комедии заключался в отказе от социальной тематики, переведении всех проблем в морально-этический план, борьбе с политическими и литературными противниками. В пьесе «Тоисиоков» Е. Р. Дашкова в какой-то степени следовала идеям охранительной комедии, потому что ее сочинение иронизировало над известным царедворцем И. И. Шуваловым, которого Екатерина II считала своим политическим оппонентом.

Жанровую доминанту сочинения Дашковой составляет воспитательная комедия, которая изображает повседневную жизнь человека в ее различных семейных и бытовых проявлениях. Главный объект внимания драматурга — отрицательные стороны русской дворянской жизни, а основные персонажи — нравственно ущербные, пошлые, пустые люди, занятые низкими, недостойными звания благородного сословия делами. Смех в воспитательной комедии не был злым, он был веселым, ироничным, забавным, направленным на исправления недостатков дворян, которые имели шанс исправиться и стать добродетельными гражданами. Под недостатками понимались психологические качества высшего сословия в их бытовом выражении: лень, волокитство, мотовство, картежничество, тщеславие, высокомерие, щегольство. Эти нравственные пороки воспринимались драматургами как общественное зло, которое требует порицания. Комедии воспитания должны были формировать гражданское сознание, укреплять достоинство и чувство чести в дворянине, способствовать исправлению нравов.

Англоманка Дашкова использовала элементы комедии нравов, которая была популярна в XVII–XVIII вв. на Туманном Альбионе и в Веселой Франции. Классические образцы пьес представлены Д. Фаркером «Сэр Гарри Уилдер» и Бомарше «Сивильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро». В этом жанре основное внимание уделялось нормам поведения персонажей, живущих в обществе, в котором очень важно соблюдать морально-этические правила. Комедии нравов достаточно подробно изображали недостатки и мелкие пороки отдельных представителей дворянского общества. При дворе Екатерины II любили подобного рода пьесы, в которых иронично осмеивались вель-

можи и дамы из ближнего окружения императрицы. Русская царица сама писала такие пьесы, например, «Федул с детьми», где был представлен в смешном виде А. А. Безбородко. Она приказывала ставить эти комедии в Эрмитажном театре и приглашала на просмотры провинившихся царедворцев. Пьеса Дашковой «Тоисиоков» полностью укладывается в традиции комедии нравов.

Бытовые комедии были широко распространены в европейской и русской драматургии XVIII столетия. Популярный итальянский драматург К. Гольдони написал «Слугу двух господ», «Трактирщицу», «Самодуров», в творчестве Мольера в «высоких» комедиях появлялось бытописание, особенно это заметно в «Мизантропе» и «Скупом».

В пьесе «Тоисиоков» появляются элементы бытовой комедии, повествующие о повседневной жизни дворянской семьи. В такого рода произведениях не ставились серьезные политические, религиозные, социальные проблемы, ее персонажи были заняты самыми прозаическими вопросами, «жизни мышью беготней». Господин Тоисиоков — главный персонаж пьесы, то продает, то обратно втридорога выкупает свои деревни, неоднократно перестраивает конюшню, дает в долг без отдачи деньги, пытается волочиться за свояченицей, обсуждает с дворецким хозяйственные проблемы, выпрашивает отсрочку выплаты догов у кредиторов, проигрывает в карты последние деньги и т. п.

Традиции любовной комедии обнаруживаются в изображении любовных пар. Как принято в классицистической комедии, в «Тоисиокове» изображена любовь истинная, основанная на глубоком чувстве порядочных людей (Здравомыслов — Флена, Андрей — Маша) и любовь мнимая, возникающая от скуки, желания купить любовь красивой девушки, излишнего вожделения (волокичество Тоисиокова за Фленой, «финансовые» отношения Лафлера и Маши). В пьесе появляется классицистическая симметрия любовных пар. Сочинение Дашковой представляет собой классическую пятиактную комедию. В первой и втором действии по 12 явлений, в третьем — 9, в четвертом — 13, в пятом — 9. Все явления небольшие по объему, и их чередование зависит от смены темы разговора, появления или ухода персонажей со сцены. Как и принято в классицизме, действия соответствуют компонентам сюжета. Первое действие — экспозиция, второе — завязка, третье — развитие интриги, четвертое — кульминация, пятое — развязка.

В пьесе наиболее широко используются явления, в которых действуют от одного до трех персонажей. Обилие сценических героев в явлениях достаточно редко. Из 55 явлений больше пяти действующих лиц только в 8 явлениях. Это подтверждает мысль, что Дашкова писала комедию разговоров, а не комедию действий.

Из средств композиционной связи действий и явлений наибольший интерес представляет работа княгини Дашковой с театральными ремарками. Ремарка — это пояснения, в которых драматург указывает на время и место действия пьесы, сценические поступки и психологическое состояние персонажей. Ремарки обычно выполняют чисто служебную роль, фиксируют передвижение по сцене, вход и выход персонажей, возраст, внешний вид, одежду, жесты, мимику, интонацию, темп разговора и речевые паузы. Е. Р. Дашкова широко использовала различные типы ремарок.

Постановочная ремарка открывает первое явление первого действия: «Театр представляет кабинет, в коем г. Тоисиоков, сидя перед столом, разбирает бумаги, читает, перерывает, размышляет и начинает говорить» [8, с. 1]. Это пояснение драматурга

предназначено для режиссера и актеров, определяет место действия пьесы и показывает психологическое состояние главного персонажа комедии.

Характерообразующие ремарки помогают актерам точнее донести до зрителя суть образа, подчеркнуть личностные качества персонажа. Нерешительность Тоисиокова подчеркивается ремарками: «Пойду к жене, выведаю от нее, не провела ли чего? (Идет к дверям.) Да хотя б и сведала? (Ворочается назад.) Пойду лучше к прекрасной Флене. (Идет к другим дверям.)» [8, с. 15]. Три ремарки, сопровождающих предложения одного абзаца, помогают понять неустойчивость, неуверенность, сомнения, шатания, колебания, изменчивость характера персонажа. Трусливость, опасливость, боязнь говорить о своих проблемах с умными людьми подчеркивается ремаркой: «Г. Тоисиоков, приметя, что г-жа Решимова его видела, убегает и хлопает дверью» [8, с. 15]. Сложное психологическое состояние главы семейства передается с помощью ремарки действия: «(Во время сего разговора г. Тоисиоков то встает, то ходит, то садится)» [8, с. 30]. Решимова дает ироническую характеристику его хаотическим движениям: «Посмотрите на чудака-то, эх его разбирает» [8, с. 30].

С характерообразующими ремарками сближаются так называемые «реплики в сторону». Ремарки «в сторону» сопровождают речи Тоисиокова, который пытается скрыть от друзей и родных свои финансовые проблемы. Подобного рода ремарки часто связаны с антигероями Лафлером и Дворецким, которые любят скрывать свои темные дела от хозяев и слуг, но при этом охотно сообщают зрителям о собственных недостойных поступках. Реплики «в сторону» в пьесе Дашковой иногда заменяются целым явлением, в котором персонажи оказываются наедине с самим собой, что подчеркивается ремаркой: «Один». Следует монолог, в котором раскрываются душевные тайны человека: «Г-жа Тоисиокова (одна). Не знаю, чему приписать несчастную противу меня перемену мужа моего; она тем более для меня мучительна, что я должна скрывать смущение свое, чтоб не усугубить тетушки моей к нему ненависти... Если б Здравомыслов здесь был, он бы мог своими советами нас сблизить... Нечаянно сведала я, что долги мужа моего превышают все, что я о них представляла... На что ж от меня таить то, в чем участие я принимать должна? Но терпение, терпение есть одно для меня убежище» [8, с. 13].

К характерообразующим ремаркам относятся замечания драматурга для актеров, где необходимо выразить конкретные чувства. Например: Маша (смеется) [8, с. 4]; Решимова (улыбаясь) [8, с. 7]; Тоисиоков (с насмешкою) [8, с. 20]; Флена (с пренебрежением) [8, с. 21]; Андрей (с презрением) [8, с. 22] и т.п.

Если для драматурга было важно, чтобы персонажи в присутствии других людей общались именно друг с другом, использовались ремарки-обращения: Тоисиоков (Дворецкому на ухо) [8, с. 3], Пролаз (госпоже Решимовой) [8, с. 5], Флена (госпоже Тоисиоковой) [8, с. 6].

Естественно пьеса насыщена ремарками действия. Чаще всего это показатель начала или конца явления: «приходит», «уходит», «встает», «убегает» и т.п. Иногда с помощью ремарки происходит расстановка действующих лиц на сцене: «Берут стулья, тетку усаживают и сами садятся» [8, с. 11]. Ремарка может показывать отношения персонажей друг к другу: Госпожа Решимова садится, «оборачивает спиной стул к г. Тоисиокову» [8, с. 12].

Известный исследователь русской литературы XVIII столетия А. Н. Афанасьев, рассуждая о специфике сюжета «Тоисиокова», отметил: «Комедия эта написана по французским образцам, русской действительности в ней нет и слыхом не слыхать»

[2, т. 129, № 3 с. 210–211]. Ему возражал А. И. Воронцов-Дашков: «“Тоисиоков” — мягкая сатира в духе Горация на российское увлечение всем французским, похожая по стилю на фонвизинского “Бригадира”» [4, с. 229]. Истина в споре ученых по середине: это типичная пьеса эпохи русского Просвещения, в которой присутствуют как французские сюжетные мотивы, так и русские драматургические традиции.

В пьесе рассказывается о богатом русском дворянине Тоисиокове, который из-за безалаберности, нерешительности, нежелания заниматься хозяйством, доверчивости, доходящей до глупости, так запутал свои имущественно-хозяйственные дела, что дело шло к полному разорению. Его выручила родная тетя — госпожа Решимова, которая с помощью неординарных действий, ума, проницательности, при содействии друга Здравомыслова и поддержки верных слуг разоблачила мошенников, окружавших Тоисиокова, и возвратила ему деньги и имение.

Сюжет проявляется в событийности. В комедии два типа действий. Во-первых, интенсивные, энергичные мероприятия, организованные госпожой Решимовой по защите имущества и финансов племянника. События проявляются во внешней динамике. Тетушка господина Тоисиокова организует и направляет слуг на выяснение запутанных обстоятельств дел близкого родственника и защищает его от мошенников. Во-вторых, экстенсивные действия, связанные с образом Тоисиокова, для которого события — повод для размышлений, анализа, раздумий, предположений, забот. Он мало движется и меньше действует. Нерешительность и робость — главные черты его характера.

В комедии Дашковой используется концентрический сюжет, в котором преобладают причинно-следственные связи. Он тяготеет к сюжетам с единым узлом событий, именованным в XVIII столетии «единством действия». В пьесе одно главное событие: недостойные слуги обманывают и обирают доверчивого и недалекого умом господина.

По структуре комедия «Тоисиоков» построена на основе простого плетеного сюжета, где переплетаются семейно-бытовая и любовная сюжетные линии.

В пьесе Дашковой в центре изображения стоит частный семейный конфликт, распространяющийся на семью, домочадцев и слуг. Это конфликт этологический, поднимающий вечные проблемы жизни обычных людей. К чести драматурга Дашковой, конфликт охватывает всех персонажей, положительных и отрицательных. Вся интрига стягивается к трем фигурам: Тоисиокову, Ляфлеру и Решимовой.

Телеологический сюжет «Тоисиокова» напоминает ранние комедии А. П. Сумарокова, носит условный характер и строится на противостоянии внутрисемейных интересов. В отличие от любовных комедий, где сюжет вращается вокруг сватовства, в воспитательных комедиях любовная интрига отодвинута на задний план. Новым стало появление по примеру Д. И. Фонвизина нескольких любовных пар, но они не осложняют сюжет, потому что их любовь проявляется в разговорах. В конце пьесы влюбленные, оказавшие помощь в разрешении семейного конфликта, по решению близких родственников или господ, получают позволение на брак.

Сценическое действие в серьезной воспитательной комедии не лишено внешней занимательности. Дашкова использует прием внезапного появления важных для организации сюжета персонажей. Неожиданно в дом Тоисиокова приезжает его умная родственница Решимова с проницательным, все понимающим и знающим слугой Пролазом. В городской усадьбе появляется нежданный гость, старый друг Тоисиокова господин Здравомыслов с верным слугой Андреем. Честные дворяне и преданные слуги начинают решительную борьбу с жуликами, обобравшими дворянина. Дашкова использует

хорошо известный в драматургии прием подслушивания и обнаружения чужих писем, из которых выясняется схема обмана помещика его камердинером и мажордомом.

Комедиограф применяет привычный для классицистической пьесы прием самооблачения злодеев Лафлера и Дворецкого. Несмотря на то что камердинер умен, циничен и осторожен, в разговорах с понравившейся ему служанкой Машей он откровенно рассказывает ей о своих планах по обману доверчивого хозяина и бегства с деньгами в Париж. Добродетельная камеристка сообщает о намерениях злодея своим господам.

В пьесе Дашковой одиннадцать персонажей. При создании системы образов княгиня использовала несколько системообразующих принципов. Комедия построена на основе дуоцентрической системы персонажей. В центре два главных героя: Тоисиоков и Решимова, вокруг них группируются второстепенные (Флена, Тоисиокова, Здравомыслов, Маша, Пролаз, Андрей, Лафлер, Дворецкий) и эпизодический персонаж купец. В комедии XVIII столетия, естественно, указывается на сословное деление людей: одни — дворяне, господа (Решимова Тоисиоков, его жена, Флена, Здравомыслов), другие — представители низшего звания, слуги (Пролаз, Андрей, Маша и примкнувший к ним купец). В системе образов работает нравственный принцип, проявившийся в столкновении порядочных (Решимова, Здравомыслов, Маша, Пролаз, Андрей) и дурных людей (Лафлер, Дворецкий). В этой группе персонажей особое место занимают Тоисиоков и купец, оказавшиеся в промежуточной позиции. Княгиня, помня о проблеме галломании и борьбе с ней, использовала национальный принцип в создании системы образов, противопоставив добродетельным русским слугам французского луна и мошенника Лафлера. В этой дидактической комедии появились любовные пары дворян Здравомыслов — Флена и слуг Андрей — Маша. Намечены, но активно не развиваются любовные треугольники Здравомыслов – Флена – Тоисиоков и Андрей – Маша – Лафлер. Дворяне и слуги связаны родственными, дружескими и любовными связями (муж, жена, свояченица, племянница, друг, возлюбленный). Служащие определяются по профессиональной принадлежности (дворецкий, камердинер, служанка, слуга, конюший, купец). Дашкова использовала антитетический прием создания системы образов. Двум обманщикам, Лафлеру и Дворецкому, противопоставлены положительные персонажи Решимова и Здравомыслов. В словах и делах аристократов духа проявляется авторское отношение к происходящим в пьесе событиям. Прием прямого противопоставления хороших и дурных людей составляет одну из важных особенностей классицистической комедии. Контрастное изображение персонажей помогало правильно понять дидактическую роль воспитательной пьесы.

В комедии Дашковой параллельно существуют два мира — мир честности, бескорыстия, человечности, представленный образами господ Здравомыслова, Решимовой, Флены, и мир обмана, наживы, корысти, в котором живут Лафлер и Дворецкий. Эти сообщества сталкиваются между собой, и при помощи порядочных слуг побеждают честные люди. Комедия, как и принято в классицизме, завершается наказанием порочных. Критике подвергается не социальная система, а дурно управляющие делами помещики, безоговорочно доверяющие злодеям-слугам.

Говорящая фамилия господина Тоисиокова происходит от усеченного фразеологизма («то и сио»). Во времена Дашковой местоимение «сё» писалось как «сио», потому что буква «ё» не была официально внесена в алфавит. Словосочетание «и то и сио» было популярно в XVIII столетии. Известный писатель М. И. Чулков так назвал свой сатирический журнал. Публицист и издатель В. Г. Рубан, недолголюбивавший Чулкова, взял для своего периодического издания противоположное по смыслу назва-

ние «Ни то ни сию в прозе и стихах». Императрица Екатерина II, наименовавшая свой журнал «Всякая всячина» сделала своеобразную кальку с фразеологизма «и то и сию». Это словосочетание постоянно обыгрывалось в пьесе княгини Дашковой, когда речь заходила о Тоисиокове. Его дворецкий сообщает о ветренности характера дворянина: «Господин мой <...> и то и се желает, то и се приказывает <...>», а госпожа Решимова публично называет племянника «господин и то и сию».

Тоисиоков — дворянин новой формации. Обеспеченный человек, он недолго пребывал офицером в армии и по закону о вольности дворянства оставил службу: «Господин мой скучал, как был на службе, скучает теперь в отставке <...>». Если в петровское, аннинское, елизаветинское время дворяне служили России, то в екатерининское правление «скучали» на государственных должностях. Тоисиоков считает себя свободным от выполнения долга перед государем и отечеством и предался «ничегонеделанию». Это поведение было недостойно дворянина и позорило благородное сословие.

Дворянин, живущий в городе и не занимающийся феодальным хозяйством, — новый персонаж русской комедиографии. Тоисиоков показан в быту, семейном и дружеском кругу и, самое главное, представлен как сложный, мятущийся, противоречивый психологический тип человека, близкого к полному разорению. Его волнуют не проблемы Родины, а надвигающееся банкротство. Тоисиоков — дворянин среднего достатка, т. е. наиболее распространенный тип русских дворян.

Дашкова решила рассказать о частной жизни благородного сословия, показать через внутрисемейные отношения особенности психологии и поведения неслуживых дворян. Драматурга волновал вопрос: какие главные черты отличают русского дворянина и соответствует ли дворянство своему высокому предназначению быть руководителем всех сословий русского государства? Княгиня дала на этот вопрос весьма пессимистический ответ: такие люди, как Тоисиоков, не только не могут управлять государством, но и нежизнеспособны, потому что не могут защитить даже себя и свою семью от посягательств слуг на их честь и имущество.

В Тоисиокове ярко проявляется потребительское отношение к жизни, он берет для себя все (светские удовольствия, карты, развлечения, денежные долги), но не отдает обществу ничего. У него не выработан кодекс чести истинного дворянина, он не хочет следовать дворянской концепции сына Отечества, служить России и помогать согражданам, потому что эти идеи воспринимались им как обременительная, пустая, ненужная болтовня. Критика Дашковой не желавших выполнять свой долг, забывших о чести дворян давалась ей с просветительских позиций и в интересах благородных сограждан. Причиной разорения древних родов она видела в нежелании честно исполнять обязанности землевладельца, в «худом» исполнении должности дворянина.

Тоисиоков легко поддается чужим влияниям, постоянно оказывается обманутым. Значительные суммы денег уходят из-за неумения вести финансовые дела. Дворецкий перечисляет его неумные, бесцельные траты: «По случаю продажи, но после опять возвратно купленной вами деревни, на двойные пошлины две тысячи рублей; за третью перестройку конюшни по счету архитектора семьсот рублей; по поручительству за француза... три тысячи рублей». Дворянин оказался в долгах из-за собственной безалаберности и неумения жить, правильно вести финансово-хозяйственные дела.

Тоисиоков может быть, в зависимости от сценической ситуации, горячим, заносчивым, услужливым, недовольным, ироничным, влюбчивым, склонным к мелкому семейному обману. С точки зрения классицистической этики эти человеческие страсти

нельзя считать добродетельными, что снижало его образ, но одновременно придавало живость и человеческую индивидуальность.

Настоящие дворяне в пьесе Дашковой — «пришлецы», не связанные напрямую с городской усадьбой Тоисиокова. Это помещица Решимова и господин Здравомыслов. Фамилия Решимова происходит от глагола «решать». В словаре В. И. Даля приводится значение этого глагола: «разбирать дело и присуждать; приговаривать; распутать что-либо и сделать заключение; быть судьей в чем-либо» [6, т. 3, с. 1774]. Говорящая фамилия Здравомыслов ясна и понятна. Здравомыслие — способность логично размышлять о явлениях жизни и выносить правильное основательное заключение. Решимова и Здравомыслов умны, образованны, деятельны, для них характерна врожденная нравственность, уважение к долгу и чести дворян. В этом смысле они напоминают высоких героев русских классицистических трагедий. Честные дворяне, они увидели начавшуюся деградацию благородного сословия, осознали ненормальность положения, когда помещики перестали заниматься порученным им государством делом — вести феодальное хозяйство на благо русского общества.

Свояченицу, сестру Фены Тоисиокова зовут Флена Осиповна. Флена — имя на Руси известное со стародавних времен и произносившееся как Флёна [18, с. 647]. Все знающий Интернет сообщает, что это имя — женский вариант греческого имени Филон, звучавший как Филона («любимая») и в разговорной речи превратившегося во Флену. Другая версия связывает это имя с Фаиной, означавшей в греческом языке «блистающая», «светлая», «сияющая». В диалектной форме это имя стало звучать как Флена [22]. Отчество Осиповна навеивает воспоминания об Иосифе Прекрасном и наводит на мысль о красоте девушки. Флена изображена добродетельной, умной, воспитанной, образованной барышней и идеальной возлюбленной.

Служанка Флены носит дворянское имя Маша, Мария, которое в древнееврейском языке означало «любимая и желанная» [18, с. 557]. Маша, камеристка Флены, искренне заботится о своей госпоже и заводит серьезный роман с достойным и честным слугой Здравомыслова Андреем, имя которого переводится с древнегреческого как «мужественный и храбрый» [18, с. 47]. Эта пара положительных персонажей из народа помогает своим хозяевам-дворянам разоблачить жуликов из окружения Тоисиокова.

Старый конюх и слуга Решимовой Пролаз оправдывает свое прозвище, потому что быстро проникает во все тайны дома Тоисиокова, узнает подноготную уголовного дела и организует поимку злоумышленников. В словаре В. И. Даля слово «пролаз» («пролаза») истолковывается как «пройдоха», «лукавец», «хитрец» и в русской языке несет отрицательную семантику, но в пьесе Дашковой это положительный персонаж [6, с. 1286–1287].

Камердинер Тоисиокова обладал прозвищем Лафлер, что в переводе с французского языка означает «цветок». Это прозвание совершенно не соответствует образу иностранного жулика и афериста. Скорее всего Лафлер — ироническая кличка, произошедшая от французских фразеологизмов типа «fleur de nave(t)» — дурак, дурень, кретин, идиот; «fleur de tourte» — круглый дурак; «fine fleur de» — подонки, отбросы<sup>2</sup> [14, с. 678].

Согласно классицистической жанровой системе, комедия относится к низкому стилю, но для воспитательной комедии XVIII столетия следует сделать уточнение, потому что она по содержанию, дидактической тематике, «улыбательной» сатире, нали-

<sup>2</sup> Авторы благодарят писателя, журналиста-международника А. Н. Григорьева, сообщившего эту информацию.

чию положительных персонажей тяготеет к среднему стилю. В воспитательной комедии речь дворян развивалась по пути преодоления книжности и театральности, на которых было воспитано благородное сословие, а речь дворян стремилась к преодолению натурализма крестьянского языка и сближению с речью образованного сословия. Средний языковой стиль — главный стиль комедии Дашковой. Ее героини-дворяне Тоисиоковы, Решимова, Здравомыслов, Флена использовали разговорное дворянское просторечие, ибо жили в семейной обстановке, которая позволяла опростить язык. Слуги Маша и Андрей, которым, согласно поэтике классицизма, следует общаться между собой низким слогом, пытаются подтянуться к языку хозяев. Низкий стиль связан только с речами отрицательных персонажей, Лафлера и дворецкого, которым положено говорить, как низкая чернь. Русская комедия классицизма широко использовала разговорный язык дворян и дворни. В комедии Дашковой господствует стихия просторечия, проявляющаяся в особом отборе лексики и синтаксического построения предложений. В языке комедии появляется натурализм, потому что княгиня перенесла на сцену стиль бытового общения господ и слуг. В их речах звучат интонации русского разговорного языка, работает образное русское слово, живой говор приобретает подлинно народное звучание, утрачивает театральную искусственность. Например, в речи Решимовой отражаются жизненные ситуации, ее отношение к людям: повелительные интонации звучат в приказах слугам, дружеские — в беседах с госпожой Тоисиоковой, ласковые, родственные — в разговорах с Фленой, иронично-гневные и пренебрежительные — в предписаниях Тоисиокову, насмешливо-покровительственные — в распоряжениях Пролазу. Через речь создается представление о сложном и противоречивом характере Решимовой. Ее речь, как и речь других персонажей, насыщена крылатыми выражениями, метким словечками, пословицами, поговорками, которые отражают житейскую философию, склад ума и характера.

Комедия XVIII в. использовала самые разнообразные языковые и стилевые средства, потому что ее персонажи были представители различных сословий, национальностей, профессиональных и конфессиональных групп, несходных культур, воспитания и образования. Особенно ярка речь отрицательных персонажей, которая всегда отличалась многообразием, выразительностью и колоритом. Сценические антигерои, как правило, были связаны с народной средой и привносили на сцену язык городских улиц, сел и деревень. Часто отрицательными персонажами становились, по примеру фонвизинского Вральмана, иностранцы. В комедии Дашковой камердинер Лафлер говорит на ломаном русском языке с периодическим использованием французской речи. Дворецкий общается с Тоисиоковым на особом наречии, выработанном в незапамятные времена в барских покоях и передающемся из поколения в поколение в среде «высшего лакейства». Язык и стиль антигероев всегда выглядел более правдоподобно и убедительно, отличался речевой индивидуализацией и выразительностью, нежели речь положительных героев.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Анисимов Е. В.* Личность Ивана Шувалова // *Философский век. Альманах* 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в Российской империи / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: [Б. и.], 1998. С. 13–24.
- 2 *Афанасьев А. Н.* Литературные труды княгини Е. Р. Дашковой // *Отечественные записки*. 1860. Т. 129. № 3. С. 210–211.

- 3 *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977. 392 с.
- 4 *Воронцов-Дашков А. И.* Екатерина Дашкова: Жизнь во власти и в опале. М.: Молодая гвардия, 2010. 336 с.
- 5 *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского драматического театра: от истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. Т. 1. 482 с.
- 6 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Прогресс, 1994. Т. 3. 1782 с.
- 7 *Дашкова Е. Р.* Записки. М.: Наука, 1990. 528 с.
- 8 *Дашкова Е. Р.* Тоисиоков или Человек бесхарактерный // Российский феатр. СПб.: Императорская Академия Наук, 1788. Ч. XIX. С. 239–317.
- 9 *Екатерина II.* Были и небылицы // Екатерина II Памятник моему самолюбию. М.: Эксмо, 2003. 544 с.
- 10 *Екатерина II.* Вопроситель // Российский феатр. СПб.: Императорская Академия Наук, 1786. Ч. XII. С. 3–50.
- 11 *Екатерина II.* Записки. М.: Юрайт, 2018. 215 с.
- 12 *Ивинский А. Д.* Екатерина II и Фонвизин: о литературных контекстах «Вопросов и ответов» // Образовательный портал «Слово». URL: [https://www.portal-slovo.ru/philology/47153.php#\\_edn2](https://www.portal-slovo.ru/philology/47153.php#_edn2) (дата обращения: 13.11.2019).
- 13 *Мордовцев Д. Л.* Лев Александрович Нарышкин, последний исторический шпынь // Древняя и Новая Россия. 1878. Т. 1. С. 97–119.
- 14 Новый большой французско-русский фразеологический словарь / под ред. В. Г. Гака. М.: Русский язык, 2005. 1624 с.
- 15 Русский биографический словарь. СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1900, 1911. Т. 2: Алексинский-Бестужев-Рюмин. 796 с. Т. 23. Шебанов-Щютц. 560 с.
- 16 *Теплова В. А.* Дашкова Екатерина Романовна // Словарь русских писателей XVIII в. Л.: Наука, 1988. Вып. 1. 361 с.
- 17 *Тихонов А. Н., Бояринов Л. З., Рыжикова А. Г.* Словарь русских личных имен / под ред. Н. А. Петровского. М.: Сов. энциклопедия, 1995. 414 с.
- 18 *Фонвизин Д. И.* К г. Сочинителю «Былей и небылиц» от Сочинителя вопросов // *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: в 2 т. / сост., подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. Г. П. Макогоненко. М.: Худож. лит., 1959. Т. 2. С. 276–278.
- 19 *Храповицкий А. В.* Памятные записки. М.: Союзтеатр, 1990. 300 с.
- 20 Флена // Dic.academic.ru URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/personal\\_names/2378/%D0%A4%D0%BB%D1%91%D0%BD%D0%B0/Словарь%20личных%20имен/](https://dic.academic.ru/dic.nsf/personal_names/2378/%D0%A4%D0%BB%D1%91%D0%BD%D0%B0/Словарь%20личных%20имен/) (дата обращения: 13.11.2019).
- 21 *Щербатов М. М.* О повреждении нравов в России // «О повреждении нравов в России» князя М. Щербатова и «Путешествии» Радищева. М.: Наука, 1983. 504 с.

\*\*\*

© 2020. Sergei N. Travnikov  
Moscow, Russia

© 2020. Elena G. Iulskaya  
Moscow, Russia

© 2020. Elena K. Petrivnyaya  
Moscow, Russia

**HISTORY AND POETICS  
OF DASHKOVA'S COMEDY  
"TOISIOKOV, OR THE MAN OF NO CHARACTER"**

**Abstract:** The paper is to explore poetics of the famous dramatic work by E. R. Dashkova "Toisiokov". The reason of its appearance is associated with publication of bright satirical works by D. I. Fonvizin, with Ivan Shuvalov being their initiator as deemed the Empress Catherine II. At the request of the Empress Dashkova wrote a Comedy of the Elizabethan favorite, whom she knew well from her youth, borrowing the character's main outlines from the ironic work of Catherine II "True and bedtime stories". The play is a complex genre conglomerate, including educational, domestic, romantic comedy; it seems as though the work is getting back to the roots of Russian drama, to 50–60s of the 18<sup>th</sup> century, dominated by didactic comedy of the early A. P. Sumarokov, I. P. Elagin, V. I. Lukin and others. The essay of E. R. Dashkova has more to do with the genre of tearful drama, where in the center of the play we find generally a nice person, which, surrounded by unworthy people, is therefore unable to oppose them due to the weakness of nature. The main task of writing this work by E. R. Dashkova was an attempt to answer the question about the role and power of contemporary nobility and how typical are the images presented in the Comedy. The study showed that the author strongly doubts the ability of nobles like Toisiokov to govern a state, and sees their indecision and weakness as a danger to the country's prosperity.

**Keywords:** E. R. Dashkova, Comedy, poetics, artistic image, Toisiokov, anti-Shuvalov plays.

**Information about authors:**

Sergei N. Travnikov — DSc in Philology, Professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Pushkin State Russian Language Institute", Akademika Volgina St. 6, 117485 Moscow, Russia. E-mail: SNTravnikov@pushkin.institute

Elena G. Iulskaya — PhD in Philology, Associate professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Pushkin State Russian Language Institute", Akademika Volgina St. 6, 117485 Moscow, Russia. E-mail: EGIulskaja@pushkin.institute

Elena K. Petrivnyaya — PhD in Philology, Associate professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Pushkin State Russian Language Institute", Akademika Volgina St. 6, 117485 Moscow, Russia. E-mail: EKPetrivnyaya@pushkin.institute

**Received:** May 13, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Travnikov S. V., Iyul'skaya E. G., Petrivnyaya E. K. History and poetics of Dashkova's comedy "Toisiokov, or the man of no character". *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 109–124. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-109-124

## REFERENCES

- 1 Anisimov E. V. Lichnost' Ivana Shuvalova [Personality of Ivan Shuvalov]. In: *Filosofskii vek. Al'manakh 8. Ivan Ivanovich Shuvalov (1727–1797). Prosveshchennaia lichnost' v Rossiiskoi imperii* [Philosophical age. Almanac 8. Ivan Ivanovich Shuvalov (1727–1797). Enlightened personality in the Russian Empire], responsible edited by T. V. Artem'eva, M. I. Mikeshin. St. Petersburg, without Publ., 1998, pp. 13–24. (In Russian)
- 2 Afanas'ev A. N. Literaturnye trudy kniagini E. R. Dashkovoï [Literary works of Princess E. R. Dashkova]. *Otechestvennye zapiski*, 1860, vol. 129, no 3, pp. 210–211. (In Russian)
- 3 Berkov P. N. *Istoriia russkoi komedii XVIII veka* [History of Russian Comedy of the 18<sup>th</sup> century]. Leningrad, Nauka Publ., 1977. 392 p. (In Russian)
- 4 Vorontsov-Dashkov A. I. *Ekaterina Dashkova: Zhizn' vo vlasti i v opale* [Ekaterina Dashkova: Life in power and in disgrace]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2010. 336 p. (In Russian)
- 5 Vsevolodskii-Gerngross V. N. *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: ot istokov do kontsa XVIII veka* [History of the Russian drama theater: from its origins to the end of the 18<sup>th</sup> century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. Vol. 1. 482 p. (In Russian)
- 6 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. Moscow, Progress Publ., 1994. Vol. 3. 1782 p. (In Russian)
- 7 Dashkova E. R. *Zapiski* [Notes]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 528 p. (In Russian)
- 8 Dashkova E. R. Toisiokov ili Chelovek beskharakternyi [Taisyaku or the Man of no character]. *Rossiiskii featr* [Russian Theater]. St. Petersburg, Imperatorskaia Akademiia Nauk Publ., 1788, part XIX, pp. 239–317. (In Russian)
- 9 Ekaterina II. Byli i nebylitsy [True and bedtime stories]. In: *Ekaterina II Pamiatnik moemu samoliubiiu* [Catherine II Monument to my self-esteem]. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 544 p. (In Russian)
- 10 Ekaterina II. Voprositel' [Questioner]. *Rossiiskii featr* [Russian theater]. St. Petersburg, Imperatorskaia Akademiia Nauk Publ., 1786, part XII, pp. 3–50. (In Russian)
- 11 Ekaterina II. *Zapiski* [Catherine II]. Moscow, Iurait Publ., 2018. 215 p. (In Russian)
- 12 Ivinskii A. D. Ekaterina II i Fonvizin: o literaturnykh kontekstakh "Voprosov i otvetov" [Catherine II and Fonvizin: about the literary contexts of "Questions and answers"]. *Obrazovatel'nyi portal "Slovo"* [Educational portal "Slovo"]. Available at: [https://www.portal-slovo.ru/philology/47153.php#\\_edn2](https://www.portal-slovo.ru/philology/47153.php#_edn2) (accessed 13 November 2019). (In Russian)
- 13 Mordovtsev D. L. Lev Aleksandrovich Naryshkin, poslednii istoricheskii shpyn' [Lev Alexandrovich Naryshkin, the last historical court fool]. *Drevnia i Novaia Rossiia*, 1878, vol. 1, pp. 97–119. (In Russian)
- 14 *Novyi bol'shoi frantsuzsko-russkii frazeologicheskii slovar'* [New large French-Russian phraseological dictionary], edited by V. G. Gak. Moscow, Russkii iazyk Publ., 2005. 1624 p. (In Russian)

- 15 *Russkii biograficheski slovar'* [Russian biographical dictionary]. St. Petersburg, Tipografiia Glavnogo Upravleniia Udelov Publ., 1900, 1911. Vol. 2: Aleksinskii-Bestuzhev-Riumin [Aleksinsky-Bestuzhev-Ryumin]. 796 p. Vol. 23: Shebanov-Shchiutts [Shebanov-Schutz]. 560 p. (In Russian)
- 16 Teplova V. A. Dashkova Ekaterina Romanovna [Dashkova Ekaterina Romanovna]. *Slovar' russkikh pisatelei XVIII v.* [Dictionary of Russian writers of the 18<sup>th</sup> century]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. Vol. 1. 361 p. (In Russian)
- 17 Tikhonov A. N., Boiarinov L. Z., Ryzhikova A. G. *Slovar' russkikh lichnykh imen* [Dictionary of Russian personal names], edited by N. A. Petrovskii. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1995. 414 p. (In Russian)
- 18 Fonvizin D. I. K g. Sochiniteliu “Bylei i nebylits” ot Sochinitelia voprosov [To mr. Writer of “True and bedtime stories” from The writer of questions]. In: Fonvizin D. I. *Sobranie sochinenii: v 2 t.* [Collected works: in 2 vols.], drafting, preparation of texts, introductory article and comments by G. P. Makogonenko. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1959, vol. 2, pp. 276–278. (In Russian)
- 19 Khrapovitskii A. V. *Pamiatnye zapiski* [Memorandum]. Moscow, Soiuzteatr Publ., 1990. 300 p. (In Russian)
- 20 Flena. *Dic.academic.ru* Available at: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/personal\\_names/2378/%D0%A4%D0%BB%D1%91%D0%BD%D0%B0/Slovar' lichnykh imen/](https://dic.academic.ru/dic.nsf/personal_names/2378/%D0%A4%D0%BB%D1%91%D0%BD%D0%B0/Slovar%20lichnykh%20imen/) (accessed 13 November 2019). (In Russian)
- 21 Shcherbatov M. M. O povrezhenii npravov v Rossii [On the damage to morals in Russia]. “*O povrezhdenii npravov v Rossii*” kniazia M. Shcherbatova i “*Puteshestvii*” Radishcheva [“On the damage to morals in Russia” by Prince M. Shcherbatov and Radishchev's “Journey”]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 504 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Г. А. Гасанова  
г. Баку, Азербайджан

## РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ РОМАНЕ

**Аннотация:** Исследование проблемы взаимодействия литератур, выяснение закономерностей их взаимного обогащения являются одной из важнейших задач компаративистики. Рецепция осуществляется путем творческого переосмысления, «перенятия» завоеваний другой литературы. Азербайджанская литература благодаря творческому освоению передовых традиций русской культуры поднялась на новый этап художественного развития. В обширном и многообразном наследии русских классиков национальные писатели находили те или иные аспекты и элементы, созвучные проблемам современности и необходимые им при решении собственно творческих задач. Усваивая опыт русской литературы, синтезируя его, они расширяли художественные горизонты (в плане стиля, жанров, проблематики) и опирались при этом на собственные литературные традиции. Тема статьи обусловлена необходимостью изучить своеобразие азербайджанской рецепции художественного наследия Толстого и тем самым дополнить общую картину восприятия и функционирования творчества писателя в инациональном литературном контексте и культурной среде. Выявлена роль Толстого в развитии национальной прозы, в частности, отечественного романа, установлено влияние художника на мировоззрение и творческие установки романистов. Традиции, методы и принципы Толстого нашли художественное преломление в национальном романе — эпическом, историческом, социально-психологическом и философском (Ю. Чеменземинли, М. Ордубади, С. Рагимов, М. Гусейн, М. Джалал, Абульгасан, М. Ибрагимов и др.). Освоение неисчерпаемого опыта русского классика обогатило азербайджанскую прозу новыми идеями и образами. Данное исследование содействует более глубокому пониманию рецепции творчества русского писателя азербайджанским художественным сознанием и расширяет наши представления о межкультурном художественном диалоге.

**Ключевые слова:** творчество Л. Толстого, рецепция, национальный роман, школа мастерства, плодотворное влияние, преломление традиций, неисчерпаемый опыт.

**Информация об авторе:** Гюльнара Алиевна Гасанова — кандидат филологических наук, доцент, Бакинский славянский университет, ул. Сулеймана Рустама, д. 25 г. Баку, Азербайджан. E-mail: gjulnara-gasanova@ Rambler.ru

**Дата поступления статьи:** 07.01.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Гасанова Г. А. Рецепция творчества Л. Н. Толстого в отечественном романе // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 125–137. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-125-137

Начало XX столетия было ознаменовано ростом национального самосознания, что оказало воздействие и на развитие литературы. Писатели стремились отобразить важнейшие события исторической эпохи, идейные устремления передовой интеллигенции. Предпочтение отдавалось жанру романа, способному охватить сложнейшие взаимосвязи личности и общества, показать переплетение человеческих и народных судеб. Осваивался неисчерпаемый опыт русской и мировой классики, и в первую очередь литературное наследие великого Л. Н. Толстого, имеющее непреходящее значение для общечеловеческой культуры.

Его творчество стало подлинной школой художественного мастерства и высокой идейности, образцом эстетического совершенства и нравственности для азербайджанских писателей. Исследователь А. Багиров в своей книге «Толстой и Азербайджан» отмечал: «Воспитанные на национальных традициях, азербайджанские писатели, наряду с традициями других выдающихся личностей, продолжают и толстовские, извлекая из богатого наследия пользу для себя в решении определенных литературно-художественных задач» [2, с. 161].

Его влияние в той или иной степени испытали Ю. В. Чеменземинли, М. С. Ордубади, С. Рагимов, М. Гусейн, Мир Джалал, Абульгасан, М. Ибрагимов, А. Шаиг, В. Бабанлы, И. Шихлы, Г. Аббасзаде и многие другие, что, несомненно, обогатило их художественное видение мира, понимание человека и природы.

Использование принципов и приемов Толстого нашло отражение в широком изображении картин народной жизни, правдивом воссоздании образов, типизации характеров и событий, глубококом психологизме.

Традиции Толстого-романиста нашли своеобразное преломление в творчестве Ю. В. Чеменземинли, одного из видных представителей азербайджанской литературы. Автор известных романов «Али и Нино», «Студенты», «Девичий родник», «Между двух огней» («В крови»), он был приверженцем толстовских традиций. И уже в первом его романе «Студенты» (1914) отчетливо сказалось влияние великого мастера.

Сам автор был не только очевидцем происходящих перемен, но и их активным участником. В 1917 г. из числа студентов, обучающихся в Киеве, он основал азербайджанское общество и возглавил его. Интересно отметить и тот факт, что после установления АДР Чеменземинли был назначен дипломатическим представителем в Крыму.

В романе отображен его собственный жизненный и духовный опыт, личные наблюдения и впечатления. Но он пишет не столько о себе, сколько о своем окружении и событиях того времени.

В романе-автобиографии четко прослеживается связь с толстовской трилогией «Детство», «Отрочество», «Юность». Используется принцип преломления реального объективного мира в восприятии героев. Но мир борцов-вольнодумцев резко отличен от того «безмятежного» мира, в котором пребывал Николенька Иртеньев.

Студенты-азербайджанцы у Чеменземинли в гуще революционных событий. Они живут идеалами, борются за идеи. Им близок бунтарский дух Толстого. Не случайно в романе часто упоминается имя русского писателя. К примеру, персонажи романа Джалал и Салман сравнивают Рустамбека с Толстым. Но каждый — исходя из своих соображений. Один учитывает интерес сотоварища к религии и философии, его духовные искания. Другой критически подходит к толстовскому учению.

Особое место в романе отводится и описанию волнений, происходящих в Киеве в связи с печальным известием о смерти великого мыслителя. Примечательно, что в романе звучит имя не только Толстого, но и одной из его любимых героинь — Наташи Ростовской.

Воздействие Толстого проявляется в художественной типизации явлений и характеров, правдивом отображении окружающей действительности, внимании к внутреннему миру своих героев.

Чемеземинли был патриотом, любил свой народ и видел цель всей жизни в том, чтобы быть полезным отечеству, как и Толстой, «великий писатель земли русской».

Писатель обращался к истории родного края, изображал величайших представителей своего народа. Он является одним из зачинателей исторического жанра в азербайджанской литературе.

В его романах явственно прослеживаются традиции Толстого: отражение внешних событий в духовном мире людей, верность жизненной правде до малейших подробностей и т. д.

Чемеземинли разделяет мысль Толстого о роли личности в истории, о народе как ведущей, решающей силе и т. д. Следуя за Толстым в создании широких эпических картин, азербайджанский писатель создал глубоко национальные по духу художественные произведения, где судьбы героев показаны в неразрывной связи с важнейшими событиями общественной жизни.

Чемеземинли обращался к наследию великого классика не только как прозаик, но и как переводчик. Именно ему принадлежит первый перевод на родной язык романа «Воскресение» (1929). Это стало своего рода плодотворной формой освоения художественного опыта писателя-реалиста. Он фактически вжился в мир его идей и образов, чувств и мыслей.

В своих теоретических литературно-критических статьях он также апеллировал к творчеству великого художника. Так, в статье «Чехов, Горький и Толстой» (1935), отдавая дань художественному гению Толстого, Чемеземинли резко осуждал его теорию непротivления злу насилieм, как в свое время Чехов и Горький.

О настоящем мастерстве писателя, о его новаторских принципах и приемах изображения говорится в статьях Чемеземинли «Типизация лиц и событий», «О манере письма Тургенева» и других.

Перу Чемеземинли принадлежит и ряд публицистических статей. Они хотя напрямую и не связаны с Толстым, но во многом перекликаются с его статьями. Оба выступали с активных гражданских позиций и остро откликались на злобу дня. Ю. В. Чемеземинли посвятил свою жизнь служению народу, его духовному просветлению, как и классик русской литературы Л. Н. Толстой, к наследию которого он обращался.

Влияние Толстого сказалось и на творчестве М. С. Ордубади. Исследование типологических взаимосвязей их романов является одним из актуальных направлений азербайджанского литературоведения, считает видный ученый республики, академик Иса Габиббейли.

По мнению ученого, вклад Ордубади в развитие национальной литературы и общественной мысли страны столь же значим, как и роль Толстого в мировой культуре [3, с. 9]. Эту мысль академик И. Габиббейли озвучил и в своем выступлении на презентации книги «Жизнь и среда» М. С. Ордубади, проходившей в Музее миниатюрной книги: «У России есть великий Л. Толстой, а у Азербайджана М. С. Ордубади» [10].

В романах писателя «Табриз туманный», «Сражающийся город», «Подпольный Баку» нашли отражение события, происходившие в Иране и Азербайджане в 1905–1920 гг. По мнению ученого Арзу Гусейновой, «Роман “Табриз туманный” раскрывает не только писательский, но и исследовательский талант автора» [9].

Идея единого Азербайджана нашла отражение и в историческом романе «Меч и перо» (1939). «Роман можно смело сравнить с романом-эпосом “Война и мир” — считает академик И. Габиббейли. — Они очень тождественны. Он очень верно описал в своем романе роль литературы в становлении общества, четко отметил значимость духовного в формировании личности» [6].

Талант и сила пера азербайджанского писателя сближают его с великим Толстым.

Сравнительному изучению женских образов в романах «Война и мир» и «Меч и перо» М. С. Ордубади посвящена статья Н. Х. Джебраилова [6, с. 210–211]. Проводя параллель между женскими образами Толстого и Ордубади, ученый приходит к заключению, что одни персонажи связывает национальный характер, тяготение к народу, другие далеки от правды и духовности.

Поборником правды и справедливости писатель выступал не только в своих романах, но и в публицистике. Ордубади, как и великий русский классик Л. Толстой, был видным представителем реалистической школы. Автор проявил себя как глубокий патриот, преданный идеалам прогрессивного развития своей страны.

Изучение и пропаганда богатого художественного опыта писателя являются одной из главных задач азербайджанского литературоведения.

Со второй четверти XX в. жанр национального романа-эпопеи получает дальнейшее развитие. Расширяются тематические горизонты, выразительно-изобразительные средства.

К этому времени относится и творчество выдающегося азербайджанского писателя и ученого Мир Джалала.

Обширно и многообразно творческое наследие писателя, талантливого беллетриста, автора романов «Воскресший человек», «Манифест молодого человека», «Открытая книга», «Сверстники», «Новый город», «Куда ведут дороги», в которых прослеживается влияние великого Толстого. Это сказывается в создании портретов героев, их точной психологической характеристике, глубоком анализе внутренней душевной жизни. Об этом сам прозаик писал: «...азербайджанские писатели, расценивающие произведения великого художника как богатую и неиссякаемую сокровищницу искусства, упорно учатся у него законам художественного мастерства» [1, с. 59].

Профессор А. Гаджиев отмечал, что в своих произведениях Мир Джалал нередко прибегал к реминисценциям из русской и мировой литературы. В качестве примера приводится рассказ «До бала», написанный им в «военное лихолетье», в 1942 г., посвященный автору рассказа «После бала» Л. Н. Толстому. В статье говорится также о том, что в «Манифесте молодого человека» (1938) «эпиграфом к первой главе “Оскорбление”, повествующей о семье главного героя романа Мардана, взято знаменитое начало названного самим автором “семейным” романа “Анна Каренина” Л. Н. Толстого — “Все счастливые семьи похожи друг на друга. Каждая несчастливая семья несчастна по-своему”» [4].

И в другом романе «Куда ведут дороги» (1957), посвященном замечательному азербайджанскому поэту-сатирику, эпиграфом к двенадцатой главе также служат слова Толстого [4].

О любви к мировой литературе и признании великого Толстого своим наставником свидетельствуют и воспоминания об отце сына писателя, Хафиза Пашаева, ныне ректора Дипломатической Академии. «Как и все мое поколение, я много читал. Я живу в квартире, где жил мой отец, и вся его библиотека сохранилась. Все это прочитано

и не единожды, каждая книга дорога и любима. Это Мопассан, Тургенев, Толстой... Хорошо помню, как я устраивался поудобнее в кресле, брал книгу и, читая, "уходил". Там, в библиотеке, до сих пор висит портрет Л. Толстого. Второго такого нет в Баку, работа Репина. Это подарок отцу в 50-е годы от его близкого друга» [13].

Наверное, символично, что в журнальной статье (в рубрике «Пьедестал»), где приводится выступление Х. Пашаева, между отрывками речи вкраплены выдержки из произведений Мир Джалала, в частности, его романов. К примеру, небольшая часть из текста «Манифеста молодого человека» и из романа «Воскресший человек».

Наряду с этим в статье приводятся и отдельные высказывания Хафиза Пашаева из его «Манифеста одного посла». «Кто-то из знаменитых писателей сказал, что нельзя писать, не чувствуя острой необходимости. Я тоже всегда считал, что нельзя писать, если нет уверенности в ценности темы, которую хочешь донести до читателя» [13]. Мир Джалал и Толстой сумели донести до читателя все самое важное и ценное — свои мысли.

Современником Мир Джалала был и Мехти Гусейн, в творчестве которого также прослеживается влияние великого классика. Называя Толстого «подлинным учителем азербайджанских писателей», М. Гусейн говорит о популяризации его наследия в стране: «Почти все его художественные создания переведены на азербайджанский язык. <...> культура перевода в процессе работы над "Войной и миром", "Анной Карениной", "Хаджи Муратом", "Воскресением" стала намного богаче. А появление их <...>, безусловно, вдохновило ряд наших прозаиков, прежде писавших только рассказы, на создание романов» [6, с. 11].

При этом он обращается и к собственному жизненному опыту: «Нередки случаи, когда молодые люди, читая Толстого в переводе, прониклись желанием еще больше вникнуть в особенности толстовского творчества и решительно брались за изучение русского языка. Так было, кстати сказать, и со мной, что, безусловно, пошло мне, как писателю, на пользу <...>» [5, с. 11].

М. Гусейн не только приобщался к языку и культуре русского народа, но и постигал «все тонкости дивных, великих творений» мастера, учился у него глубокому психологическому раскрытию характеров.

Разнохарактерные герои изображены в романах писателя «Половодье» (1936), «Апшерон» (1947) и его продолжение «Черные скалы» (1957), «Утро» (1949–1952), «Подземные воды текут в океан» (1966). Так, в «Черных скалах» выведен колоритный образ руководителя республики Моллаева, прототипом которого послужил Мир Джафар Багиров. Фигура жесткого и бескомпромиссного политического деятеля и годы его правления правдиво воссозданы автором.

Размахом эпического повествования отличаются и произведения С. Рагимова, народного писателя Азербайджана, автора таких известных романов и повестей, как «Шамо» (1931–1964), «Сачлы» (1940–1948), «Голос земли» (1941), «Медальон» (1942), «Братская могила» (1943), «Мехман» (1944), «Кавказская орлица» (1971–1973) и др. Толстовские традиции нашли в них свое яркое воплощение. «Из всех классиков мировой литературы наиболее читаемый и почитаемый мною — Лев Толстой, — писал он. — Я брал уроки мастерства у этого литературного гения. Мне кажется, великий учитель и сейчас пристально наблюдает за мной, а я, как робкий ученик, отчитываюсь перед ним. Толстой мне очень близок» [15, с. 4].

Творчество Толстого он считал «школой совершенства, академией мастерства», где нужно учиться каждому писателю. «Но нужно знать Толстого, понимать его, уметь

углубиться в присущий ему духовный мир. В академии Толстого нет тесноты, она очень просторна, и двери ее всегда распахнуты настежь» [15, с. 3].

Именно таким был и сам писатель, создавший грандиозную пятитомную эпопею «Шамо», которую с полным правом можно назвать главным романом его жизни.

Шамо — вымышленный персонаж, но он изображен вместе с реальными историческими личностями — М. Азизбековым, Н. Наримановым. Здесь налицо один из художественных приемов Толстого, который использован в «Войне и мире».

С народной эпопеей связано и понимание народа как творца истории, мысль о величии патриотического подвига и высоте нравственного чувства, внимание к конкретным человеческим судьбам, глубокий психологизм. Можно усмотреть и генетическую связь с «Войной и миром», который содержит элементы разных типов романа.

«Толстовские» средства и формы изображения людей и событий прослеживаются и в историческом романе «Орлица Кавказа», обращенном к теме Гачаг Наби и Хаджар. И здесь, несомненно, сказывается влияние романа «Война и мир». «“Войну и мир” я впервые читал давно — с огромным волнением и трепетом, — отмечал С. Рагимов в одной из своих статей. — Тогда я не смог сразу одолеть всю глубину этого грандиозного произведения. <...> Толстой — художник слова, которого ни с кем не спутаешь, не сравнишь, не сопоставишь. Это и есть признак подлинного мастерства, неповторимости гения» [15, с. 4].

Сильнейшее тяготение к могучему таланту великого писателя он испытывал на протяжении всей жизни. «Произведения Учителя навсегда стали моими настольными книгами, потому бронзовый бюст великого писателя навсегда занял свое место на моем письменном столе» [15, с. 4].

Толстого он считал недостижимой высотой, состязаться с которым ни у кого не хватит ни сил, ни дыхания: «Потому что встать на творческую дорогу Толстого трудно даже маститому художнику слова» [15, с. 4]. Сулейман Рагимов вышел на эту литературную тропу и шел по ней до конца.

Толстовскую школу мастерства прошел и народный писатель Азербайджана Мирза Ибрагимов. Его перу принадлежат романы «Наступит день» (1948) о национально-освободительном движении в Иране, «Великая опора» («Слияние вод») (1957) о послевоенных преобразованиях в деревне, «Перване» (1967–1970) о революционной деятельности Н. Нариманова, «Новые времена» (1971).

Переняв художественный опыт Толстого, М. Ибрагимов создал новый тип народной эпопеи. Его герои оказываются в водовороте бурных событий, они свидетели и участники решающих исторических перемен. Их мысли и чувства, стремления и идеалы отражают веяния времени. Их мир отличен от толстовского.

Внутреннее родство с «Войной и миром» проявляется в изображении поворотных моментов в истории страны, народного героизма и патриотизма в сочетании с индивидуализацией характеров и глубоким психологизмом. А главное — это идеи гуманизма и правдивости. «И мы можем с гордостью сказать, что лучшие умы Азербайджана <...> видели, чувствовали и высоко ценили именно эти качества творчества Толстого и завещали потомкам учиться у великого русского писателя его человечности и правде», — писал М. Ибрагимов [7, с. 2].

Учился у великого Толстого и Абульгасан (Абульгасан Алибаба оглы Алекперзаде), принадлежащий к поколению писателей новой эпохи.

Начало его творческой деятельности пришлось на 1930-е гг., период сплошной коллективизации и создания нового уклада в деревне. Все это нашло отражение в его

романах «Подъемы» (1930), «Мир рушится» (1933), запечатлевших исторические преобразования в стране, небывалый трудовой подъем народа. Но то, что было завоевано кровью и потом, созидательным трудом, оказалось под угрозой разрушения и полного уничтожения в годы фашистского нашествия.

Азербайджанцы плечом к плечу с представителями других народов встали на защиту Отечества. Это братство было скреплено совместно пролитой кровью. Отсюда и название его 4-томной эпопеи «Бастионы дружбы», посвященной суровым испытаниям Великой Отечественной войны и обороне Севастополя (1941–1942), в которых принимал участие и сам писатель.

Уже само название осажденного города наталкивает на мысль о связи с творчеством великого Толстого, его романом-шедевром «Война и мир» и военными рассказами, поражающими правдой и глубиной отображения войны и человека на войне, «в крови, в страдании, в смерти...».

Это отмечал и критик М. Рафили: «Абульгасан следует за Толстым в приемах изображения психологии героев, в авторских характеристиках, в применении внутренних монологов и т. д. В композиционном построении романа Абульгасана, в чередовании картин войны и тыла также можно уловить художественные особенности “Войны и мира” Толстого. Учеба у великого русского писателя помогла азербайджанскому писателю создать крупное произведение <...>» [14, с. 49].

Абульгасан, как и Толстой, сумел передать героизм защитников родины, их мужество и стойкость, твердость духа и несокрушимую веру в победу. Общая беда объединила людей — рядовых солдат и генералов и пробуждала в них высокие патриотические чувства, желание дать решительный отпор врагу.

На войне гибнут люди и проливается кровь.

Невольно вспоминаются строки из рассказа Толстого «Севастополь в мае»: «Одно из двух: или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать» [17, т. 2, с. 102].

Как и Толстой, Абульгасан осуждал бесчеловечность захватнической войны с ее разрушениями и страданиями и утверждал идеи нравственности и гуманизма.

Давно закончилась Великая Отечественная война. Но тема войны и мира не утратила своей актуальности и сегодня. Над миром нависла угроза новых кровавых конфликтов и истребительных войн.

Трагедия войны не обошла стороной и нашу страну. Много бед и страданий принесла она с собой, много человеческих жертв. Много сынов и дочерей Азербайджана стали шехидами, сложили головы во имя освобождения родной земли от армянской оккупации.

Но наш народ не сломить! Сила в народе, в его единстве, в его патриотическом духе — утверждал и великий классик Л. Н. Толстой. «Патриотизм и гуманизм Толстого, — писал М. Рафили, — укрепляют в сердцах трудящихся Азербайджана чувство любви к великому русскому народу <...>. Творчество Толстого — великая школа мастерства и познания жизни, обогащающая наш опыт, расширяющая границы нашего духовного мира, воспитывающая наши эстетические чувства» [14].

Художественный опыт Толстого нашел свое продолжение и в творчестве В. Банлы. В романе «Потаенное», вобравшем в себя элементы толстовской трилогии, сюжетная система выстроена на основе деталей личной биографии.

Такое изложение характерно и для содержания трилогии Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», в которой собственный жизненный материал служит основой для обобщения и типизации. Другими словами, «личное» получает общее значение. Именно поэтому Толстой «с крайним неудовольствием» воспринял публикацию первой части (в журнале «Современник») под названием «История моего детства», считая, что это заглавие противоречит мысли сочинения.

Отражение объективной реальности и ее преломление через личность автора проявляется и в автобиографическом романе-исповеди Анара «Без вас», посвященном светлой памяти его незабвенных родителей, выдающихся азербайджанских поэтов Расула Рзы и Нигяр Рафибейли.

Уже в самом замысле усматривается связь с трилогией Толстого. Образы горячо любимых отца и матери, очерченные с необыкновенной правдивостью и простотой, предстают как живые. Усвоение толстовских традиций проявляется в индивидуализации характеров, глубоком психологизме, передаче движения чувств и мыслей, самоанализе героя.

В одном из интервью, приведенном в книге московского критика и прозаика Людмилы Лавровой «Знакомый незнакомец», Анар прямо указывает на то, что произведение Толстого послужило источником его творческого вдохновения и оказало влияние на выбор темы и сюжета задуманного сочинения. «Перед тем как сесть за работу над “Овном...” я внимательно перечитал Оруэлла, Замятина, Хаксли. Так же, как перед “Комнатой в отеле” — “Смерть Ивана Ильича” <...>» [8].

Да, именно под впечатлением одного из рассказов Толстого была написана повесть «Комната в отеле», навеянная поездкой в Турцию, где писатель читал курс азербайджанской литературы. Вспоминается эпизод из одноименного кинофильма, снятого замечательным режиссером Расимом Оджаговым в 1998 г. Герой Фахраддина Манафова Карим, интеллигент, ученый-тюрколог, остановившись на ночлег в одном из дешевых отелей в Турции, лежа на койке в тесной угловой камерке, в предчувствии смерти от сердечного приступа, начинает думать о близких. Режиссер передает внутренний монолог героя, который расплачивается за верность своим убеждениям и нравственным принципам. Прямо как сам Толстой и его герои с их духовной, нравственной сущностью.

Нравственные проблемы поднимаются и в романе Анара «Шестой этаж пятиэтажного дома» в переводе В. Портнова (в экранизации «Тахмина», 1993, режиссер Расим Оджагов). Это история несчастной любви двух молодых людей, трагической гибели главной героини. Тема романа во многом созвучна «Анне Карениной» Толстого. Семья, общество, близкие — все не признают союз разведенной женщины и юноши из благополучной семьи, ополчаются на них, травят, пытаются разлучить. Но герои стараются уберечь свои чувства друг к другу от грубого постороннего вмешательства, не замечать мнения окружающих. Но обстоятельства порой оказываются сильнее, любовь не выдерживает испытания.

Анар осуждает эгоизм и душевную черствость и призывает быть добрее и человечнее. К этому призывал и Л. Толстой.

О Толстом, Гоголе и Достоевском, столпах русской литературы, писатель высказался в интервью: «Мне кажется — все они недалеко от духа Пушкина, они от него росли, развивались, несли в себе его гуманизм и чувство истории <...>» [8].

Значение русской культуры и языка неопределимо — утверждает он. «Я высоко ценю значение русского языка и всегда писал о том, что в обозримом будущем русский

язык нам необходим <...>, тот объем литературы, который доступен нам на русском языке, я считаю, это — наш выход в мир. Посредством его мы познаем все богатство мировой культуры. И одновременно наши писатели через русский язык могут выходить на широкое мировое сообщество.

Русская литература — это огромный пласт мировой культуры: от Пушкина и до наших дней, я помню ее, люблю, ценю. Это и Толстой, и Достоевский, И Чехов и многие современные писатели» [8].

Вечность классики отмечает и прозаик-драматург Афаг Месуд: «Я внимательно и с любовью читала и продолжаю перечитывать Достоевского, Гоголя, Чехова. То, что мне дала русская литература, невозможно ни с чем сравнить <...>. Но никогда не пыталась им подражать» [11].

Признавая гениальность Л. Толстого, она в то же время отмечает сложность его книг, полных нравочений, из-за чего порой трудно бывает читать «долгие, спокойные» разговоры героев «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения». «Ни в коем случае не умаляю его величия. Если бы автор “Смерти Ивана Ильича” ничего больше не написал ни до, ни после этой повести, он все равно бы занял в истории литературы то же место, что и сейчас» [12].

Наверное, потому что Толстой писал о душе, о бессмертном: «<...> большее значение приобретает экология души. Массовая литература <...> работает на уничтожение божественного начала в человеке <...>. Я не против модной литературы, изысканной творческой игры, но все это должно покоиться на прочной нравственной основе. А новшество ради новшества — это не что иное, как красивые завитки вокруг пустоты <...>.

Для меня Человек — вселенная. Так что в литературе нет никаких периодов, нет границ, нет наций, нет времени <...>. Происходит переключки в познании человеческого сердца и души. Через века» [11].

Такая переключки существует и между Афаг Месуд и Львом Толстым. Их сближает духовность, нравственные убеждения.

Можно усмотреть и прямые аналогии в их творчестве. Но если в романах А. Месуд, а их около десяти («Процессия», «Тюлень» и др.), это проявляется не столь отчетливо, то в пьесе «Женщина, бросившаяся под поезд» вполне конкретно. Бесспорно, она навеяна бессмертным шедевром Толстого «Анной Карениной». И дело не только в названии, но и в деталях. Именно на железнодорожном вокзале (первая встреча Анны с Вронским тоже произошла на железнодорожном вокзале, ставшем в конце местом ее гибели) Гюльтекин Сарабская, бывшая актриса театра, встречается с неким Хасаем Дильгиром, с виду похожим на бомжа, и делится с ним воспоминаниями о прошедших на сцене днях. Выясняется, что она растратила свой талант, играя большей частью в заказных пьесах, за исключением нескольких классических спектаклей. И теперь очень сожалеет об этом.

Пьеса «Женщина, бросившаяся под поезд» была поставлена на сцене Азербайджанского государственного академического драматического театра. Постановку осуществили режиссер Мехрибан Алекперзаде, художник Назим Бейкишиев, музыкальный оформитель Вугар Джамалзаде. В спектакле были заняты известные актеры Кямаля Гусейнова, Джафар Намиг Камал, Эльхан Гулиев, Первиз Багиров, Хиджран Насирова и другие [16]. Своей талантливой игрой они сумели передать весь драматизм и трагизм этой пьесы, генетически связанной с «Анной Карениной».

Обращение к Толстому послужило своего рода толчком для создания глубоко оригинального, своеобразного по стилю и содержанию, психологической наполненно-

сти произведения. И, быть может, в обозримом будущем А. Масуд задумает написать и целый роман на основе этой пьесы.

Л. Н. Толстой создал поистине великие творения, неподвластные течению времени. Они не утратили своей жизненности, как и уроки мастера, которые и поныне находят отражение в романах азербайджанских авторов.

Толстой — поистине великий художник, создавший подлинные образцы литературного творчества. Влияние его на азербайджанскую литературу трудно переоценить, оно обширно, многогранно, неисчерпаемо. Азербайджанские писатели унаследовали традиции реализма, гуманизма и правдивости, его художественные, эстетические принципы.

Освоение духовного наследия Толстого содействовало развитию и становлению национальной прозы, в частности романного жанра и во многом обогатило ее новыми образами и идеями.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Асадуллаев С. Г.* Л. Н. Толстой и азербайджанская советская литература. Баку: Знание, 1978. 79 с.
- 2 *Багиров А. Л.* Толстой и Азербайджан (1880–1920). Баку: Наука, 1974. 162 с.
- 3 *Габиббейли И.* Литературный титан М. С. Ордубади / под ред. Я. И. Ахундова. Баку: Наука и образование, 2012. 92 с.
- 4 *Гаджиев А. Д.* Мировая литература в восприятии Мир Джалала (К 100-летию со дня рождения) // Литературный Азербайджан. 2008. № 4. URL: <http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=45> (дата обращения 07.12.2018).
- 5 *Гусейн М.* Гениальный художник (к 50-летию со дня смерти) // Литературный Азербайджан. 1960. № 11. С. 10–12.
- 6 *Джебраилов Н. Х.* Женские образы в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и М. С. Ордубади «Меч и перо» // Материалы VI Междунар. научн. конф. Баку: Мутарджим, 2015. Ч. II. С. 210–213. (на азерб.яз.)
- 7 *Ибрагимов М.* Гений русского народа. О реализме Льва Толстого. К 50-летию со дня смерти // Литературный Азербайджан. 1960. № 11. С. 3–9.
- 8 *Интервью. Беседа с Анаром* // Литературный Азербайджан. 2008. № 7. URL: <http://www.azyb.az/index.php/literature/post/115> (дата обращения: 09.12.2018).
- 9 *Ислам А.* Откроем миру глубину и блеск таланта М. С. Ордубади (круглый стол, посвященный 140-летнему юбилею великого азербайджанского писателя) // Зеркало. 2012. 1 августа. URL: <https://archive.zerkalo.az/2012-08-01/culture/30829-> (дата обращения: 09.12.2018).
- 10 *М. С. Ордубади: жизнь и среда* // Kaspiy.az. URL: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=32028#.XCUw0NL7TIV> (дата обращения: 28.12.2018).
- 11 *Масуд А.* Письмена души (Интервью) // Дружба народов. 2006. № 3. URL: <http://www.magazines.russ.ru/druzhiba/2006/3/ma24.html> (дата обращения: 12.12.2018).
- 12 *Масуд А.* Империя чувств // Rulit.me. URL: <http://www.rulit.me/author/masud-afag/imperiya-chuvstv-download-free-28505.html> (дата обращения: 15.12.2018).
- 13 «Мягкая сила» азербайджанской дипломатии // Азярбайджан гадыны. 2014. № 19. 179 с.
- 14 *Рафили М.* Лев Толстой и азербайджанская литература (К 120-летию со дня рождения) // Бакинский рабочий. 1948. 8 сентября. № 3. 4 с.

- 15 Рагимов С. Читая Толстого... (к 150-летию со дня рождения) // Литературный Азербайджан. 1978. № 9. С. 3–5.
- 16 Состоялся показ спектакля «Женщина, бросившаяся под поезд» // Azertag.az. URL: [http://www.azertag.az/ru/xeber/Costoitsya\\_pokaz\\_spektaklya\\_Zhenshchina\\_brosivshayasya\\_pod\\_poezd847342](http://www.azertag.az/ru/xeber/Costoitsya_pokaz_spektaklya_Zhenshchina_brosivshayasya_pod_poezd847342) (дата обращения: 27.12.2018).
- 17 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 2. 385 с.

\*\*\*

© 2020. Gyulnara A. Gasanova  
Baku, Azerbaijan

### RECEPTION OF L. N. TOLSTOY'S WORKS IN AZERBAIJANI NOVEL

**Abstract:** Study of the issue of interaction of literatures and clarification of their mutual enrichment patterns are among the most important tasks of comparativistics. The reception is carried out through creative rethinking and “adoption” of the achievements of foreign literatures. Azerbaijani literature has risen to a new level of artistic development thanks to creative mastery of Russian culture traditions. Drawing upon the vast and diverse heritage of Russian classics, Azerbaijanian writers found certain aspects and elements consonant with the problems of modern times and instrumental when solving their creative tasks. By learning from the experience of Russian literature and synthesizing it, they expanded artistic horizons (in terms of style, genre, issues) while relying on their own literary traditions. The subject of paper is determined by the need of studying the originality of Azerbaijani reception of Tolstoy's heritage and thus of contributing to a fuller picture of perception and functioning of his works in a foreign literary context and cultural environment. The study highlights Tolstoy's role in development of the national prose, for instance, Azerbaijani novel, and reveals his influence on the worldview and creative attitudes of novelists. Tolstoy's traditions, methods and principles found their artistic interpretations within the national — epic, historical, social and psychological and philosophical — novel (Yu. Chemenzeminli, M. Ordubadi, S. Ragimov, M. Guseyn, M. Jalal, Abulgasan, M. Ibragimov and others). Exploring of inexhaustible source of the Russian classic's heritage enriched the Azerbaijani prose with the new ideas and images. Present research promotes deeper understanding of reception of the Russian writer's works by the Azerbaijani art consciousness and expands our perceptions about cross-cultural art dialogue.

**Keywords:** L. Tolstoy's creativity, reception, national novel, school of skill, fruitful influence, interpretation of traditions, inexhaustible source.

**Information about author:** Gyulnara A. Gasanova — PhD in Philology, Associate Professor, Baku Slavic University, Suleyman Rustam St. 33, Az 1014 Baku, Azerbaijan. E-mail: [gjulnara-gasanova@rambler.ru](mailto:gjulnara-gasanova@rambler.ru)

**Received:** January 07, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Gasanova G. A. Reception of L. N. Tolstoy's works in Azerbaijani novel. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 125–137. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-125-137

## REFERENCES

- 1 Asadullaev S. G. *L. N. Tolstoi i azerbaidzhanskaia sovetskaia literature* [L. N. Tolstoy and Azerbaijani Soviet literature]. Baku, Znanie Publ., 1978. 79 p. (In Azerbaijani)
- 2 Bagirov A. L. *Tolstoi i Azerbaidzhan (1880–1920)* [Tolstoy and Azerbaijan (1880–1920)]. Baku, Nauka Publ., 1974. 162 p. (In Azerbaijani)
- 3 Gabibbeili I. *Literaturnyi titan M. S. Ordubadi* [Literary Titan M. S. Ordubadi], edited by Ia. I. Akhundova. Baku, Nauka i obrazovanie Publ., 2012. 92 p. (In Russian)
- 4 Gadzhiev A. D. Mirovaia literatura v vospriiatii Mir Dzhala (K100-letiiu so dnia rozhdeniia) [World literature in the perception of Mir Jalal (to the 100<sup>th</sup> anniversary of his birth)]. *Literaturnyi Azerbaidzhan*. 2008. No 4. Available at: <http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=45> (accessed 07 December 2018). (In Russian)
- 5 Gusein M. Genial'nyi khudozhnik (k 50-letiiu so dnia smerti) [Brilliant artist (to the 50<sup>th</sup> anniversary of his death)]. *Literaturnyi Azerbaidzhan*, 1960, no 11, pp. 10–12. (In Russian)
- 6 Dzhebrailov N. Kh. Zhenskie obrazy v romanakh L. N. Tolstogo “Voina i mir” i M. S. Ordubadi “Mech i pero” [Women's images in the novels of L. N. Tolstoy “War and peace” and M. S. Ordubadi “Sword and pen”]. *Materialy VI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Proceedings of the VI International scientific conference]. Baku, Mutardzhim Publ., 2015, part II, pp. 210–213. (In Azerbaijani)
- 7 Ibragimov M. Genii russkogo naroda. O realizme L'va Tolstogo. K 50-letiiu so dnia smerti [Genius of the Russian people. On the realism of Leo Tolstoy. To the 50<sup>th</sup> anniversary of his death]. *Literaturnyi Azerbaidzhan*, 1960, no 11, pp. 3–9. (In Russian)
- 8 Interv'iu. Beseda s Anarom [Interview. Conversation with Anar]. *Literaturnyi Azerbaidzhan*. 2008. № 7. Available at: <http://www.azyb.az/index.php/literature/post/115> (accessed 09 December 2018). (In Russian)
- 9 Islam A. Otkroem miru glubinu i blesk talanta M. S. Ordubadi (kruglyi stol, posviashchennyi 140-letnemu iubileiu velikogo azerbaidzhanskogo pisatel'ia) [Let's open the world to the depth and brilliance of M. S. Ordubadi's talent (a round table dedicated to the 140<sup>th</sup> anniversary of the great Azerbaijani writer)]. *Zerkalo*. 2012. 1 avgusta. Available at: <https://archive.zerkalo.az/2012-08-01/culture/30829-> (accessed 09 December 2018). (In Russian)
- 10 M. S. Ordubadi: zhizn' i sreda [M. S. Ordubadi: life and environment]. *Kaspiy.az*. Available at: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=32028#.XCUw0NL7TIV> (accessed 28 December 2018). (In Russian)
- 11 Masud A. Pis'mena dushi (Interv'iu) [Writings of the soul (Interview)]. *Druzhba narodov*. 2006. № 3. Available at: <http://www.magazines.russ.ru/druzhba/2006/3/ma24.html> (accessed 12 December 2018). (In Russian)
- 12 Masud A. Imperiia chuvstv [Empire of feelings]. *Rulit.me*. Available at: <http://www.rulit.me/author/masud-afag/imperiya-chuvstv-download-free-28505.html> (accessed 15 December 2018). (In Russian)
- 13 “Miagkaia sila” azerbaidzhanskoi diplomatii [“Soft power” diplomacy of Azerbaijan]. *Aziarbaidzhan gadyny*. 2014. No 19. 179 p. (In Russian)
- 14 Rafili M. Lev Tolstoi i azerbaidzhanskaia literatura (K 120-letiiu so dnia rozhdeniia) [Lev Tolstoy and Azerbaijani literature (For the 120<sup>th</sup> anniversary of his birth)]. *Bakinskii rabochii*. 1948. 8 sentiabria. No 3. 4 p.
- 15 Ragimov S. Chitaia Tolstogo... (k 150-letiiu so dnia rozhdeniia) [Reading Tolstoy... (to the 150<sup>th</sup> anniversary of his birth)]. *Literaturnyi Azerbaidzhan*, 1978, no 9, pp. 3–5. (In Russian)

- 16 Sostoialsia pokaz spektaklia “Zhenshchina, broshivshaiasia pod poezd” [Theatrical performance “the Woman that threw herself under the train” took place]. *Azertag. az*. Available at: [http://www.azertag.az/ru/xeber/Costoitsya\\_pokaz\\_spektaklya\\_ZHenshchina\\_brosivshayasya\\_pod\\_poezd847342](http://www.azertag.az/ru/xeber/Costoitsya_pokaz_spektaklya_ZHenshchina_brosivshayasya_pod_poezd847342) (accessed 27 December 2018). (In Russian)
- 17 Tolstói L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 22 t.* [Complete works: in 22 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1979. Vol. 2. 385 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Т. Г. Савельева  
г. Красноярск, Россия

**«СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» М. А. БУЛГАКОВА  
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ:  
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ**

**Аннотация:** В статье показано, что философия сердца имманентна русской культуре, поскольку традиция обращения к нему не прерывалась на протяжении многих веков — от Феодосия Печерского и Сергия Радонежского до В. Н. Лосского и В. А. Сухомлинского. Утверждается, среди множества культурных мифологем, присутствующих в повести «Собачье сердце», важнейшее значение для интерпретации замысла М. А. Булгакова имеет православная символика сердца. Описывается эволюция понятия «сердце» в трудах отечественных мыслителей Г. С. Сковороды, И. П. Павлова, архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого) и др. Рассматривается двойственность этого понятия: как органа чувств и как эквивалента духовной сущности человека, однако в целом сердце понимается как главный мотивирующий и координирующий центр человека, направляющий его действия. Доказывается, что через понятие «сердце» М. А. Булгаков осуществляет критическую рефлексию ценностей молодого советского общества. Анализируются образы Шарика/Шарикова и профессора Преображенского с точки зрения преобладания духовных или материальных мотивов в их поступках. Делается вывод о том, что писатель показывает трансформацию ценностных критериев человечности в эпоху революционных потрясений и утверждает приоритетность нравственного начала в человеческой природе.

**Ключевые слова:** философия сердца, М. А. Булгаков, «Собачье сердце», ценности, оппозиции.

**Информация об авторе:** Татьяна Геннадьевна Савельева — кандидат философских наук, Сибирский федеральный университет, пр. Свободный, д. 79, 660041 г. Красноярск, Россия. E-mail: Saveleva\_tatyana@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 15.12.2018

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Савельева Т. Г. М. А. Булгаков в контексте русской культуры: религиозно-философский аспект // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 138–145. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-138-145

Понятие «сердце» прочно вошло в ткань русской культуры, как элитарно-профессиональной, так и народной. С данным понятием в прежние времена в русском самосознании связывались важные нравственные ценности: доброта, самопожертвование, сочувствие и др. Русская классическая литература активно обращалась к понятию «сердце», создавая емкие образы-символы. Сердце — «поле битвы», «где дьявол с Бо-

гом борются» (Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы»). Сердце как образ души, в которой, при победе злых начал, — «бессердечие», «жестокосердие» и т. д. («Ужасный век! Ужасные сердца!» — А. С. Пушкин, «Скупой рыцарь»). Причем сердце и ум всегда представлялись взаимодополняемой парой, в которой «уму» отводилась роль холодного статиста (известно пушкинское: «Ума холодных наблюдений и сердца горестных замет»). Свое место в ряду отечественных «сердцеведов» занял и М. А. Булгаков, в одной из своих «фантастических трилогий» обращаясь к понятию «сердце» как символу духовного состояния человека.

Среди множества культурных мифологем, присутствующих в повести «Собачье сердце», важнейшее значение для интерпретации замысла Булгакова имеет православная символика сердца. Ряд булгаковедов<sup>1</sup> исследуют библейские реминисценции и христианские аллюзии в творчестве писателя, однако повесть «Собачье сердце» еще не заняла значимое место в подобных исследованиях. Поскольку речь идет о синтетичности литературного произведения, правомерно использовать междисциплинарный подход.

То, что в культуре западного Ренессанса посредством платонизма выражалось в понятии «душа», в русской культуре оформлялось в понятии «сердце» [2, с. 75]. Можно сказать, что сердце здесь стало категорией, выполняющей роль культурно-исторической универсалии, с помощью которой реконструируется картина мира, как у Й. Хейзинга — «игра», а у М. Вебера — идея «рационализации» [4, с. 149]. Философия сердца имманентна русской культуре, поскольку традиция обращения к нему не прерывалась на протяжении многих веков — от Феодосия Печерского и Сергия Радонежского до В. Н. Лосского и В. А. Сухомлинского. Попытаемся в общих чертах охарактеризовать понятие «сердце», опираясь на размышления религиозных и светских отечественных мыслителей. В святоотеческой мысли физическое сердце человека (или, точнее, нервные узлы сердца), являются тем местом, где душа человека таинственно соприкасается с его телом. Это центр (сердцевина) всех важнейших психических проявлений души, совокупность тайных желаний, стремлений и склонностей (предрасположенностей) [5, с. 167], то, что в психологии относят к мотивационной сфере.

В отечественной православной традиции только сердце характеризует состояние души человека и определяет его духовный уровень. Например, у Г. С. Сковороды в противопоставление телу сердце — духовная субстанция, которая является основанием всех признаков данного лица. «Всяк есть то, чье сердце в нем: волчье сердце есть истинный волк, хотя лицо человеческое; сердце боброво есть бобр, хотя вид волчий <...>» [2, с. 75]. Г. С. Сковорода отождествляет с сердцем «внутреннего» или истинного человека. Таким образом, сердце у Г. С. Сковороды является прежде всего символом духовной сущности, а также основным критерием человечности. Г. С. Сковорода также подчеркивает определяющую роль сердца в мотивации поступков: «<...> Сердце является источником целей деятельности человека, оно определяет его поступки» [2, с. 75].

Академик И. П. Павлов в работе «О смерти человека», обращаясь к понятию сердца как к органу чувств, также подчеркивал его исключительность: «Современный цивилизованный человек путем работы над собой приучается скрывать свои мышечные рефлексy, и только изменения сердечной деятельности все еще могут указать нам на его переживания. Таким образом, сердце и осталось для нас органом чувств, тонко указывающим наше субъективное состояние и всегда его изобличающим» [6, с. 16].

Между сердцем и умом имеется тесная связь, но при этом ум играет подчиненную роль, и способности ума тесно зависят от сердца. Святитель Лука (Войно-Ясенец-

<sup>1</sup> Например, D. J. Hunns, L. Muller, К. Мечик-Бланк, М. Јованович.

кий), будучи профессором медицины, обращается к сердцу как органу высшего познания: «<...> если бы мы могли остановить стремительную динамику психических процессов и рассмотреть отдельные элементы в статическом состоянии, то <...> мысли <...> оказались бы только незаконченным, сырым материалом, подлежащим глубокой и окончательной переработке в сердце — горниле чувств и воли» [6, с. 32]. Здесь сердце понимается как главный мотивирующий и координирующий центр человека, направляющий его действия.

Сердцу понятен, прежде всего, язык чувств, среди которых наибольшей преобразующей силой обладает чувство любви. Народная мудрость замечает: слово матери говорит сердцу ребенка. Христианская традиция знает, что исключительные особенности сердца человека заключаются и в его потенциальной широте. Все животные и птицы в естественных условиях заботятся только о себе подобных; конечно, могут привязаться и к человеку благодаря его, человека, любви. Только человеческое сердце может вместить в себя все живое. Чистота сердца — святость, и только в чистом сердце живет высшая любовь. Но одичавшее сердце может вместить и беспримерную ненависть.

Многоаспектность понятия «сердце» широко представлена в Священном Писании, в котором также говорится о неоднозначности человеческого сердца как источника многих грехов, например, у Екклесиаста: «Сердце сынов человеческих исполнено зла»; у Иеремии: «Лукаво сердце человеческое более всего и крайне испорчено <...>». Это отражается и в устойчивых речевых оборотах русского фольклора: «глупое сердце», «с глаз долой — из сердца вон» и т. д. Или у героя Достоевского: «Что уму позор, то сердцу сплошь красота!» («Братья Карамазовы»). Неоднозначность эта укоренена, вероятно, в стремлении человека к свободе воли, в своеволии сердца. Отсюда важнейшей задачей человека представляется работа по возделыванию своего сердца.

М. А. Булгаков в своей повести обращается к символу «сердце», прибегая к иронической форме критической рефлексии над ценностями своего века. Ирония скрыта уже под маской названия, которое обладает двойственностью. Это предопределено двойственностью самого понятия «сердце»: как органа чувств и как эквивалента духовной сущности человека. При этом референт, предполагаемый данным названием, неочевиден. Название и повесть представляют собой известный герменевтический круг. При буквальном прочтении названия повести обычно указывают на то, что одному из главных героев — Шарикову — сердце досталось «по наследству» от Шарика; тогда название понимается как объяснение неудачного результата блестяще начатого эксперимента Преображенского. Однако остается неясным, почему пес Шарик вызывает симпатию, в отличие от Шарикова, ведь последний внешне даже очеловечился. Кроме того, по мнению «творца» Шарикова — Филиппа Филипповича Преображенского, у него «уже не собачье, а именно человеческое сердце». Иногда выявляются метафорические смыслы: Швондер и его компания обладают грубыми, «собачьими» сердцами, вследствие низкой культуры. Как отмечает В. Гудкова, «в 1960–1970-е гг. большинство советских исследователей не могли оценить связи и отталкивания писателя от текстов и толкований Библии и Талмуда» [3], что оставалось верным и для 1987 г. (года первой публикации повести) эпохи «застоя». Однако и сегодня продолжается интерпретация замысла повести и, в частности, ее названия, игнорируя богословско-философский контекст понятия «сердце». Следование данному контексту делает необходимой попытку интерпретировать «тайные желания» главных героев, т. е. их мотивацию.

В повести есть только один персонаж исключительно собачьего происхождения — пес Шарик, поэтому, несмотря на фантастичность художественного образа, он

может служить общим критерием собачьих качеств. Текст не оставляет сомнений, что шариково сердце хотя и хитроватое, но доброе, ищущее справедливости, сочувствующее. Рассмотрев основные мотивы, которыми руководствовался Шарик, идя за Преображенским, поманившим его колбасой, мы видим, что они просты: удовлетворение чувства голода и, конечно, инстинкт самосохранения. Кроме того, они неизменны — те же мотивы в мыслях и чувствах дремлющего сытого пса, который жестко обрисовал деятельность профессора («Похабная квартирка, но до чего ж хорошо!»). Стремление к сытости и теплу — вот что движет Шариком. Он знаток в области еды, хотя его «рацион» ограничен советским общепитом. Иногда пес не прочь иронично порассуждать о пролетариате. Вечно голодный пес всех боится, только «последнего холоуя» он может осмелиться «тяпнуть за пятку», поскольку тот представляет собой такое же бесправное существо, но худшего сорта; и здесь Шарик удовлетворяет свою потребность в компенсации собственного поправленного достоинства и справедливости. Соответственно он замечает, что Преображенский не боится никого, и «не боится потому, что вечно сыт».

Шариков, обретя внешние черты человека, вместе с гипофизом получил способность приспосабливаться к окружающему миру значительно успешнее, чем это удавалось бездомному псу Шарикку. Полиграф Полиграфович получил работу, он был даже в двух шагах от прописки и всех прав современного цивилизованного человека. Но чувства и мысли Шарикова вращались исключительно вокруг теплого и сытного существования. И его отношение к профессору имеет одну точку пересечения с отношением Шарика — любовь к сытной, комфортной жизни, символом которой и явился Преображенский. Только выражается это стремление к комфорту по-разному: от восклицания Шарика в теплой профессорской квартире «Ну теперь можете меня бить, а отсюда я не уйду!» до попытки Шарикова с револьвером в руках отстаивать свое право на жилплощадь.

Факты говорят о крайней запутанности мотивов профессора Преображенского. Его пассаж о ласке — это всего лишь рассудочный метод, помогающий быстрее достичь собственных целей; и пес Шарик оказался прав, характеризуя Преображенского как небескорыстного человека. Основной темой разговоров Филиппа Филипповича является еда. Правда, иногда эта тема разбавляется политикой, но, критикуя советские порядки, Преображенский умело пользуется покровительством советского режима и смело отстаивает свои комнаты, несмотря на всеобщие уплотнения, которых не избежала «даже Айседора Дункан». Особенно впечатляет его высказывание о 1917 г. Оказывается, для него не произошло ничего важного, кроме пропажи пары собственных калош...

Отсюда, казалось бы, очевидная догадка о том, что он хочет облагодетельствовать человечество (сам профессор однажды подтверждает это: «Я заботился <...> об евгенике, об улучшении человеческой породы»), не кажется убедительной. Профессор делает свои опыты для узкого круга лиц. О стоимости услуг говорят клиенты, 7-комнатная квартира и наличие штата прислуги. Во всяком случае, можно предположить, что благодеяние не единственный мотив деятельности профессора. Вероятно, на одном из первых мест стоит гордое желание почувствовать себя властелином мира, повелителем человеческих душ и т. п. На это намекает ария из оперы «Аида», отсылающая нас к древнеегипетской цивилизации, в которой жрецы обожествили себя (к тому же герою очень подходит известная метафора «жрец науки»). Наконец, профессор — во все не молодой человек, и ему, естественно, должны приходиться мысли о недалеком уже конце своей жизни; тогда поиски способов омоложения могут быть связаны с тайным личным желанием физического бессмертия.

Таким образом, мы видим некоторое сходство мотивов Шарика/Шарикова и Преображенского. Однако было бы существенной ошибкой уравнивать разномасштабные личности профессора и Шарика, мы говорим лишь о смещении ценностных акцентов части интеллигенции времен написания повести М. Булгакова. Нередко работа над душой уступала служению временным ценностям, наука оказывалась заложницей интересов человека массового. Об этом говорят как социальная реальность в России 20-х гг. XX в. (например, многочисленные эксперименты с омоложением человеческого организма), так и ее анализ, в частности, в работе философа-космиста Н. Ф. Федорова<sup>2</sup>.

Ассистент профессора Борменталь однажды упомянул о вечности, но исключительно в земном смысле, после операции над Шариком («Ведь это же бессмертие, черт побери! (клякса)»). В то же время ни профессор, ни его ассистент не задумываются об отдаленных последствиях результатов подобных экспериментов. Преображенский позднее будет сетовать только на плохое качество «биоматериала», сожалеть о своей неосторожности и опрометчивости, так как Шариков угрожает его душевному комфорту. Однако никто из них не поднимает проблему возможного массового появления на свет шариковых, которое будет угрожать социальной стабильности; тем более, проблему упразднения смерти как религиозно-философскую. Конечно, стремление к комфорту, к благобытию для человека совершенно естественно. Но такое состояние не должно превращаться в цель и смысл жизни. «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» — Библия показывает приоритеты и условие, при котором можно достичь «всего». При навязчивом стремлении к физическому бессмертию упраздняется забота о душе; она подменяется заботой о теле, а ценности духовные — материальными, телесными. «Где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» — говорит Священное Писание<sup>3</sup>. Возможно, сокровища — это то, что ценит человек, его ценности. Тогда собачье сердце — это символ духовного кризиса человечества.

Описание разнообразных способностей собаки Шарика, казалось бы, должно убедить читателя в высоком уровне развития существа, живущего по своим природным законам. Читатель может подойти к мысли — «эволюция природы от пса до Менделеева-химика» способна давать сбой; разум не единственный и не главный критерий развития живых существ, есть более важный. Именно о нем и судит Шарик, думая о Преображенском: «весь в меня». Пес признал известного профессора родственным себе, но не по интеллектуальным способностям, — у пса они скромные, собачьи, а Филипп Филиппович — «светило», для Шарика бог или полубог («Пес встал на задние лапы и сотворил перед Филиппом Филипповичем какой-то намаз»). Остается сердце...

Однако взгляд Шарика не может быть мерилем объективности, так как он смотрит на мир своим собачьим сердцем. Преображенский, отстаивая свои комнаты перед домкомом, служит делу, пусть и ошибочному, но идеалу, и это уже недоступно пониманию Шарика и Шарикова. В то же время очевидно, что шариковы появляются благодаря кипучей деятельности преображенских, уровень свободы которых должен быть соизмерим с уровнем их ответственности.

В авторской художественной картине мира писатель строит бинарные оппозиции: реальное — идеальное, естественное — искусственно-насильственное. Первую пару воплощает группа Шариков — Швондер с товарищами, это группа жертв экспе-

<sup>2</sup> Прикладные науки начала XX в. известный философ характеризовал достаточно жестко: «<...> приложения науки случайны и не соответствуют широте ее мысли, иначе она вышла бы из рабства торгово-промышленному сословию, которому в настоящее время служит <...>» (См.: [9, с. 314–317]).

<sup>3</sup> Евангелие от Матфея 6: 21–33.

риментов. Шариков — жертва эксперимента с материей, пересадки органа (реальный план), Швондер с компанией — продукты социального эксперимента (идеологическая обработка). В результате обоих экспериментов — духовно ущербные, неполноценные существа.

Пес Шарик и профессор Преображенский образуют вторую группу. Пожалуй, это группа гениев, неординарных личностей: Шарик — гений в собачьем мире; а Преображенский — интеллектуальный гений в мире человеческом. Каждый непревзойден в своей области. Шарик живет по своим природным собачьим законам (несмотря на свои сверхприродные способности, согласно фантастическому сюжету). Он «гений органики», покоритель сердец («Шарик-пес обладал каким-то секретом покорять сердца людей»). Профессор активно вмешивается в естественные законы, это тип покорителя природы.

Но как Швондер представляет семантическое целое со своей кампанией, так и профессор — со своими клиентами, изображенными также с иронией и сарказмом. Пес Шарик здесь показан на пороге своего перевоплощения как существо более высокого порядка (бахтинская категория «диалога на пороге» соотносима и с творчеством М. А. Булгакова [8, с. 144]). Именно здесь началось вочеловечение пса, когда «пошрое» в его сознании столкнулось с «до чего ж хорошо», когда животное почувствовало разлад между сердцем и умом, типичный уже для человека. Правда, этот разлад знаком лишь людям достаточно высокой организации, и среди клиентов профессора этого разлада мы уже не встречаем. Клиенты Преображенского озабочены лишь заимствованием физических возможностей животных, духовное начало подавлено инстинктами. Вероятно, для них уже не нужны операции на гипофизе, они готовый материал для инволюции. Пес же, «закрыв глаза от стыда», еще не знал, какую инверсию развития ему предстоит пройти под скальпелем Преображенского.

Мы видим здесь пример генеративного узла — тенденцию к очеловечиванию собаки и обратную тенденцию — к превращению в животное «человека массового». Генеративный узел — такая точка в процессе порождения или в некоторой последовательности действий, где одна дискретная фаза (шаг) завершена, а другая еще не начата и где порождение очередной фазы (шага) может получить как желательное решение (ход), так и нежелательное [10, с. 51]. Генеративный узел можно представить как столкновение двух семиотических систем, двух разных языков [7, с. 128]; в булгаковской версии это язык материи и язык духа.

Замысел повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» встроен в христианский контекст и тесно связан с православным пониманием значения сердца в жизни человека. Повесть выявила кризисное состояние духовности современных писателю представителей советской культуры. Ставится под сомнение и сатирически развенчивается приоритетность ценностей материи над ценностями духа.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 2: Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Рассказы. Фельетоны. 752 с.: ил.
- 2 Голомонзина В. В. Многоаспектность понятия «сердце» в философии Г. С. Сковороды // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 74–81.
- 3 Гудкова В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/gu33.html> (дата обращения: 25.11.2018).

- 4 Культура: теории и проблемы. Учебное пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей / Т. Ф. Кузнецова, В. М. Межуев, И. О. Шайтанов и др. М.: Наука, 1995. 279 с.
- 5 *Пестов Н. Е.* Современная практика православного благочестия: в 2 т. М.: Братство святого апостола Иоанна Богослова, 2012. Т. 1. 736 с.
- 6 *Святитель Лука (Войно-Ясенецкий).* Дух, душа и тело. Общество любителей православной литературы. Киев: Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2007. 150 с.
- 7 *Иваньшина Е. А.* Между живыми и мертвыми: о генеративных узлах, граничной семантике и обрядах перехода в творчестве М. А. Булгакова // Михаил Булгаков и славянская культура / отв. ред. проф. К. В. Хвостовой. М.: Совпадение, 2017. С. 127–142.
- 8 *Киши И.* Диалог на обрыве. (К вопросу о формообразующих принципах в творчестве М. Булгакова) // Михаил Булгаков и славянская культура / отв. ред. проф. К. В. Хвостовой. М.: Совпадение, 2017. С. 143–154.
- 9 *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела. М.: Мысль, 1982. Т. III: Сочинения. С. 314–317
- 10 *Фарино Е.* Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21. С. 37–62.

\*\*\*

© 2020. **Tatiana G. Savelyeva**  
Krasnoyarsk, Russia

**“THE HEART OF A DOG” OF M. A. BULGAKOV  
IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN CULTURE:  
RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL ASPECT**

**Abstract:** The study demonstrates that the philosophy of the heart is immanent in Russian culture, since the tradition of addressing it has not been interrupted for centuries — from Theodosius of Pechersk and Sergius of Radonezh to V. N. Lossky and V. A. Sukhomlinsky. The paper argues that among many cultural mythologies present in the story “the Heart of a dog”, Orthodox symbolism of the heart is of major importance for the interpretation of Bulgakov's conception. The paper goes on to describe the evolution of the “heart”'s concept in the works of Russian thinkers G. S. Skovoroda, I. P. Pavlov, Archbishop Luka (Voino-Yasenetsky), and others. The author dwells on duality of this concept: as a sensory organ and as an equivalent of person's spiritual essence, however, in general, heart is understood as a main motivating and coordinating center of a person, guiding his actions. The paper is to prove that through the concept of “heart” M. A. Bulgakov delivers a critical reflection of values of the young Soviet society. The images of Sharik/Sharikov and Professor Preobrazhensky are analyzed from the point of view of the predominance of spiritual or material motives in their actions. The study allows concluding that the writer attests to the transformation of the value criteria of humanity in the era of revolutionary upheavals and asserts the priority of the moral principle in human nature.

**Keywords:** philosophy of the heart, M. A. Bulgakov, “Heart of a Dog”, values, opposition.

**Information about the author:** Tatiana G. Savelieva — PhD in Philosophy, Siberian Federal University, pr. Svobodny 79, 660041 Krasnoyarsk, Russia. E-mail: Savelieva\_tatyana@mail.ru

**Received:** December 15, 2018

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Savelieva T. G. “The heart of a dog” of M. A. Bulgakov in the context of the Russian culture: religious and philosophical aspect. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 138–145. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-138-145

## REFERENCES

- 1 Bulgakov M. A. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1992. Vol. 2: D'iavoliada. Rokovye iaitsa. Sobach'e serdtse. Rasskazy. Fel'etony [Diavaliada. The fatal eggs. The heart of a dog. Stories. Feuilletons]. 752 p.: il. (In Russian)
- 2 Golomonzina V. V. Mnogoaspektnost' poniatiia “serdtse” v filosofii G. S. Skovorody [Multidimensional nature of the concept of “heart” in the philosophy of G. S. Skovoroda]. *Izvestiia RGPU im. A. I. Gertsena*, 2011, no 131, pp. 74–81. (In Russian)
- 3 Gudkova V. Kogda otshumeli spory: bulgakovedenie poslednego desiatiletii [When the controversies are over: Bulgakov studies of the last decade]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2008. No 91. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/gu33.html> (accessed 25 November 2018). (In Russian)
- 4 *Kul'tura: teorii i problemy. Uchebnoe posobie dlia studentov i aspirantov gumanitarnykh spetsial'nostei* [Culture: theories and problems. Training manual for students and postgraduates in Humanities], T. F. Kuznetsova, V. M. Mezhev, I. O. Shaitanov i dr. Moscow, Nauka Publ., 1995. 279 p. (In Russian)
- 5 Pestov N. E. *Sovremennaia praktika pravoslavnogo blagochestiia: v 2 t.* [Modern practice of Orthodox piety: in 2 vols.] Moscow, Bratstvo sviatogo apostola Ioanna Bogoslova Publ., 2012. Vol. 1. 736 p. (In Russian)
- 6 Sviatitel' Luka (Voino-Iasenetskii). *Dukh, dusha i telo. Obshchestvo liubiteli pravoslavnoi literatury* [Spirit, soul, and body. Society of Orthodox literature]. Kiev, Izdatel'stvo imeni sviatitelia L'va, papy Rimskogo Publ., 2007. 150 p. (In Russian)
- 7 Ivan'shina E. A. Mezhdzhu zhivymi i mertvymi: o generativnykh uzlakh, granichnoi semantike i obriadakh perekhoda v tvorchestve M. A. Bulgakova [Between the living and the dead: on generative nodes, boundary semantics and rites of passage in the works of M. A. Bulgakov]. *Mikhail Bulgakov i slavianskaia kul'tura* [Mikhail Bulgakov and Slavic culture], responsible edited by Professor K. V. Khvostova. Moscow, Sovpadenie Publ., 2017, pp. 127–142. (In Russian)
- 8 Kishsh I. Dialog na obryve. (K voprosu o formoobrazuiushchikh printsipakh v tvorchestve M. Bulgakova) [Dialogue on a cliff. (On the issue of informing principles in the work of M. Bulgakov)]. *Mikhail Bulgakov i slavianskaia kul'tura* [Mikhail Bulgakov and Slavic culture], executive editor by prof. K. V. Khvostovoi. Moscow, Sovpadenie Publ., 2017, pp. 143–154. (In Russian)
- 9 Fedorov N. F. *Filosofia obshchego dela* [Philosophy of the common cause]. Moscow, Mysl' Publ., 1982, vol. III, sochineniia [works], pp. 314–317. (In Russian)
- 10 Farino E. Paronimiia — anagramma — palindrom v poetike avangarda [Paronymy — anagram — palindrome in avant-garde poetics]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1988, no 21, pp. 37–62. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-146-150

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)6



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. С. М. Заяц  
г. Тирасполь, Республика Молдова

## ВОЛОШИНСКИЙ ТЕКСТ НА СТЫКЕ СИМВОЛИЗМА И НЕОРЕАЛИЗМА

**Аннотация:** В статье прослеживается творчество поэта Серебряного века, вошедшего в русскую литературу XX в. «как себя забывшего бога»; рассматриваются тексты Максимилиана Волошина на стыке литературного направления (символизм) и метода изображения действительности (неореализм); показан духовный путь Максимилиана Волошина на «вещих перепутьях» порубежной эпохи, когда текст и жизнь сливались воедино и наоборот; выявлено мифотворчество поэта, которое является сущностью его поэтического мировоззрения, представлявшего собой слепок эпохи Серебряного века, но при этом сохранявшего оригинальность и уникальность взгляда на мироздание.

**Ключевые слова:** Волошинский текст, формотворчество, сотворчество, символизм, неореализм, Серебряный век, порубежная эпоха, мироздание.

**Информация об авторе:** Сергей Михайлович Заяц — доктор филологических наук, доцент, Приднестровский государственный университет, ул. 25 Октября, д. 128, MD-3300 г. Тирасполь, Республика Молдова. E-mail: smz67@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 27.08.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Заяц С. М. Волошинский текст на стыке символизма и неореализма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 146–150. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-146-150

Творчество Максимилиана Волошина уникально, и потому исследование его художественных текстов дает новые возможности в познании литературного процесса порубежной эпохи, которую принято называть Серебряным веком.

Максимилиан Волошин был частью этой эпохи. Показательно, что годом своего духовно рождения он считал 1900 г., когда умер великий русский философ Владимир Соловьев, фактически первый оригинальный русский мыслитель, построивший свою систему философских ценностей. Идеи Соловьева оказали существенное влияние на развитие русской философской и поэтической мысли. Практически весь русский символизм строился на философской системе Вл. Соловьева. К символизму, в котором было влияние религиозно-философской мысли, и примыкал М. А. Волошин в начале своего творческого пути. Символизм для поэта представлял собой «право голоса», право личности сказать свое слово о мироздании.

Это была эпоха враждующих философских и литературных группировок. Волошин, по свидетельству Андрея Белого, «входил во все тонкости... кружков, рассуждая,

читая, миря, дебатирова, быстро осваиваясь с деликатнейшими ситуациями, создававшимися без него, находя из них выход, являясь советчиком и конфедератом, <...> умел мягко, с достоинством сглаживать противоречия; ловко парируя чужие мнения, вежливо он противопоставлял им свое: проходил через строй чужих мнений собою самим, не толкаясь...» [1, с. 251]. Максимилиан Волошин излагал свои взгляды в корректной форме, «он всем видом своим заявлял, — писал Андрей Белый, — что проездом, что — зритель он: весьма интересной литературной борьбы; что при всем уважении к Брюсову, с ним не согласен он в том-то и в том-то; хотя он согласен: в том, в этом; такой добродушный и искренний жест примирял; дерзость скромная не зашибала...» [1, с. 251].

Во взглядах и художественных поисках М. А. Волошина не было полного совпадения с символистами. Ему был чужд их призыв к абстрактному, лишенному соотношения с действительностью слову.

*В вашем мире я — прохожий, / Близкий всем, всему чужой* [2, с. 23].

Действительно, М. А. Волошин был близок многим символистам, но чужд их поэтическим исканиям. Не без иронии он говорил Валерию Брюсову: *Мне так радостно и ново / Все обычное для вас — / Я люблю обманность слова / И прозрачность ваших глаз, / Ваши детские понятия / Смерти, зла, любви, грехов — / Мир души, одетый в платье / Из священных, лживых слов* [2, с. 24].

«Быть символистом, значит, в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира.

Символ всегда переход от частного к общему. Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него» [3, с. 446]. Определяющим моментом творческого процесса Максимилиана Волошина осталось изучение объекта, а затем уже вызванного им впечатления. Поэт подчинил импрессионистические приемы реалистическим требованиям. Он проникся уверенностью в том, что «реализм — это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни» [3, с. 447]. Это разговор о новом методе изображении — неореализме, который начинает свою творческую эволюцию именно в начале XX столетия.

Конечно, Волошина трудно отнести к какому-либо методу. Например, с символизмом его связывало стремление к мифотворчеству, глубокое проникновение в народнопоэтическую традицию, создание универсального религиозного мифа, что выразилось в его увлечении теософией Рудольфа Штайнера. Кроме того, символизм предлагал борьбу за новое формотворчество, выраженное в развитии «свободного стиха». Одним из сотворцов свободного стиха мы вправе называть Волошина. В стихотворении, обращенном к Ю. Балтрушайтису, он писал: *К твоим стихам меня влечет не новость, / Не яркий блеск огней: / В них чудится унылая суровость / Нахмуренных бровей. // В них чудится седое безразличье, / Стальная дрема вод, / Сырой земли угрюмое величье / И горько сжатый рот* [2, с. 28].

«Не игра формой, не броскость поэтических красок, а углубленность мысли, близость к природе, умение страдать и сопереживать страданию, умение пренебрегать маловажным — вот чего Волошин ждет от философской поэзии. Эти принципы он последовательно воплощал и сам» [4, с. 21].

Можно смело утверждать, что формотворчество Волошина, его работа с художественным текстом в первую очередь опирается на мысль, на способность к сотворчеству с мирозданием. Это сближало с символизмом, в котором «каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита. Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душою художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходя-

щих формах: люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне: и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира» [3, с. 61].

Но познание ликов могло происходить в полной мере уже в том методе, который Волошин обозначит другим словом. «В нео-реализме, — писал художник, — каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвой события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.

Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое «я», но мировая первооснова человеческого самосознания, тот, кто у Анри де Ренье держит «двойной лук и двойной факел и кто есть божественно — мы сами».

Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом.

«Все преходящее есть символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному» [3, с. 62].

Итак, символизм есть предтеча неореализма, но и его необходимая ступень, без которой не произойдет узнавание ликов мироздания. Максимилиан Волошин тонко чувствовал мир искусства, но, обращаясь к искусству, к культуре, он чутко улавливал голос, обнаженный нерв эпохи и творческой личности. Для него были близки все эпохи, в которых человек творил свой миф о себе. Марина Цветаева вспоминала: «Макс о событиях рассказывал, как народ, а об отдельных людях, как о народах. Точность его живописания для меня всегда была вне сомнения, как несомненна точность всякого эпоса. Ахилл не может быть не таким, иначе он не Ахилл. В каждом из нас живет божественное мерило правды, только перед коей прегрешив, человек является лжецом. Мистификаторство, в иных устах, уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда» [6, с. 247].

Правда всегда на перекрестках мироздания, или «вещих перепутьях», словами Максимилиана Волошина. Каждая эпоха для поэта не только учитель, но и часть его мифа о себе. На это указывал сам художник: «Называя в поздней “Автобиографии” своих учителей, М. А. Волошин отдавал предпочтение не людям, а книгам. По его определению, он учился: “художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Париса, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Готье и Эредиа...”» [3, с. 560].

Безусловно, стремление к универсальности, к христианской сотериологии и эсхатологии вырабатывали в поэте четкое понимание, что следование традиции есть глубокое проникновение в мифологию и предание. Рождалось новое поэтическое слово на хорошо забытом старом, если следовать терминологии Екклесиаста. Фольклорные и библейские традиции сливались в художественном тексте Волошина, достигая своеобразного взгляда на мироздание. «Максимилиан Волошин являет собой редчайший пример житнетворчества: основа жизни и линия поэзии сливаются у него в одно целое, и целое это — подвиг христианской любви к людям, к России» [5, с. 647].

Таким образом, творчество Максимилиана Волошина представляет собой не просто перекресток литературных направлений и методов изображения, но своеобразный путь познания действительности, познания Божественной реальности, или ирреальности, которая для поэта являлась истиной. В этом отношении интересно проследить эволюцию волошинских текстов: «Годы странствий» начала века завершает поэма «Серафим Саровский», и стихотворение, близкое к жанру поэмы, «Владимирская Богоматерь», созданная в 1929 г. Поэтический мир сливается с жизнью, в которой каждое мгновение отражает вечность. Собственно, Волошин изначально нащупывал свой путь к звездам, который не бывает у поэта без терний, и этот путь проходил на стыке символизма и неореализма, мифотворчества и жизнотворчества.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белый А.* Начало века. Серия литературных мемуаров. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
- 2 *Волошин М.* Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка / сост., подгот. текста, вступит. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. Минск: Мастацкая літаратура, 1993. 479 с.
- 3 *Волошин М. А.* Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров; вступит. ст. С. Наровчатов. Л.: Наука, 1988. 848 с.
- 4 *Менделевич Э.* История в поэтическом мире Максимилиана Волошина. Орел: Издатель Александр Воробьев, 2005. 221 с.
- 5 *Пинаев С. М.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. М.: Молодая гвардия, 2005. 611 с.
- 6 *Цветаева М. И.* Проза // Живое о живом. Кишинев: Лумина, 1986. 544 с.

\*\*\*

© 2020. Sergey M. Zayats  
Tiraspol, Republic of Moldova

### VOLOSHIN'S TEXT AT THE JUNCTION OF SYMBOLISM AND NEOREALISM

**Abstract:** The paper looks at the work of the Silver Age poet, who entered Russian literature of the twentieth century “as a God who forgot himself” and examines the texts of Maximilian Voloshin to be found at the junction of a literary direction (symbolism) and a method of depicting reality (neorealism). The author shows the spiritual path of Maximilian Voloshin at the “prophetic crossroads” of the turn of the century epoch, when the text and life merged into one and vice versa and displays the poet’s myth-making process acting as the essence of his poetic worldview. The latter serves as a pattern, representative of the whole Silver Age era at the same time preserving the originality and uniqueness of his creator’s view of the world.

**Keywords:** Voloshin's text, form-making, co-creation, symbolism, neo-realism, Silver Age, turn of the century epoch, the universe.

**Information about the author:** Sergey M. Zayats — DSc in Philology, Associate Professor, Transnistrian State University of T. G. Shevchenko, 25 October St. 128, MD-3300 Tiraspol, Republic of Moldova. E-mail: smz67@mail.ru

**Received:** January 07, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Zayats S. M. Voloshin's text at the junction of symbolism and neorealism. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 146–150. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-146-150

## REFERENCES

- 1 Bely A. *Nachalo veka. Seriya literaturnykh memuarov* [The beginning of the century. A series of literary memoirs]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. 687 p. (In Russian)
- 2 Voloshin M. *Izbrannoe: Stikhotvoreniia, vospominaniia, perepiska* [Favorites: Poems, memoirs, correspondence], drafting, text preparation, introductory article and comments by Z. Davydova, V. Kupchenko. Minsk, Mastatskaia litaratura Publ., 1993. 479 p. (In Russian)
- 3 Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [Faces of creativity], edition prepared by V. A. Manuilov, V. P. Kupchenko, A. V. Lavrov; introductory article by S. Narovchatov. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 848 p. (In Russian)
- 4 Mendelevich E. *Istoriia v poeticheskom mire Maksimiliana Voloshina* [History in the poetic world of Maximilian Voloshin]. Orel, Izdatel' Aleksandr Vorob'ev Publ., 2005. 221 p. (In Russian)
- 5 Pinaev S. M. *Maksimilian Voloshin, ili Sebia zabyvshii bog* [Maximilian Voloshin, or God who forgot himself]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2005. 611 p. (In Russian)
- 6 Tsvetaeva M. I. *Proza* [Prose]. *Zhivoe o zhivom* [Zhivoe o zhivom]. Kishinev, Lumina Publ., 1986. 544 p. (In Russian)

DOI 10.37816/2073-9567-2020-55-151-162

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. О. О. Путило

г. Волгоград, Россия

## ОБРАЗ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ РОССИИ В АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКЕ

**Аннотация:** В статье представлен анализ образа России в произведениях альтернативно-исторической фантастики, рассматриваемых с позиции реализации в них утопических и антиутопических жанровых тенденций. У «альтернативщиков» старшего поколения антиутопические мотивы преимущественно соотносятся с образом Советской России. В романе В. Аксенова «Остров Крым» ей противопоставлены идиллические виды альтернативного Крыма, в финале романа поглощаемые «чужим» пространством материковой России. В произведениях В. Рыбакова и Х. ван Зайчика воссоздана утопическая модель имперской России, в которой благополучно сосуществуют представители всех верований и политических течений. Антиутопические элементы в большинстве своем содержат критику не столько вымышленного, сколько реального мира, напоминая об отрицании писателями старшего поколения экономических и социальных достижений Советского Союза. В творчестве авторов «младшей возрастной группы» демонстрация возможных социальных моделей альтернативной России уходит на второй план, а экзотические пейзажи городов, возникающих на месте знакомых нам поселений, служат единственной цели — эпатировать читателя. Как правило, альтернативные географические образы сопоставимы с реальной действительностью, в их облике синтезируются утопические и антиутопические черты. Так, в дилогии С. Лукьяненко внешне благополучное пространство альтернативной Москвы, предстающее в утопическом ореоле, конструируется антиутопическими средствами.

**Ключевые слова:** хронотоп, пространство, образ России, альтернативно-историческая фантастика, В. Аксенов, В. Рыбаков, Х. ван Зайчик, С. Лукьяненко, В. Звягинцев.

**Информация об авторе:** Олег Олегович Путило — кандидат филологических наук, доцент, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, пр. им. В. И. Ленина, д. 27, 400066 г. Волгоград, Россия. E-mail: dolennor@rambler.ru

**Дата поступления статьи:** 10.01.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Путило О. О. Образ альтернативной России в альтернативно-исторической фантастике // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 151–162. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-151-162

Расцвет альтернативно-исторической фантастики в конце XX в. был предопределен целым рядом факторов: если в 1970–1980-х гг. «выбирались такие эпохи и герои, воскрешение которых давало писателю возможность аллюзий, исторических параллелей между прошлым и настоящим» [19, с. 14–15], то в 1990-х популярность жанра определялась неприятием результатов крупнейшей геополитической катастрофы, а также желанием авторов «смоделировать более благоприятную, интересную, красивую альтернативную историю, в которой России как государству и русским как нации уготована лучшая роль, чем в объективной реальности» [21, с. 37].

Само понятие «альтернативная история» подразумевает попытку «исправить» известный всем ход событий, создать альтернативный мир, возникший в результате расхождения двух временных линий в точке бифуркации, где происходит выбор путей дальнейшего развития общества. До этого ключевого момента ход истории одинаков как для вымышленного мира, так и для знакомой нам реальности, возникающие же впоследствии отличия могут варьироваться в широком диапазоне: от минимальных, практически незаметных, до глобальных, кардинально изменяющих образ альтернативного мира.

Список романов, относящихся к жанру альтернативно-исторической фантастики, весьма широк, однако если западные авторы затрагивают события мировой истории, то отечественные писатели чаще всего размышляют об альтернативных путях развития Российского государства, достаточно вспомнить такие произведения, как «Остров Крым» В. П. Аксенова, «Гравилет “Цесаревич”» В. М. Рыбакова, дилогию «Черновик», «Чистовик» С. В. Лукьяненко, цикл «Евразийская симфония (Плохих людей нет)» Хольма Ван Зайчика, «Первый год республики» Л. Р. Вершинина, цикл «Река Хронос» К. Булычева и т. д. Точки бифуркации наши соотечественники обычно связывают «с глобальными историческими катаклизмами, меняющими политический и социальный формат страны, общества, государства» [2, с. 25–26].

В жанровом отношении альтернативно-исторические романы имеют много общего не только с историческими, псевдоисторическими и криптоисторическими романами, но и с утопией/антиутопией<sup>1</sup>, с которой их сближает общая цель — «изобразить мир таким, каким он мог бы быть при определенных условиях» [17, с. 73] — и установка на разработку новых социальных моделей, независимо от того, демонстрируют ли они идеальное мироустройство или содержат его критику. В зависимости от поставленной автором художественной задачи вымышленная Россия наделяется яркими утопическими или антиутопическими чертами, отличающими ее от реально существующего государства: «It is possible to interpret allohistorical narratives, which commonly can be broadly classified as either utopian fantasies or dystopian nightmares in their depiction of altered states of the world, in terms of the position they take towards the contemporary status quo of their authors' reality» [24, с. 22].

Так, в романе В. Аксенова «Остров Крым» (1979) точкой бифуркации становится Гражданская война. В финале многолетнего противостояния «красных» и «белых», в момент штурма Перекопа, двадцатидвухлетний лейтенант английского крейсера Бейли-Лэнд «отвернул исторический процесс» [1, с. 508], в результате чего Крым становится альтернативной Россией.

Советы у Аксенова предстают как технологически отсталое, «изначально неблагоприятное государство» [11, с. 74], пребывающее «в атмосфере тоски и отчаяния» [11,

<sup>1</sup> Следует учитывать, что «утопия и антиутопия — явления одной жанровой природы при всей разности их структур и принципиально различных толкований своего главного предмета — идеального мироустройства (утопия) и его критики во имя того же мироустройства (антиутопия)» [5, с. 3].

с. 75–76]. «Палисадники покосившихся деревенских усадеб», «бузина, надломанные георгины, лужи и глинистое месиво между асфальтом и штакетником» [1, с. 209] соседствуют с кричащими лозунгами, вроде «Народ и партия едины!» — аллюзией на антиутопию Дж. Оруэлла «1984». Не случайно и последующее сравнение В. И. Ленина с Большим Братом [1, с. 209], подчеркивающее, что Советская Россия в романе В. Аксенова становится своеобразной копией Океании, жители которой также подчиняются диктату партии.

Натуралистические картины жизни провинциальных городков, где нет ни сыра, ни масла, ни колбасы, соотносятся с хорошо знакомой читателю советской действительностью конца 1970-х – начала 1980-х гг. Однако СССР — это не только городок Фатеж, символизирующий провинциальную «глубинку», это и столичная Москва, в которой сконцентрированы все блага цивилизации, где «всего навалом». Однако и она по сравнению с Крымом — всего лишь «подобие пещерного города», над которым «бедственно угасает деревенское небо, закат прозябания, индустриальные топи Руси» [1, с. 118]. Метафорическое сопоставление с болотом еще сильнее выделяет невозможность освобождения от пут тоталитарного государства, «вечное издевательство над людьми и вечную тупую покорность» [1, с. 32].

Этой депрессивной картине противопоставляются идиллические виды альтернативного Крыма, «аморально богатый» статус которого подчеркивается огромным количеством автомобилей, главным признаком достатка его граждан. Чудные легчайшие серебристые виадуки Симфи «с кружевами многочисленных съездов и развязок» [1, с. 30] контрастируют с присущим советским городам «разбитым асфальтом главной площади и неизменной фигурой на постаменте» [1, с. 30]. Оба государства мифологизируются, однако если Крым напоминает «рай», то для материковой России подходит определение «ад». Контраст двух пространственных моделей отмечается и географически, и идеологически: с легкой руки дипломатов и жителей полуостров объявляется «островом», что напрямую отсылает нас к «Утопии» Т. Мора.

Однако роман наследует не только «традиционную для островного текста утопичность» [12, с. 154]. В образе альтернативного Крыма проступают и антиутопические черты, его пространство «сакрально и inferнально одновременно» [12, с. 152]. Временами крымские пейзажи перестают походить на картины райского сада: «Сорокаметровые бетонные стоны на выездах из Узла, измазанные сверху донизу всеми красками спектра, считаются даже чем-то вроде достопримечательностей столицы, чуть ли не витринами островной демократии. Впрочем, а Крыму любая стенка — это витрина демократии» [1, с. 26], — в лучших традициях антиутопического жанра негативные стороны общественного строя выдаются за позитивные. Восприятие русскими жителями СССР Крыма как полностью чужого государства является не только следствием пропаганды, Остров и в самом деле заслуженно обретает статус «подозрительного злачного места, международного притона, Эльдорадо авантюристов, шпионов», становится символом «западного разврата» [1, с. 109]. Идея Общей Судьбы, которую проповедует Лучников, приводит к интериоризации, поглощению «своего» пространства островного Крыма «чужим» пространством материковой России. В финале романа они представляют собой общее альтернативное пространство, в котором преобладают антиутопические тенденции<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Именно по этой причине некоторые исследователи отмечали преобладание в финале произведения антиутопических элементов, вытесняющих утопическое начало: «Создавая произведение в жанре романа альтернативной истории, Аксенов уходит от антиутопии в чистом виде, однако финал романа, повествующий о военной операции по присоединению Крыма к СССР, антиутопичен» [18, с. 52].

Попытка создать альтернативный советской истории вариант развития событий предпринимается и в романе В. Звягинцева «Одиссей покидает Итаку» (1992). Вмешательство героев-«попаданцев» в события Великой Отечественной войны приводит к «смягчению крайностей режима» и появлению декретов и указов, демонстрирующих «нерушимое единство народа, право на свободу мнений внутри и вне партии, роль церкви как выразительницы народного духа, призыв ко всем соотечественникам дома и за рубежом сплотиться, независимо от прошлых разногласий, на единой платформе защиты Родины, намек на послевоенную демократию» [9]. Отмена репрессий должна была привести к «настоящей» победе, которая превратила бы «СССР в абсолютного экономического, политического и военного гегемона в мире» [9], однако таким образом антиутопия в масштабе государства сменилась бы на антиутопию мирового масштаба, тем более что планета попадала под управление инопланетян — аггров.

В другом альтернативно-историческом романе — «Гравилет “Цесаревич”» (1992) Вячеслава Рыбакова — Российская империя в конце XX в. сохраняет монархическую модель управления, ускоряющую ее развитие, поскольку государь-император всегда может «по-родственному снести с кайзером» [20, с. 245]. В итоге страна не только благополучно избегает революции, участия в обеих мировых войнах, она активно сотрудничает с западными державами, реализуя проект п-остройки линии гравитаторов до Марса. При этом сама идея гравилетов наглядно демонстрирует плюсы общемирового единства, потому что «все страны при полетах должны пользоваться общей сетью, она одна на всех. Даже при конфликтах никому в голову не придет нанести ей ущерб — сам пострадаешь ровно в той же степени, что и противник» [20, с. 277].

Оригинальность альтернативной реальности «Гравилета...» заключается в том, что именно она объявляется базовым, константным миром, в то время как известная нам вселенная — всего лишь кристалл, в котором «техническими средствами достигнута предельная концентрация насилия» [10]. Гениальный ученый и революционер Ступак, считавший царскую Россию «выгребной ямой мировой цивилизации» [20, с. 235], использует свое изобретение для развития агрессивности жителей кристалла, полагая, что таким образом сможет повлиять и на обитателей альтернативного мира, привнеся «в спящих людей благодный огонь неприятия такого, с позволения сказать, счастья <...>, чтобы ярость клокотала в жилах у всякого» [20, с. 232]. Последствия этого эксперимента приводят к пандемии немотивированной жестокости, представляющей собой аллюзию на роман Ф. М. Достоевского «Бесы», в котором социализм сравнивается с одержимостью.

В целом, альтернативная Россия в романе В. Рыбакова предстает как утопическое государство, в котором идиллически сосуществуют представители всех верований и политических течений. Местный коммунизм становится религией нравственно-этического толка, которую возглавляет патриарх с говорящим именем Михаил Сергеевич. Однако в произведении находится место и антиутопическим элементам, которые в большинстве своем связываются с нашей реальностью. Контрастность двух миров подчеркивает символическое противопоставление гравилетов самолетам, которые «жгут прорву топлива, то и дело падают и гробят массу невинных людей, прожигают каждым рейсом во-от такие <...> мертвые коридоры в кислородной составляющей атмосферы, не выжимают, за редкими исключениями, и тысячи километров в час», но зато летают «не завися ни от кого! Суверенно!» [20, с. 277].

Эпилог, в котором герой наблюдает за альтернативным настоящим в мире-кристалле, наглядно свидетельствует о том, что пространство нашего мира — «чужое»

не только для него, но и для коренных обитателей этой действительности: «И, уже задыхнувшись в крошечной тесноте мешковины, залитый хлынувшей внутрь поганой жижей, я понял наконец, почему мир, где я прожил без малого полвека, при всех режимах и женщинах был мне чужим» [20, с. 300]. Инаковость, опасность этого пространства подчеркивается мотивом грязи, поганой жижи, в которой в конечном итоге и упокоился Альсан Петрович. Разрушение Советского Союза здесь знаменует очередной «перedel мира», новую гражданскую войну, в которой «железные когорты совхоза “Ленсоветовский”, усиленные двумя десятками чеченских киллеров-профессионалов» [20, с. 294], теснят вырицких «гвардейцев», а провинциальные пейзажи отчетливо напоминают «знакомые по хроникальным фильмам кадры самоотверженного труда советских тыловых женщин в сорок первом году. Рвы, надолбы, огневые точки...» [20, с. 293].

Еще один пример альтернативной истории представлен в цикле «Евразийская симфония (Плохих людей нет)» (2000–2005) Хольма ван Зайчика, общего псевдонима Вячеслава Рыбакова и Игоря Алимова. В результате добровольного объединения Руси и Золотой орды в XIII в. создается Ордусь — новое, рационально организованное государство, претендующее на роль утопии. «На основе сложного синтеза идей христианства и конфуцианства Ордусь создает мультикультурное общество, сознательно противопоставленное “варварской” западной цивилизации, погрязшей в корысти и бездуховности. Целью развития такого передового государства и его жителей является достижение всеобщей Гармонии, на основании уже известных принципов этической регуляции общественных отношений, которые сформулированы в форме религиозных учений» [13, с. 38].

Логичность и справедливость государственного устройства подчеркивает система наказаний: «Высшая справедливость требует, чтобы за одинаковые проступки богатый получал все же чуточку более суровое наказание, чем бедный. Ведь тому, кто богат, легче получить воспитание, правда? Значит, невоспитанность у богатого — несколько больший грех. И тут именно так и выходит, ведь у богатых кожа всегда чуточку нежнее, чем у бедных, и они всегда чуточку больше боятся боли!» [4, с. 105–106]. Однако само наличие такой системы говорит о том, что не все жители Ордуси благопристойны (иначе главный герой — сыщик Багатур Лобо — остался бы без работы). Государству не удалось достичь полной идиллии, но серьезные преступления здесь не совершались уже в течение девяноста шести лет: именно столько не применялась высшая мера — общесемейное «публичное обречение головы и подмышек с последующим пожизненным заключением» [4, с. 82]. Не случайно ответственными за «дерзкое и святотатственное хищение из ризницы Александрийской Патриархии чудесно обретенного аметистового наперсного креста святителя и великомученика Сыся» [4, с. 29] становятся «жадные варвары» — иностранцы.

Несмотря на следование утопическим традициям, подмеченное критиками (см., например: [6]), не менее обоснованно мнение, что цикл представляет собой «альтернативно-историческую антиутопию» [13, с. 38]. Мы видим, как свобода граждан ограничивается жесткими моральными нормами, определяемыми следованием выбранной религиозно-философской этике: так, католическая вера, запрещавшая брать вторую жену и разводиться с первой, стала причиной несчастной любви Бибигуль Хаимской и Джанибека Гречковича Непроливайко. Есть в Ордуси и узаконенная коррупция, например, «древняя ордусская традиция» «Мзда на счастье» — денежное подношение таможенному вэйбину.

Образ России в диалогии С. Лукьяненко «Черновик» (2005), «Чистовик» (2007) отличается от того, что мы встречаем в классических альтернативно-исторических романах. Автор предлагает несколько альтернативных моделей, временные линии которых асинхронны, а точки бифуркации отнесены в доисторическое время, вследствие чего все они обладают принципиально разными физическими характеристиками.

Ключевым альтернативным миром является Земля I или Аркан, родина функционалов, управляющих развитием остальных параллельных миров. Время здесь опаздывает на 50 лет, что позволяет местным обитателям учиться на чужих ошибках: «Тут ведь даже революция иначе произошла! Почти бескровно. Гражданской войны не было. Наша-то Земля давно использовалась для сравнения, поэтому местную революцию контролировали» [15, с. 264].

Альтернативная Москва предстает перед главным героем в утопическом ореоле, подчеркивающим, что перед ним «та же самая родина. Только правильная. Избавленная от ошибок. Набело написанная» [15, с. 265]. Герой романа отмечает «живые, незамусоренные парки» [15, с. 245] и фонари «с чистыми и целыми стеклами» [15, с. 249], резко контрастирующие с известным ему столичным образом. В пользу Аркана говорит и отсутствие «ужасного» памятника Петру Первому, изначально бывшего памятником Колумбу, и стоящая на месте какого-то уродливого министерства старая церквушка. Герою кажется, что он попал «в какую-то коммунистическую утопию, выжившую вопреки всей исторической логике» [15, с. 250].

Однако, несмотря на все преимущества, идеализированная Москва остается для Кирилла «чужой», герою кажется бесчестным то преимущество, которое получил этот альтернативный мир за счет отставания временной линии. Он отклоняет предложение остаться в нем, понимая, что первое впечатление оказывается обманчивым, ведь жителям Аркана не удалось построить совершенное общество на всей планете: не случайно альтернативная Россия заполнена африканскими беженцами. Внешне благополучное пространство конструируется антиутопическими методами: местные обитатели проводят жестокие эксперименты над параллельными мирами, ради сохранения тайны они готовы пожертвовать даже своими собратьями, о чем свидетельствует знак старой катастрофы — огромный вздыбившийся холм в центре Москвы, нарушающий архитектурную идиллию города.

Если аркановская Москва все же сохраняет большое количество элементов, позволяющих соотнести этот образ с картинами реальной действительности, то в Верозе герой Лукьяненко обнаруживает на месте столицы совершенно незнакомый и не похожий на Москву мусульманский город Орысалтан, чьи виды вызывают у него «легкую оторопь»: «Здесь и впрямь был Кремль. На башнях вместо звезд или орлов были водружены золотистые треугольники. Честное слово, я бы обрадовался хоть арабским полумесяцам, хоть иудейским шестиконечным звездам — это было бы понятно. А треугольники?» [16, с. 130]. Похожее впечатление на представителя нашего мира могли бы произвести и виды Александрии Невской, альтернативного Санкт-Петербурга в Орду-си: «Морось не в силах была скрыть слегка размытый, но все равно величественный и прекрасный контур храма Конфуция; по конькам многоярусных крыш его в затылок друг другу выстроились оскалившиеся на злых духов львята, а желтая черепица блестела от дождя» [4, с. 12]. «Рядом в небо врезалась пронзительная и тонкая, воздушная пагода Храма Света Будды, толпились крыши прочих строений, сливаясь с сооружениями светскими» [4, с. 13].

И у Лукьяненко, и у Ван Зайчика экзотические пейзажи городов, возникших на месте знакомых нам поселений, служат единственной цели — эпатировать читателя. При этом эти альтернативные топосы вбирают в себя и европейские, и азиатские корни географического образа России, олицетворяющие его «славотюркику» [8, с. 213]. Авторы намеренно упоминают хорошо узнаваемые объекты, трансформируя их в соответствии с колоритом вымышленного пространства, чтобы подчеркнуть их связь с локусами реального мира. Для Орысалтана сохраняется знаковый образ московского Кремля, а для Александрии Невской — Медный всадник, в народе называемый чаще Жасминовым из-за обилия цветущих вокруг него «нежных и сказочно ароматных кустов» [4, с. 35].

Результаты заочного сопоставления городов подчеркивают не только утопичность вымышленного пространства (аркановская Москва в дилогии Лукьяненко), но и его антиутопичность: в Ордуси заштатный городок Мосыке, «был известен исключительно своими гигантскими чадными заводами по производству низкопробных дурмящих напитков и зелий для самых невзыскательных и малокультурных слоев населения Ордуси» [4, с. 26]. Контраст живой природы и эксплуатирующей ее цивилизации еще нагляднее демонстрирует неидеальность Ордуси.

Во всех проанализированных нами романах образ альтернативной России включает в себе как утопическое, так и антиутопическое начала, степень соотношения которых во многом определяется мировоззренческой позицией автора. В своей монографии, посвященной историко-фантастическому роману, Е. И. Петухова и И. В. Черный разделяют авторов альтернативно-исторических романов на три возрастные группы: старшую (Кир Булычев, В. Звягинцев и др.), среднюю (А. Валентинов, Л. Вершинин, А. Лазарчук, М. Успенский, С. Логинов, В. Рыбаков, С. Синякин, Д. Трускиновская и др.) и младшую (А. Бессонов, Р. Злотников, С. Лукьяненко, А. Мартьянов, Г. Л. Олди, В. Сержин и др.) [19, с. 22].

У В. Аксенова, как и у других авторов старшей группы, побудительным мотивом для написания романа «Остров Крым» «стал стойкий антикоммунизм, лично выстраданный писателями» [19, с. 22]. В прозе представителей этого поколения, сталкивавшихся с ограничениями со стороны Советской власти, антиутопические мотивы звучат намного чаще, но касаются они преимущественно образа альтернативной Советской России. Именно поэтому Остров Крым предстает как «особое, чужое пространство, противопоставленное своему» [12, с. 151].

В творчестве авторов второй группы отчетливо прослеживается «неудовлетворенность результатами событий 1987–1991 годов» [19, с. 22]. «Тоска по былому, по временам империи» [19, с. 22] реализуется в виде преимущественно утопической модели альтернативной России, «мощного государства, обеспечивающего политическую стабильность и экономическое процветание» [14, с. 179]. Утопии 1990-х гг. близки антиутопиям советской литературы в своем отрицании экономических и социальных достижений Советского Союза, в ориентации на демократические ценности.

В романе В. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”» вымышленная Россия кажется более безопасной, чем знакомая реальность начала 1990-х гг., получающая «характеристики хаотических локусов, несущих отрицательную семантику, таящих в себе угрозу» [3, с. 316]. Функции «своего» и «чужого» пространства инвертируются: «чужое» для читателя пространство альтернативной России обретает черты «своего» пространства, связанного «с гармонией, высшим проявлением мирового всеединства» [3, с. 316].

Идея имперского строя как необходимого условия «процветания общества, основанного на принципах высокой этики, религиозной духовности, веротерпимости и эстетической культуре» [14, с. 176], сохраняется и в альтернативно-исторических произведениях рубежа XX–XXI вв. Разделение России в романе В. Рыбакова «На будущий год в Москве» (2003) на десятки независимых государств подчеркивает, что свободные, но лишённые имперского величия карликовые государства не могут обладать достаточной силой, чтобы обрести утопический характер. Эту же мысль подчеркивает и цикл Х. ван Зайчика «Евразийская симфония (Плохих людей нет)»: «...империя совсем не обязательно должна быть кровавой, империя — это вообще не совсем то и даже совсем не то, против чего так яростно борется демократическая общественность» [7]. Тем не менее в поздних альтернативно-исторических романах В. Рыбакова антиутопические мотивы заметно усиливаются, ведь «историческое сознание автора формируется в конкретно-исторической среде и каждый писатель, несомненно, испытывает влияние актуального социокультурного контекста» [13, с. 4]. Их присутствие в альтернативно-фантастических утопиях отражает критику не столько мира вымышленного, сколько мира реального, устанавливая таким образом преемственность с творчеством «альтернативщиков» старшего поколения, реализуя свойственное и тем, и другим стремление к эскапизму, желанию «убежать» от неприятной действительности, которая воспринимается «как пространство кризисов, проблем, разочарований и надежд» [22, с. 20].

В диалогии С. Лукьяненко, как и у других «молодых» писателей, «практически нет политики, размышлений авторов над сущностью и особенностями исторических процессов» [19, с. 22]. В обликах возникших в параллельных мирах городов утопические и антиутопические элементы сочетаются в произвольном порядке. Начиная с 2000-х гг. вымышленный мир постепенно перестает играть самостоятельную роль: демонстрация возможных социальных моделей в альтернативно-исторических романах уходит на второй план, фантастическое пространство становится, скорее, фоном, призванным максимально удивить и героя, и читателя своей непохожестью на известную им реальную действительность.

Сегодня «чистая» альтернативно-историческая фантастика занимает одно из первых мест в массовой литературе. И хотя на книжных прилавках она представлена в первую очередь многочисленными романами о «попаданцах», в рамках этого жанра существуют произведения, открывающие истинную причину его популярности, которая заключается в том, что «утопические, антиутопические, в целом дистопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории» [23]. На наш взгляд, потенциал этого жанра действительно раскрывается в полной мере лишь на стыке с такими жанрами «большой» литературы, как антиутопия и утопия.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аксенов В. Остров Крым. М.: Э, 2018. 608 с.
- 2 Ащеулова И. В. Русская постмодернистская историческая проза в контексте современной русской культуры // Язык и культура. Сб. ст. XXV Междунар. научн. конф., посвящ. Году культуры в России / отв. ред. С. К. Гураль. Томск: Изд-во ТГУ, 2015. С. 23–31.

- 3 *Барашкова А. В.* Принципы художественного мифологизма в жанре фэнтези // *Личность. Культура. Общество.* 2010. Т. 12. № 3 (57–58). С. 315–318.
- 4 *Ван Зайчик Х.* Дело жадного варвара. СПб.: Азбука-классика, 2003. 288 с.
- 5 *Воробьева А. Н.* Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2009. 48 с.
- 6 *Гаврилов А.* Шерлок Холмс на острове Утопия: [Рец. на книгу Х. ван Зайчика «Дело жадного варвара» (СПб., 2000)] // *Книжное обозрение.* 4 декабря. С. 7.
- 7 *Гориченский А.* Империя наносит ответный удар. Пока — удар литературный // *Orduss.pvost.org.* URL: [http://orduss.pvost.org/pages/press\\_5.html](http://orduss.pvost.org/pages/press_5.html) (дата обращения: 07.01.2018).
- 8 *Замятин Д. Н.* Культура и пространство: Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 488 с.
- 9 *Звягинцев В.* Одиссей покидает Итаку // *Itaka.pw.* URL: <http://itaka.pw/book/01/?001> (дата обращения: 07.01.2019).
- 10 *Каплан В.* Заглянем за стенку // *Новый Мир.* 2001. № 9. С. 156–170.
- 11 *Козлова С. М.* Альтернативы прошлого и будущего России в современной отечественной прозе // *Вестник ТГУ. Филология.* 2008. № 3. С. 73–81.
- 12 *Ларионова М. Ч., Горницкая Л. И.* «Остров Крым» В. Аксенова: география в контексте мифа // *Крым и южные рубежи России: сб. науч. ст. / отв. ред. С. И. Лукьяшко.* Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2017. С. 148–155.
- 13 *Лобин А. М.* Концепции истории и формы их художественной репрезентации в русской литературе начала 21 века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2018. 51 с.
- 14 *Лобин А. М.* Утопические проекты истории России в современной исторической беллетристике // *Научный диалог.* 2018. № 10. С. 171–183.
- 15 *Лукьяненко С. В.* Черновик. М.: АСТ, 2018. 352 с.
- 16 *Лукьяненко С. В.* Чистовик. М.: АСТ, 2018. 352 с.
- 17 *Новохатский Д. В.* Жанровый статус художественной альтернативной истории // *Литература в контексті культури.* 2013. № 23 (2). С. 70–78.
- 18 *Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А.* Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.) // *Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина.* 2013. Т. 1. № 4. С. 50–58.
- 19 *Петухова Е. И., Черный И. В.* Современный русский историко-фантастический роман // *Rulit.me.* URL: <https://www.rulit.me/books/sovremennyj-russkij-istoriko-fantasticheskij-roman-get-504772.html> (дата обращения: 07.12.2018).
- 20 *Рыбаков В.* Гравилет «Цесаревич». М.: Э, 2018. 576 с.
- 21 *Рыльщикова Л. М., Худяков К. В.* Альтернативная реальность как популяризованный элемент научно-фантастического дискурса // *Lingua mobilis.* 2011. № 7 (33). С. 34–39.
- 22 *Фрумкин К. Г.* Альтернативно-историческая фантастика как форма исторической памяти // *Историческая экспертиза.* 2016. № 4. С. 17–28.
- 23 *Чанцев А.* Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // *Новое литературное обозрение.* 2007. № 86. С. 269–301. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (дата обращения: 07.01.2019).
- 24 *Schenkel G.* Alternate history — alternate memory: counterfactual literature in the context of german normalization. Berlin: M. A., Freie Universität Berlin, 2006. 202 p.

\*\*\*

© 2020. Oleg O. Putilo  
Volgograd, Russia

### ALTERNATIVE IMAGE OF RUSSIA IN ALTERNATE HISTORY FICTION

**Abstract:** The paper provides an analysis of the Russia's image in the works of alternate history fiction, examined in terms of the implementation of utopian and dystopian genre trends in them. The "alternative" writers of the older generation mainly correlate anti-utopian motifs with the image of Soviet Russia. Thus in his novel "The Island of Crimea" V. Aksenov confronts the former with idyllic views of the alternative Crimea, which, at the end of the novel, are absorbed by an "alien" space of the Russian mainland. The works of V. Rybakov and H. van Zaichik recreate the utopian model of Imperial Russia, in which representatives of all beliefs and political currents safely coexist. For the most part the anti-utopian elements criticize not so much the fictional as the real world, reminding of the older generation writers' denial of economic and social achievements of the Soviet Union. In the works by "younger age group" authors, the displaying of possible social models of alternative Russia is the matter of secondary concern, while exotic landscapes of cities arising on the site of familiar settlements, serve the only purpose — to shock the reader. As a rule, alternative geographical images are comparable to the actual reality, but utopian and dystopian features are synthesized in their appearance. For example, in his novels, Sergei Luk'ianenko uses dystopian means to construct a seemingly safe space of alternative Moscow, appearing in a utopian halo.

**Keywords:** chronotope, space, image of Russia, alternate history fiction, V. Aksenov, V. Rybakov, H. van Zaichik, S. Luk'ianenko, V. Zviagintsev.

**Information about author:** Oleg O. Putilo — PhD in Philology, Associate Professor, Volgograd State Socio-Pedagogical University, V. I. Lenina Ave 27, 400066 Volgograd, Russia. E-mail: dolennor@rambler.ru

**Received:** January 10, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Putilo O. O. Alternative image of Russia in alternate history fiction. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 151–162. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-151-162

#### REFERENCES

- 1 Aksenov V. *Ostrov Krym* [The Island Of Crimea]. Moscow, E Publ., 2018. 608 p. (In Russian)
- 2 Ashcheulova I. V. Russkaia postmodernistskaia istoricheskaja proza v kontekste sovremennoi russkoi kul'tury [Russian postmodern historical prose in the context of modern Russian culture]. *Iazyk i kul'tura. Sbornik statei XXV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi Godu kul'tury v Rossii* [Language and culture. Proceedings of the XXV International scientific conference dedicated to the year of culture in Russia], executive edited by S. K. Gural'. Tomsk, Izdatel'stvo TGU Publ., 2015, pp. 23–31. (In Russian)

- 3 Barashkova A. V. Printsipy khudozhestvennogo mifologizma v zhanre fentezi [Principles of artistic mythologism in the fantasy genre]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 2010, part 12, no 3 (57–58), pp. 315–318. (In Russian)
- 4 Van Zaichik Kh. *Delo zhadnogo varvara* [The case of a greedy barbarian]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 288 p. (In Russian)
- 5 Vorob'eva A. N. *Russkaia antiutopiia XX – nachala XXI vekov v kontekste mirovoi antiutopii* [Russian dystopia of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries in the context of the world dystopia: author's review: PhD thesis, summary]. Saratov, 2009. 48 p. (In Russian)
- 6 Gavrilov A. Sherlok Kholms na ostrove Utopiia: [Rets. na knigu Kh. van Zaichika “Delo zhadnogo varvara” (SPb., 2000)] [Sherlock Holmes on Utopia island: [REC. on the book by H. van Zaychik “The case of the greedy barbarian” (St. Petersburg., 2000)]]]. *Knizhnoe obozrenie*, 4 Desember, p. 7. (In Russian)
- 7 Gorichenskii A. Imperiia nanosit otvetnyi udar. Poka — udar literaturnyi [The Empire strikes back. With a literary blow — for now]. *Orduss.pvost.org*. Available at: [http://orduss.pvost.org/pages/press\\_5.html](http://orduss.pvost.org/pages/press_5.html) (accessed 07 January 2019). (In Russian)
- 8 Zamiatin D. N. *Kul'tura i prostranstvo: Modelirovanie geograficheskikh obrazov* [Culture and space: Modeling geographical images]. Moscow, Znak Publ., 2006. 488 p. (In Russian)
- 9 Zviagintsev V. Odissei pokidaet Itaku [Odysseus leaves Ithaca]. *Itaka.pw*. Available at: <http://itaka.pw/book/01/?001> (accessed 07 January 2019). (In Russian)
- 10 Kaplan V. Zaglianem za stenku [Let's look behind the wall]. *Novyi Mir*, 2001, no 9, pp. 156–170. (In Russian)
- 11 Kozlova S. M. Al'ternativy proshlogo i budushchego Rossii v sovremennoi otechestvennoi proze [Alternatives of the past and future of Russia in modern Russian prose]. *Vestnik TGU. Filologiya*, 2008, no 3, pp. 73–81. (In Russian)
- 12 Larionova M. Ch., Gornitskaia L. I. “Ostrov Krym” V. Aksenova: geografiia v kontekste mifa [“The island of Crimea” by V. Aksenov: geography in the context of myth]. *Krym i iuzhnye rubezhi Rossii: sbornik nauchnykh statei* [Crimea and southern borders of Russia: a collection of scientific articles], executive edited by S. I. Luk'iashko. Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo IuNTs RAN Publ., 201, pp. 148–155. (In Russian)
- 13 Lobin A. M. *Kontseptsii istorii i formy ikh khudozhestvennoi reprezentatsii v russkoi literature nachala 21 veka* [Concepts of history and forms of their artistic representation in Russian literature of the early 21<sup>st</sup> century: author's review: PhD thesis, summary]. Saratov, 2018. 51 p. (In Russian)
- 14 Lobin A. M. Utopicheskie proekty istorii Rossii v sovremennoi istoricheskoi belletristike [Utopian projects of Russian history in modern historical fiction]. *Nauchnyi dialog*, 2018, no 10, pp. 171–183. (In Russian)
- 15 Luk'ianenko S. V. *Chernovik* [Draft]. Moscow, AST Publ., 2018. 352 p. (In Russian)
- 16 Luk'ianenko S. V. *Chistovik* [Fair copy]. Moscow, AST Publ., 2018. 352 p. (In Russian)
- 17 Novokhatskii D. V. Zhanrovyi status khudozhestvennoi al'ternativnoi istorii [Genre status of artistic alternative history]. *Literatura v konteksti kul'turi*, 2013, no 23 (2), pp. 70–78. (In Russian)
- 18 Os'mukhina O. Iu., Makhrova G. A. Spetsifika zhanra romana al'ternativnoi istorii (na materiale otechestvennoi prozy 1990-kh – 2000-kh gg.) [Specificity of the genre of the alternate history novel (based on domestic prose of the 1990s – 2000s)]. *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina*, 2013, vol. 1, no 4, pp. 50–58. (In Russian)

- 19 Petukhova E. I., Chernyi I. V. *Sovremennyi russkii istoriko-fantasticheskii roman* [Modern Russian historical fiction novel]. *Rulit.me*. Available at: <https://www.rulit.me/books/sovremennyj-russkij-istoriko-fantasticheskij-roman-get-504772.html> (accessed 07 January 2018). (In Russian)
- 20 Rybakov V. *Gravilet "Tsesarevich"* [Gravicraft "Crown Prince"]. Moscow, E Publ., 2018. 576 p. (In Russian)
- 21 Ryl'shchikova L. M., Khudiakov K. V. Al'ternativnaia real'nost' kak populiarizovannyi element nauchno-fantasticheskogo diskursa [Alternative reality as a popularized element of science fiction discourse]. *Lingua mobilis*, 2011, no 7 (33), pp. 34–39. (In Russian)
- 22 Frumkin K. G. Al'ternativno-istoricheskaia fantastika kak forma istoricheskoi pamiati [Alternate history fiction as a form of historical memory]. *Istoricheskaia ekspertiza*, 2016, no 4, pp. 17–28. (In Russian)
- 23 Chantsev A. *Fabrika antiutopii: distopicheskii diskurs v rossiiskoi literature serediny 2000-kh* [Factory of dystopias: dystopian discourse in Russian literature of the mid-2000s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2007, no 86, pp. 269–301. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (accessed 07 January 2018). (In Russian)
- 24 Schenkel G. *Alternate history — alternate memory: counterfactual literature in the context of german normalization*. Berlin, M. A., Freie Universität Berlin Publ., 2006. 202 p. (In English)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Л. И. Щелокова

г. Москва, Россия

### КОНЦЕПТ «ВОЙНА» В КНИГЕ «ИСПАНСКИЕ РЕПОРТАЖИ» И. Г. ЭРЕНБУРГА

**Аннотация:** В статье проанализированы очерки И. Г. Эренбурга об Испании, реализована попытка рассмотреть концепт «война» в его книге «Испанские репортажи». Книга, создававшаяся в течение многих лет, демонстрирует эволюцию восприятия писателем страны — от восхищения красотой земли Испании и ее жителями до постижения философского смысла происходящих военных событий. В центре внимания писателя — вопросы войны, жизни и смерти, осознание человеком своего долга, его исполнения, сохранения чести, пробуждения национальной совести народа и судьба родины. В контексте военной темы этот круг проблем обрел онтологический смысл, доказал уязвимость и хрупкость мира накануне Второй мировой войны и образовал ценностный центр публикаций Эренбурга. Указанное семантическое ядро в современной науке определяется термином «концепт». Автор статьи, опираясь на характеристику концепта С. А. Аскольдова-Алексеева, рассматривает реализованные писателем разнообразные смыслы понятия «война». Статьи Эренбурга, преимущественно основанные на впечатлениях очевидца, фиксировавшего конкретные факты, содержат обобщенный взгляд на современную историю и ретроспективное осмысление событий. Репортажи писателя являют собой семантический комплекс, где доминантная составляющая войны выражена во множестве аспектов, совокупность которых составляет ее сущность, именуемую «концептом».

**Ключевые слова:** война в Испании, Испанские репортажи, Илья Эренбург, концепт.

**Информация об авторе:** Лариса Ивановна Щелокова — кандидат филологических наук, доцент, Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, к. 2, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: lariva2007@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 18.04.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Щелокова Л. И. Концепт «война» в книге «Испанские репортажи» И. Г. Эренбурга // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 163–172. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-163-172

Исследовательский интерес к военной теме в русской литературе XX в. не угасает, однако обширный материал литературы о войне все еще нуждается в изучении и осмыслении. Особенно это касается периода 1930-х гг., его принято считать *предво-*

енным, в это время развивается русская литература о революции и Гражданской войне, в Западной Европе появляется и завоевывает популярность проза о Первой мировой войне (Э. М. Ремарк, Э. Хемингуэй и др.), утверждается понятие «потерянное поколение». В то же время приближение большой войны ощущалось в разных странах. На растала тревога в Западной Европе, Гитлер, придя к власти, реализовывал свои захватнические планы. В Испании вспыхнула гражданская война, туда приехали известные писатели (Дж. Оруэлл, Э. Хемингуэй, М. Кольцов, И. Эренбург, А. Н. Толстой и др.), многие из них участвовали в боевых действиях против фашистской агрессии. Противостояние двух идеологий, наблюдаемое писателями, было воспринято ими как своего рода точка отсчета, шкала нового измерения жизни, они воочию убедились в отчужденности фашизма от человеческой культуры, его несовместимости с ней. У каждого автора сложилось свое видение происходящего — с учетом пребывания на войне и личного опыта каждого из них. Нельзя утверждать, что указанный пласт творчества писателей совсем не изучался, отдельно рассматривалась военная публицистика И. Г. Эренбурга [2], К. Симонова [4; 5] и других писателей. Тем не менее описания испанских событий в этих работах нет. Толкование событий испанской войны все еще остается эпизодическим явлением в научной литературе, можно назвать лишь некоторые работы, посвященные этому аспекту [11; 12; 13]. Нас интересует новый подход к исследованию батальной темы в русской литературе, включающий различные этапы ее развития и восприятие писателями разных военных событий.

Внимание к публицистике Эренбурга в науке обусловлено обширным корпусом его статей и очерков, посвященных Великой Отечественной войне [6; 7; 9], но этой части его творчества предшествует еще и значительный пласт публикаций об испанских событиях, которые неоправданно забыты и не включаются в круг анализируемых проблем. Писателя волновали вопросы войны, жизни и смерти, осознание человеком своего долга, его исполнение, пробуждение национальной совести народа, судьба родины, они зазвучали особенно остро и обрели глубокий онтологический смысл во всем европейском сообществе, показали уязвимость и хрупкость мира. Обозначенный круг вопросов стал ценностным центром осмысления жизни испанского народа, его истории и участия в войне, представленный в публикациях Эренбурга, составил семантическое ядро, для его определения уместно применить термин «концепт», широко используемый современной наукой. С. А. Аскольдов-Алексеев охарактеризовал его как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1, с. 269]. Ю. С. Степанов обозначил концепт как «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [7, с. 40]. В современной науке активно разрабатывается концепт и концептосфера [10], проводятся исследования в литературоведении и лингвистике. В центре внимания ученых преимущественно художественная литература, нам не встречались работ, посвященных изучению концепта / концептосферы публицистики, поэтому постановка подобной проблемы представляется нам актуальной и необходимой.

В атмосфере предчувствия войны 1930-х гг. следует говорить о коренной ломке общей морали, об изменении отношения к культурным ценностям, к их возможной утрате, о цене человеческой жизни и других гуманистических проблемах. В Испании Эренбург оказался уже будучи опытным художником, его формирование пришлось на начало XX столетия, он был свидетелем всех исторических трагедий эпохи. События Первой мировой войны освещались им на страницах периодики, не оказался он в стороне и от военных драм последующих лет, таким образом, его мастерство публи-

циста вырабатывалось в течение нескольких десятилетий. В Испании он находился несколько лет, публицистические заметки об Испании — это около трехсот пятидесяти очерков, разнообразных по форме и тематике.

Впечатления писателя от пребывания в стране отражены в книгах: «Испания» [14], «Испанский закал» [16], на их основе были собраны «Испанские репортажи» [15].

Очерки Эренбурга об Испании можно условно распределить на два раздела: довоенный (после революции 1931 г.) и военный (после 1936 г.). Первый этап мы бы назвали в условном смысле «ознакомительным», он начинается с путевого очерка (первая книга «Испания» 1935 г. снабжена подзаголовком «путевые очерки»). Следуя традиции классического жанра, писатель, постигая новую реальность, передает свои впечатления об испанской земле и ее народе. Эренбург осмысливает древнюю природу испанской земли, жизнь людей, их уклад, в его пейзажных зарисовках ощутим библейский подтекст [11]. Взгляд путешественника — открывателя новой страны — тщательно примечает подробности неведомой ему ранее местности. В поле зрения оказывается не только буколический пейзаж, но и особенности быта: «старый разложился, новый не придуман» [15, с. 10]. «Быт» понимается автором в классической этимологии и привычном толковании — это не только условия проживания, но и жизненный уклад (род жизни, обычай, обыкновение, существование, бытие) [3, с. 196]. Эренбург открывает страну не только для себя, но и для ее граждан: «В Испании сколько угодно передовых умов. Они знают все: и программу Харьковского конгресса, и парижских “популистов”, и последнюю картину Эйзенштейна. Они не знают одного: своей страны. Они не знают, что у них под боком не сюрреализм, не пролетарская литература, не парижские моды, но дикая и темная пустыня, деревни, где крестьяне с голодухи воруют желуди, целые уезды, заселенные дегенератами, тиф, малярия, черные ночи, расстрелы, тюрьмы, похожие на древние застенки, вся легендарная трагедия терпеливого и вдвойне грозного в своем терпении народа <...>» [15, с. 13]. Писатель стремится постичь глубинную суть жизни страны и народа, подобная экспозиция 1931 г. придает философскую тональность последующим очеркам, раскрывающим разные аспекты существования людей. Именно их лучшие качества востребованы эпохой войны.

Эренбург использует распространенный прием публицистики — контраст, благодаря которому формируется аксиологическая модель существования народа. К примеру, очерк «Небоскреб и окрестности» (декабрь 1931) основан на противопоставлении жизни богатой столицы и окружающей скудости крестьянского быта. Праведная жизнь крестьян проявляется в щедрости, готовности прийти на помощь любому нуждающемуся, поделиться с еще более обездоленным, в частности, «батрак из деревни Оливенса, который содержит безработного товарища, скрывая свою жертву даже от соседей» [15, с. 28]. Характер испанцев рассмотрен в их буднях, в частности, отказ от части заработка в пользу нуждающегося товарища в статье «Что такое достоинство» (декабрь 1931). Автор замечает их деликатность: «Они приходят на помощь просто, как бы невзначай» [15, с. 27]. Они хорошие специалисты — настоящие мастера: «Испанские рабочие любят свое дело, это прекрасные токари, сапожники, столяры. В труде они ищут творчества» [15, с. 29]. Удивление и восхищение писателя вызывает их умение довольствоваться малым. Они не стяжатели, зарабатывая ровно столько, сколько необходимо на жизнь, люди, «которые умеют, даже голодая, жить» [15, с. 30].

Эренбург стремится к энциклопедически полному представлению читателя о жизни населения Испании. Топонимические зарисовки изображают жизнь людей в разных уголках страны, где бедный люд Испании жестоко противостоит гражданской

гвардии: «Ремесло гвардейца несложное: он должен убивать» [15, с. 37]. Автор иронически замечает: «Вместо “гвардия умирает, но не сдается”, здесь можно сказать: “гвардия убивает, но не ранит”» [15, с. 37]. Гвардеец превратился в символ страха, смерти, его преступления поощряются властями: «Губернатор ценит гвардейца на улицах Барселоны, на страницах журнала он его пугает: убийца на коне, этот святой Георгий Испанской республики, не может быть изображаем, как бог Саваоф» [15, с. 39]. Карательная сила государства уподоблена могуществу бога, завершённым воплощением ее становится генерал Санхурхо, имени которого «никто не поминает — это бог не только с неизображаемым ликом, но и с неизреченным именем» [15, с. 39]. Табуированность силы истребления олицетворяет не только всеобщий страх перед ней, но и *лишение имени и лика* этого зла. Отметим, что подобный прием лишения имени/названия врага-убийцы характерен для русской традиции. В публицистике об испанских событиях он обнаруживается у Эренбурга, к нему прибегает и А. Н. Толстой. В статьях периода Великой Отечественной войны мотив *безымянности* врага будет использован и Л. Леоновым.

Коренные черты духовной основы народа обусловлены не только древним происхождением испанцев, но и их обособленностью от разрушительного воздействия цивилизации. Очерк «О человеке» (январь 1932) рассказывает об этой особенности: «Рядом с французами испанцы кажутся первобытными, несмотря на всю пышность их истории» [15, с. 42], но первобытность испанцев в данном контексте трактуется онтологически, так как «человек здесь слишком человек» [15, с. 43]. Долгие века существования по жизненным нормам Человека образовали нравственный фундамент непреодолимости, что активно подтверждается галереей персонажей, выстраиваемых перед читателями. В очерках и статьях, посвященных боям против фашизма, много говорится о решительности, отваге и мужестве испанского народа. За оружие берутся не только мужчины, но и женщины, много внимания уделено Долорес Ибаррури, писатель рассказывает о ней в ряде очерков, считая ее стремление к свободе и счастью лейтмотивом ее личности и всего народа. Она становится олицетворением голоса справедливости, «она прекрасно говорит: в каждом слове огромное достоинство» [15, с. 81]. Автор, показывая многочисленные встречи Долорес с людьми из разных слоев общества, открывает широкую панораму народа.

В контексте предвоенного времени необходимо говорить о пробуждении чувства родины, так как человек, вступающий в войну, должен осознать, что он защищает. Эренбург поднимает одну из трагических тем — тему разъединения общества, которое, как правило, предшествует войне. Страна в период перехода от монархии к республике занята массовым переименованием и сменой старых символов власти новыми: «На фасадах дворцов тряпье, под тряпьем корона. На почтовых марках портрет короля снабжен штемпелем “республика”. Вывеска “Отель королевы Виктории” — слово “королева” замазано» [15, с. 13–14] («Переименовывают», декабрь 1931). Автор замечает, изменения носят внешний характер, жители еще не начали жить по-новому: «У себя дома республиканцы куда терпимей» [15, с. 14], т. е. не отказываются от монархической символики. Эренбург с позиции стороннего наблюдателя определил патриотическое ядро испанцев: люди «любят эту землю тупой и величавой любовью» [15, с. 7] («Осел, иди!», декабрь 1931). Проявление любви к родной земле, наблюдаемое автором у жителей, слито, а порой и растворено в природе Испании, его можно назвать «патриотизм места». Социальные проблемы не остаются без внимания писателя: безрадостная жизнь местных крестьян, постоянная нужда, высокая детская смертность, безработица

и т. д. В то же время отмечается душевная тонкость и чуткость рядовых людей: «Они приходят на помощь просто, как бы невзначай» [15, с. 27] («Что такое достоинство», декабрь 1931) и «в труде они соблюдают достоинство, <...> в труде они ищут творчество» [15, с. 29], испанцев отличает «высокая человечность» [15, с. 54] («Мигель Унамуно и трагедия “ничьей земли”», май 1933).

В очерках постепенно складывается национальный облик испанского народа: «Храбрость, эта историческая добродетель испанского народа, сохранилась только среди рабочих и крестьян. <...> Они умеют идти против винтовок с голыми руками» [15, с. 30] («Что такое достоинство», декабрь 1931), испанцы «отважны и выносливы» [15, с. 78] («Те же и революция», май 1936). Эренбург пишет не только о храбрости воинов, но и о гражданском мужестве писателей в «эпоху социальной войны» [15, с. 49] («Мигель Унамуно и трагедия “ничьей земли”», май 1933), трагическом столкновении гуманистической культуры и насаждаемой фашистами ложной культуры, их стремлении создать «свою литературу». Он описывает трагедию художника, оказавшегося заложником «исконного порока <...> — обожествление слова» [15, с. 56] («Мигель Унамуно и трагедия “ничьей земли”», май 1933). Ответственность литератора очень высока: «Чем больше писатель любит слово, тем целомудренней и строже он должен к нему подходить. Велика опасность опрощения, нивелировки, замены всех инструментов одним барабаном, отрицания глубины и многообразия жизни. Но не менее страшна и другая опасность — чрезмерного усложнения, подмены живой жизни игрой, жонглирования легкими идеями и редкими словами, инфляции мысли, за которой неизменно следует инфляция крови» [15, с. 57] («Мигель Унамуно и трагедия “ничьей земли”», май 1933). Эти истины Эренбург постиг еще в 1933 г., когда фашизм начал себя проявлять в Европе, поэтому «литература <...> должна усвоить <...> цензуру — своего гражданского сознания» [15, с. 57] («Мигель Унамуно и трагедия “ничьей земли”», май 1933).

Эренбург, находясь в центре событий, много внимания уделяет описанию открытого конфликта с властью фашистов, установление которой в Испании привело к уничтожению национальных культур: «Особое рвение фашисты проявили в деле истребления национальной культуры басков. Запрещены баскские слова на вывесках» [15, с. 303–304] («В фашистской Испании», август 1938).

На примере крушения привычного уклада жизни испанцев писатель показывает разрушительность фашизма, невозможность отсидеться и спрятаться от него, укрупняя масштаб трагедии: «Борьба теперь идет между трудовой Испанией и фашистами всего мира» [15, с. 90] («Испания не будет фашистской», 31 июля 1936).

Позиция очевидца заставляет Эренбурга сохранять достоверные свидетельства происходящего. Тревога о соблюдении этической нормы и о допустимом и запретном в человеческих отношениях передана через альтернативную систему ценностей, избранную фашизмом для своих действий в оккупированных странах. Писатель упоминает эпизод, когда на глазах ребенка его папу «фашисты положили на дорогу, потом они проехали в грузовике. Папе было очень больно <...>» [15, с. 93] («Мадрид в сентябре 1936», сентябрь 1936), в то же время устроители новой морали спорят «о воспитании гармоничного человека» [15, с. 93]. Усиливает катастрофичность происходящего свидетельство ребенка. В контексте нравственных приоритетов ребенок — носитель высокой морали, символ будущей жизни, его уста свидетельствуют о преступлении против человека. Автор не комментирует подобные факты, они слишком красноречивы, его зоркий взгляд отмечает молчаливую трагедию матери, которая привела на войну второго

сына: «Она спокойно глядит на дружинников. Я не сразу догадался, она глотает слезы» [15, с. 93] («Мадрид в сентябре 1936», сентябрь 1936), драму молодого бойца, потерявшего зрение в боях, ему теперь нужно «научиться жить» [15, с. 93] («Мадрид в сентябре 1936», сентябрь 1936) и вернуться на фронт. Не только война страшна, «Еще страшней игра в войну» [15, с. 96] («В Толедо», сентябрь 1936), когда красивый древний город Толедо превращен в поле битвы. Писатель с горечью наблюдает крушение мирного уклада жизни: «Гвадаррама была кокетливым курортом: источники, сады, панорама. Гвадаррама погибла первой. Из домов, пробитых снарядами, выглядывают остатки человеческого быта: детская кровать, рама от зеркала, манекен для шитья. Под ногами разбитая утварь. Огромная грусть в этой разрушенной форме жизни, ощущение уродства, одиночества, сиротливости» [15, с. 107] («Вечером в Гвадарраме», октябрь 1936).

Война вовлекает в свой круговорот людей разных судеб: Мохаммед бен-Амед был «осколком высокой культуры, сыном земли ограбленной и злосчастной» [15, с. 111] («Мохаммед бен-Амед», октябрь 1936), вынужден был за три песеты в день пойти в наемники; женщина, у которой убили мужа, «быстро укладывала патроны <...> для других» [15, с. 113] («Барселона в октябре 1936», октябрь 1936); молодой художник Элиос Гомес был «веселым и живым человеком, шутил с девушками, хвалил терпкое вино Куэнки и взволнованно говорил о живописи. Он жадно любил жизнь. Может быть, поэтому он рвался навстречу смерти» [15, с. 115] («Художник Гомес», октябрь 1936). Люди готовы любой ценой защитить родную землю от фашистов — «портниха из Талаверы <...>, спасаясь от легионеров, привезла в Мадрид трехлетнего сына» [15, с. 116] («¡Salud у Animo! «Привет и мужество!», ноябрь 1936), отдает последние сбережения на войну; другой мальчик «с глазами грустными и лукавыми, дитя рабочего квартала Куатро Каминос» [15, с. 117] («¡Salud у Animo! «Привет и мужество!», ноябрь 1936) считает своим долгом «пойти туда», т. е. на войну. Решительность и мужество испанского народа вызывает искреннее восхищение: «Народ в полотняных туфлях, с охотничьим ружьем в руке, народ, почитавшийся отсталым, невежественным, нищим народом, гордо крикнул смерти: — Не пройдешь!» [15, с. 117] («¡Salud у Animo! «Привет и мужество!», ноябрь 1936). Эренбург утверждает, что «Это не сентиментальные слова, не газетные фразы, это сухой отчет о том, что происходит в Испании осенью 1936 года» [15, с. 118] («¡Salud у Animo! «Привет и мужество!», ноябрь 1936).

Уникальным феноменом войны в Испании стали интернациональные бригады, люди разных национальностей, мирных специальностей — семинарист, портной, конторщик, лавочник, приват-доцент, шахтер и др. объединились для борьбы с фашизмом. Реалии войны заставляют содрогнуться даже самых мужественных и стойких, автор вопрошает: «О чем писать? Снова и снова кричать в телефонную трубку, что фашисты звери? Но это знают все: каждый камень Мадрида, каждый воробей в его уцелевших садах» [15, с. 124] («Мадрид в декабре 1936», декабрь 1936).

Статьи Эренбурга, преимущественно основанные на впечатлениях очевидца, фиксировавшего конкретные факты, содержат и обобщенный взгляд на современную историю и ретроспективное осмысление событий. Репортажи писателя являют собой семантический комплекс, где доминантная составляющая войны выражена во множестве аспектов, совокупность которых составляет ее сущность, именуемую «концептом». В круг нашего внимания вошли далеко не все корреспонденции из книги, однако рассмотренные статьи и очерки позволили определить авторскую позицию и логику философских размышлений о ходе войны, проявлении тех или иных качеств характера

человека, тем самым приблизиться к пониманию концепта «война» в книге «Испанские репортажи».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
- 2 *Кулябин А. М.* Литературно-критическая публицистика периода Великой Отечественной войны (на материале творчества К. Симонова, А. Толстого, И. Эренбурга): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2009. 18 с.
- 3 *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / под ред. проф. Л. И. Скворцова. М.: Мир и Образование: Оникс, 2012. 1376 с.
- 4 *Плужников Д. А.* Югославия в публицистике К. М. Симонова в годы Второй мировой войны // Вестник МГОУ. Серия: История и политические науки. 2016. № 3. С. 30–39.
- 5 *Поль Д. В.* Константин Симонов в начале XXI века: к столетию со дня рождения // Вестник МГУКИ. 2015. № 4. С. 15–22.
- 6 *Рубашкин А.* Публицистика Ильи Эренбурга против войны и фашизма. М.: Советский писатель, 1965. 389 с.
- 7 *Рубашкин А. И.* Илья Эренбург. Путь писателя. Л.: Советский писатель, 1990. 527 с.
- 8 *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
- 9 *Фрезинский Б. Я.* Об Илье Эренбурге (Книги, люди, страны): Избранные статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение. 2013. 904 с.
- 10 *Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сборник научных статей / ред. и сост. М. М. Полехина, Т. И. Васильева.* Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2008. 276 с.
- 11 *Щелокова Л. И.* Испанская тема в статьях И. Эренбурга 1930-х годов // Актуальные проблемы обучения русскому языку X. // Sborník Prací Pedagogické Fakulty Mu Š. 252 Řada Jazyková a Literární. Брно, Изд-во Masarykova univerzita, 2012. С. 465–471.
- 12 *Щелокова Л. И.* Испанский синдром в публицистике А. Н. Толстого 1930-х гг. // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2014. С. 145–154.
- 13 *Щелокова Л. И.* Осмысление войны в «Испанском дневнике» М. Е. Кольцова // XX век в зеркалах эпистолярия, дневников, мемуаров (Фединские чтения. Выпуск 6): Мат. Всерос. научн. конф. / под ред. И. Э. Кабановой, И. В. Ткачевой. Саратов: ИЦ «Наука», 2015. С. 63–69.
- 14 *Эренбург И. Г.* Испания: [Путевые очерки]. М.: Гослитиздат, 1935. 145 с.
- 15 *Эренбург И. Г.* Испанские репортажи 1931–1939 / сост. В. В. Попов и Б. Я. Фрезинский. М.: Агентства печати Новости, 1986. 398 с.
- 16 *Эренбург Илья.* Испанский закал: [Корреспонденции, напечатанные в газ. «Известия»]. Февраль-июль 1937. М.: Гослитиздат, 1938. 176 с.

\*\*\*

© 2020 г. Larisa I. Shchelokova  
Moscow, Russia

### THE CONCEPT OF “WAR” IN THE BOOK “SPANISH REPORTS” BY I. G. EHRENBURG

**Abstract:** The paper focuses on analyzing the essays of I. Ehrenburg about Spain and examining the concept of “war” in his book “Spanish reports”. The book, written in about ten years, during which the writer published several collections of essays: “Spain”, “The tempering of Spain”, is dedicated to Spain and the events of the civil war in this country. It also took many years for the book’s concept to emerge, which shows a peculiar evolution of the country’s perception: from the first traveler notes, glorifying the beauty of the Spanish land, including author’s attention to people, their way of life, employment, character manifested in labor and friendship and expressed in combat — to comprehension of the profound philosophical meaning of ongoing military events. The writer is deeply concerned about the issues of war, life and death, man’s recognition of his duty and its performance, saving one’s face, awakening of people’s national conscience, fate of the motherland. Under war conditions the issues sounded particularly acute and acquired a mature ontological meaning, showing fragility of the world on the eve of World War II. Designated range of issues has become a value center for comprehension of the life of the Spanish people, its history and war, presented in Ehrenburg’s publications, constituting a semantic nucleus, defined by the term “concept” in modern science. According to S. A. Askoldov-Alekseev the latter is “a mental formation that replaces in the process of thought an indeterminate number of objects of the same kind”. The writer’s essays enable many meanings of the “war” concept to be clarified. Ehrenburg’s articles, mainly based on the impressions of an eyewitness who fixed concrete facts, also contain a generalized view of modern history and retrospective interpretation of events. The writer’s reports are a semantic complex, where dominant component of the war is expressed through many aspects, the totality of which constitutes its essence, called the “concept”.

**Keywords:** war in Spain, Spanish reports, Ilya Ehrenburg, concept.

**Information about the author:** Larisa I. Shchelokova — PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Humanities, Moscow City Pedagogical University, 2-d Selskokhoziajstvenny pr. 4, bldg. 2, 129226 Moscow, Russia. E-mail: lariva2007@yandex.ru

**Received:** April 18, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Shchelokova L. I. The concept of “war” in the book “Spanish reports” by I. G. Ehrenburg. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2020, vol. 55, pp. 163–172. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-163-172

#### REFERENCES

- 1 Askol'dov S. A. Kontsept i slovo [The concept and the word]. *Russkaia slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologija* [Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text. The anthology], edited by professor V. P. Neroznak. Moscow, Academia Publ., 1997, pp. 267–279. (In Russian)

- 2 Kuliabin A. M. *Literaturno-kriticheskaia publitsistika perioda Velikoi Otechestvennoi voyny (na materiale tvorchestva K. Simonova, A. Tolstogo, I. Erenburga)* [Literary and critical journalism of the period of the great Patriotic war (based on the work of K. Simonov, A. Tolstoy, and I. Ehrenburg): PhD thesis, summary]. Vologda, 2009. 18 p. (In Russian)
- 3 Ozhegov S. I. *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: Ok. 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Explanatory dictionary of the Russian language: About 100,000 words, terms and phraseological expressions], edited by professor L. I. Skvortsova. Moscow, Mir i Obrazovanie: Oniks Publ., 2012. 1376 p. (In Russian)
- 4 Pluzhnikov D. A. *Iugoslaviia v publitsistike K. M. Simonova v gody Vtoroi mirovoi voyny* [Yugoslavia in the publicism of K. M. Simonov during the Second World War]. *Vestnik MGOU*, series: *Istoriia i politicheskie nauki* [History and political science], 2016, no 3, pp. 30–39. (In Russian)
- 5 Pol' D. V. *Konstantin Simonov v nachale XXI veka: k stoletiiu so dnia rozhdeniia* [Konstantin Simonov at the beginning of the 21<sup>st</sup> century: on the occasion of the centenary of his birth]. *Vestnik MGUKI*, 2015, no 4, pp. 15–22. (In Russian)
- 6 Rubashkin A. *Publitsistika Il'i Erenburga protiv voiny i fashizma* [Ilya Ehrenburg's journalism against war and fascism]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 389 p. (In Russian)
- 7 Rubashkin A. I. *Il'ia Erenburg. Put' pisatel'ia* [Ilya Ehrenburg. The writer's path]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 527 p. (In Russian)
- 8 Stepanov Iu. S. *Konstanty. Slovar' russkoi kul'tury. Opyt issledovaniia* [Constants. Dictionary of Russian culture. Research experience]. Moscow, Shkola "Iazyki russkoi kul'tury" Publ., 1997. 824 p. (In Russian)
- 9 Frezinskii B. Ia. *Ob Il'e Erenburge (Knigi, liudi, strany): Izbrannye stat'i i publikatsii* [On Ilya Ehrenburg (Books, people, countries): Selected articles and publications]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 904 p. (In Russian)
- 10 *Khudozhestvennaia kontseptosfera v proizvedeniakh russkikh pisatelei. Sbornik nauchnykh statei* [Artistic conceptsphere in the works of Russian writers. Collection of scientific articles], edited and compiled by M. M. Polekhina, T. I. Vasil'eva. Magnitogorsk, Izdatel'stvo MaGU Publ., 2008. 276 p. (In Russian)
- 11 Shchelokova L. I. *Ispanskaia tema v stat'iakh I. Erenburga 1930-kh godov* [Spanish theme in articles by I. Ehrenburg of the 1930s]. *Aktual'nye problemy obucheniia russkomu iazyku X*. [Actual problems of teaching the Russian language X]. Sborník Prací Pedagogické Fakulty Mu Č. 252 Řada Jazyková a Literární [Collection of Works of Pedagogical Faculty Part 252 Series Linguistic and Literature]. Brno, Izdatel'stvo Masarykova univerzita Publ., 2012, pp. 465–471. (In Russian)
- 12 Shchelokova L. I. *Ispanskii sindrom v publitsistike A.N. Tolstogo 1930-kh gg.* [The Spanish syndrome in A. N. Tolstoy's journalism of the 1930s.]. *Aleksei Tolstoi: dialogi so vremenem* [Alexey Tolstoy: dialogues with time]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 145–154. (In Russian)
- 13 Shchelokova L. I. *Osmyslenie voiny v "Ispanskom dnevnike" M. E. Kol'tsova* [Understanding war in the "Spanish diary" by M. E. Koltsov]. *XX vek v zerkalakh epistoliarii, dnevnikov, memuarov (Fedinskie chteniia. Vypusk 6): Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* [The twentieth century in the mirrors of epistolary, diaries, memoirs (Fedin readings. Vol. 6): Proceedings of the all-Russian scientific

- conference], edited by I. E. Kabanova, I. V. Tkacheva. Saratov, ITs “Nauka” Publ., 2015, pp. 63–69. (In Russian)
- 14 Erenburg I. G. *Ispaniia: [Putevye ocherki]* [Spain: [Travel essays]]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1935. 145 p. (In Russian)
- 15 Erenburg I. G. *Ispanskii reportazhi 1931–1939* [Spanish reports 1931–1939], collected by Popov V. V. i Frezinskii B. Ia. Moscow, Agentstva pechaty Novosti Publ., 1986. 398 p. (In Russian)
- 16 Erenburg Il'ia. *Ispanskii zakal: [Korrespondentsii, napechatannye v gaz. “Izvestiia”]. Fevral'-iiul' 1937* [The tempering of Spain: [Correspondence printed in the Gazette. “News”]. February-July 1937]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1938. 176 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-173-185

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)6



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. И. В. Юзефович

г. Москва, Россия

## ГЕРОЙ-БУНТАРЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОЗЫ И. Э. БАБЕЛЯ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Перспективное развитие российской школы гебраистики: иврит — древний и современный» (проект РНФ № 17-18-01295 от 02.05.2017, PURE ID 39385361) в Академии им. Маймонида РГУ им. А. Н. Косыгина

**Аннотация:** В творчестве И. Э. Бабеля можно проследить путь от бунта против национальной традиции к ее принятию, примирению. Реконструируя литературную генеалогию Кирилла Лютова, автобиографического героя цикла «Конармия», мы впервые предприняли попытку рассмотреть этот образ в широком контексте современной Бабелю ивритской литературы. Одним из основных ее персонажей был «талуш» — еврейский «лишний человек», восставший против традиции предков, устремившийся к европейскому просвещению. Он, подобно русскому дворянину первой половины XIX в., оторвался от истоков и оказался на перепутье, между двух миров. Однако его бунт оказывается безуспешным: оторвавшись (слово «талуш» переводится как «оторванный») от национальных корней, он так и не смог примкнуть к желанному миру европейской культуры. Кирилл Лютов, совмещая в себе черты «талуша» и русского интеллигента, сумел примирить шатры Сима с красотой Иафета, достиг синтеза двух национальных миров. Кроме того, нами прослеживается эволюция героя-бунтаря в творчестве Бабеля. Постепенно щуплый еврейский юноша в очках, вооруженный саблей и винтовкой, готовый, скорее, принести себя в жертву, нежели убивать, преобразуется в творчестве И. Э. Бабеля в нового героя, того, о котором так мечтали еврейские (писавшие как на идише и иврите, так и на русском языке) авторы предшествующих эпох: в ветхозаветного богатыря, одесского Самсона Беню Крика.

**Ключевые слова:** Бабель, первая треть XX в., русско-еврейские литературные связи, «талуш», диалог культур.

**Информация об авторе:** Илья Викторович Юзефович — кандидат филологических наук, доцент, Академия им. Маймонида, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: ilvicu@list.ru

**Дата поступления статьи:** 06.11.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Юзефович И. В. Герой-бунтарь в контексте прозы И. Э. Бабеля // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 173–185. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-173-185

В попытке реконструировать литературную генеалогию Кирилла Лютова было создано множество гипотез. Так, израильский филолог Стив Левин, автор одной из последних работ, посвященных творчеству И. Э. Бабеля [9], указывает на Дмитрия Оленина, героя «Казачков» Л. Н. Толстого, как на одного из возможных «предшественников» Кирилла Лютова. Кроме того, рассматривая еврейский контекст творчества Бабеля, исследователь проводит параллель между героем конармейского цикла и еврейским солдатом-интеллигентом из очерка старшего современника Бабеля С. М. Дубнова<sup>1</sup> «История еврейского солдата. Исповедь одного из многих», созданного на основе подлинной биографии вольноопределяющегося А. Гольденштейна и его предсмертного письма-исповеди. По «пути использования художественной потенции документа для актуализации писательского вымысла и обобщения» [9, с. 10], пишет Левин, идет и Бабель в работе над «Конармией». Автор исследования находит в двух произведениях рожденное «временем, переломом эпох» (только у Дубнова это Первая мировая война, а у Бабеля, в свою очередь, — революция и Гражданская война) «типологическое сходство» [9, с. 10]. Важной особенностью такого сходства Левин считает следование «еврейской традиции в изображении героического, действенного начала» [9, с. 11–12]. Эта традиция состоит в первую очередь в отображении не физической, «богатырской», силы, но силы духовной. Исследователь видит черты, роднящие персонажей (и авторов) двух произведений, в «типе исторического мышления — с опорой на конкретику фактов и стремлением к широким историческим обобщениям» [9, с. 14].

Рассуждая о еврейских истоках образов Кирилла Лютова и Ильи Брацлавского, второго персонажа «Конармии», связанного с национальной еврейской культурой, нельзя обойти стороной творчество ивритских писателей-современников И. Э. Бабеля. По собственному свидетельству, Бабель «изучал до шестнадцати лет еврейский язык, Библию, Талмуд» [1, т. 1, с. 31], а впоследствии редактировал собрание сочинений Шолом-Алейхема, написал киносценарий по мотивам романа «Блуждающие звезды», рассказы, во многом перекликающиеся с хасидскими историями<sup>2</sup> («Шабос Нахаму»), переводил сочинения Д. Бергельсона и предполагал заняться переводом «Тевье-молочника», а также принял участие в последнем легальном альманахе на иврите, санкционированном советскими властями, «Брешит»<sup>3</sup>, где опубликованы шесть рассказов Бабеля в авторизованном переводе, а имя писателя приведено в еврейской форме — Ицхак. Глубокую связь И. Э. Бабеля (и целого ряда писателей — современников Бабеля) с традициями еврейской литературы и культуры отмечает Лея Гольдберг, израильская поэтесса, литературовед и переводчица рассказов Бабеля на иврит: «В 1920-х годах, — пишет она, — на карте русской литературы четко обозначились фигуры еврейских писателей и поэтов, пишущих по-русски: Осип Мандельштам, Ицхак Бабель, Эдуард Багрицкий. О каждом из них можно и должно говорить отдельно: они овладели возможностями русской речи с радостью богатырей, способных начать вторжение не снизу, а с уровня, весьма близкого к вершине, <...> они, а также Пастернак, были первыми евреями, первым поколением, которое совершенно уверенно обращалось с русским стилем, как если бы он был их собственностью, и, однако, было у них что-то **свое** (Здесь и далее

<sup>1</sup> Семен Маркович Дубнов (1860–1941) — российский еврейский историк, публицист и общественный деятель, один из классиков и создателей научной истории еврейского народа.

<sup>2</sup> Интересно отметить, что в то же самое время Ш. Й. Агнон совместно с М. Бубером собирал хасидские истории, литературную обработку которых опубликовал в одноименной книге. Один из вариантов сюжета, положенного в основу бабелевского рассказа, встречается и в сборнике Агнона.

<sup>3</sup> Бытие. Издавался в 1926 г., в Берлине, под редакцией А. И. Карива.

выделено нами. — *И. Ю.*), чего не было у других, — еврейское наследие, еврейское восприятие, еврейская традиция и еврейское страдание, почерпнутые либо из личного опыта, либо из двойственности ощущений и тяжести наследства, как в случае Мандельштама, **либо из еврейской традиции во всей ее полноте — со знанием идиша и иврита, молитв и Танаха, как в случае Бабеля»** [7, с. 28–29]. В другой своей статье, целиком посвященной творчеству И. Э. Бабеля, Лея Гольдберг рассуждает о проблеме перевода рассказов писателя на иврит и приходит к следующему заключению: «Кто из читателей этого<sup>4</sup> рассказа, из цикла рассказов Бабеля “Конармия”, может подумать, что изначально он не был написан на иврите? Тема рассказа, его стиль и язык в переводе А. Шлионского, свидетельствуют, что **русский подлинник** в данном случае является **переводом с иврита**. И этот рассказ, благодаря переводу, словно вернулся домой» [6, с. 54]. По мнению исследовательницы, язык рассказов Бабеля куда ближе к ивриту, чем переводы Священного писания: «Читатель, владеющий русским, дивится: каким образом автор этого рассказа сумел передать на прекрасном русском языке этот ивритский стиль, если почти все переводчики наших древних книг на русский язык так непроститительно грешили либо против ивритского подлинника, либо против русского языка (включая русский язык Танаха)» [6, с. 55]. Далее Лея Гольдберг пытается систематически описать лингвистические особенности творчества Бабеля, выделяя в нем четыре языковых пласта: «(а) виртуозный язык писателя, непогрешимый в грамматическом и стилистическом отношении и тем не менее индивидуальный, особенный; (б) поэтический торжественный язык, за которым различимы интонации библейской поэтической речи; (в) еврейско-русский язык и язык одесситов из мира людей вне закона; (г) русский язык, в котором различимо влияние идиша, когда его еврейские персонажи кое-как изъясняются по-русски» [6, с. 65].

Таким образом, Лея Гольдберг акцентирует внимание читателей и будущих исследователей на важности рассмотрения творчества Бабеля как в контексте русской литературы, так и с позиций еврейской традиции.

Имея довольно широкое представление об идишской литературе, Бабель в равной степени владел и древнееврейским (что отметила в своих работах Лея Гольдберг), который на стыке веков переживал второе рождение, становясь языком новой литературы. Ивритская литература, создававшаяся в эту эпоху<sup>5</sup>, во многом опиралась на русскую традицию, и главным ее героем становится неприкаянный еврейский юноша, талуш<sup>6</sup> (в пер. с иврита — «оторванный»), очень похожий на «лишних людей» русской литературы XIX столетия. Именно он может быть назван одним из «предков» Лютова и Брацлавского.

Герой конармейского цикла И. Э. Бабеля (с рядом оговорок), как и персонаж, созданный в контексте ивритской литературной традиции, является автобиографическим. Это молодой человек, происходящий из зажиточной еврейской семьи, получивший традиционное образование и устремившийся, как и его предшественники-талуши, к новым знаниям, европейскому просвещению. Он рекомендуется кандидатом прав Петербургского университета и очень гордится своей ученостью, что, впрочем, служит лишним поводом для насмешек со стороны казаков: «Ты из киндербальзамов <...> и очки на носу. Какой паршивенький!.. Шлют вас, не спросясь, а тут режут за очки» [1,

<sup>4</sup> Кладбище в Козине.

<sup>5</sup> В израильском литературоведении ее принято называть ткуфат-а-тия — эпоха Возрождения.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: [15; 16; 17].

т. 2, с. 32], — говорит Лютову гигант Савицкий, красотой и мощью которого восхищается рассказчик. Подобные насмешки терпят и европейски образованные талуши от физически крепких выходцев из народа: «До чего ж он был хорош: кольца кудрей спадают на лоб, — описывает повествователь своего конкурента, — сам сидит на кончике стула в центре комнаты, раскачивается, будто хмельной <...>. Бурлак да и только! <...> А что? Пришлось-таки нашему петушку поклевать сухой корочки — ха-ха-ха! — Вегетарианец<sup>7</sup> ты наш, — обратился он радостно к сидевшему рядом Хагзару, — теперь-то помнел? Ну, давай поборемся <...>. Он обхватывал Хагзара и принимался сгибать его, словно хотел переломить пополам, а тот отчаянно изворачивался, силясь выскользнуть из непрошенных объятий и прося прекратить эту возню» [5]. В обоих случаях подчеркивается цельность и природная, стихийная сила человека из народа, которой физически немощный герой не может противиться.

И если героя Гнесина упрекают в толстовстве, то Лютова в одном из рассказов<sup>8</sup> называют молоканом. Оторвавшись от мира еврейской традиции, Лютов так и не смог стать полноправным товарищем солдат Первой конной, ему постоянно приходится доказывать свое право на существование в их рядах. «История “невхождения”, — как справедливо отмечает литературовед Стив Левин, — Лютова в конармейскую массу является важнейшим сюжетообразующим фактором всей книги» [9, с. 30]. Кроме того, он, как и классические представители талушей, все еще слышит «трепет крыл Шехины», зов предков: «**В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний.** Когда-то в эти вечера мой дед поглаживал желтой бородой томы Ибн-Эзра<sup>9</sup>. Старуха в кружевной наколке ворожила узловатыми пальцами над субботней свечой и сладко рыдала. Детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах <...>» [1, т. 2, с. 29].

Мотив «субботней тоски», когда явственно ощущается «трепет раненых крыл позабытой Святыни» [3, с. 97], встречается во многих рассказах о «талуше» (особенно у М. Й. Бердичевского), это единственный день в неделе, когда герой, отринувший веру предков, чувствует частичку многовековой традиции в своем сердце: «Михаэль согласился. Он пришел к ней **в пятницу, в сумерки. Этот час до сих пор был для него связан со смутными, неясными воспоминаниями о возвышенных чувствах, которые когда-то пробуждали в нем древние песнопения в честь царицы Субботы** (Выделено нами. — И. Ю.). До сих пор он не может работать в этот час и чувствует, что именно сейчас завершается неделя» [2].

Лютов, живущий на несколько десятилетий позже, не боится признаться себе в тоске по уходящей Традиции, он требует у старого Гедали, одного из последних оплотов местечковой культуры, «еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножечко этого отставного бога в стакане чаю»<sup>10</sup>, но, увы, мир, столетиями опиравшийся на Га-

<sup>7</sup> Многие талуши, как и авторы, создавшие их, разделяли идеи толстовства.

<sup>8</sup> Рассказ «После боя».

<sup>9</sup> Авраам Ибн-Эзра (1089–1164) — средневековый еврейский мыслитель. Любопытно отметить тот факт, что Барух Спиноза (его имя довольно часто встречается в рассказах Бабеля, в частности в конармейском цикле) обосновал свою еретическую, по мнению еврейской общины Амстердама, концепцию о том, что Тора не могла быть написана во времена Моисея, опираясь на комментарии Ибн-Эры к Второзаконию.

<sup>10</sup> Сам И. Э. Бабель, хотя и не был религиозен, но до конца дней сохранил подсознательную связь с еврейской традицией. Показательно в этом отношении его письмо к А. Г. Слоним, написанное в конце первого пребывания в Париже (7 сентября 1928 г.): «Милая Анна Григорьевна. Пишу Вам сего числа в 12 часов ночи. Только что вернулся из еврейского квартала St. Paul возле Place de la Bastille. Ко мне

лаху, рухнул, и герой получает отрицательный ответ: «Нету, — отвечает <...> Гедали, навешивая замок на свою коробочку, — нету. Есть рядом харчевня, и хорошие люди торговали в ней, но там уже не кушают, там плачут» [1, т. 2, с. 30].

Эта фраза является отсылкой к Плачу Иеремии: «Как одиноко сидит город, некогда многолюдный! Он стал, как вдова; великий между народами, князь над областями сделался данником. Горько плачет он ночью, и слезы его на ланитах его. Нет у него утешителя из всех, любивших его; все друзья его изменили ему, сделались врагами ему»<sup>11</sup>. Заповедный Иерусалим вместе с его Храмом остался в коробочке, на которую повешен замок, а ее хранитель пытается найти компромисс между Революцией и Субботой: «Революция — скажем ей “да”, но разве субботе мы скажем “нет”?» [1, т. 2, с. 30]. В какой-то момент Кирилл Лютов, оторвавшийся, казалось, от корней, намеренно позабывший стихию народной еврейской речи, переходит на язык Гедали, который, будучи носителем идиша, думает на родном языке, переводя свои мысли на русский, делает своеобразный подстрочник «Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают... Его кушают с порохом, — ответил я старику, — и приправляют лучшей кровью» [1, т. 2, с. 30]. Старьевщик использует идишскую идиому «mit vos est men es» [18] («с чем его едят»), и Лютов реагирует на этот своеобразный шибболет, подхватывая выражение и используя его в собственной речи. Таким образом, он невольно демонстрирует не только духовное, но и языковое родство со своим собеседником, человеком на первый взгляд совершенно иных взглядов и убеждений. Кроме того, по мнению Д. Э. Розенсона, само имя Гедали появляется в рассказе не случайно. Как отмечает исследователь, «почти наверняка это намек на праведного Гедалию, которого вавилонский царь Навуходоносор после завоевания Иерусалима назначил наместником Иудеи. После этого назначения многие евреи вернулись в Иудею, однако Гедалия был убит посланцами враждебного царя около 582–581 гг. до н. э. Его убийство стало концом еврейского правления после разрушения Первого Иерусалимского Храма (Иер. 40 и 1 Цар. 25). В Талмуде (трактат «Рош-а-шана») говорится, что однодневный пост, установленный в память об убийстве Гедалии, учит <...> что смерть праведного человека сопоставима с разрушением Храма, самого святого места для еврейского народа» [14, с. 39].

Для того чтобы хотя бы на время перестать быть чужим для казаков, Лютову приходится переступать через себя, жертвовать своими идеалами. В следующем за «Гедали» (хронологическим его продолжением является «Рабби»), но все вместе эти три рассказа образуют своеобразный триптих) рассказе «Мой первый гусь» униженный казаками рассказчик (разбитый сундучок Лютова очень напоминает «большой деревянный сундук <...> набитый книгами, бумагами и рукописями» [5], принадлежавший Нахуму Хагзару, главному герою рассказа У. Н. Гнесина «Стороною») вынужден сам добывать себе пропитание, потому что за общую трапезу он сесть не может: «У хаты, на кирпичиках, стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издадека родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера» [1, т. 2, с. 33].

приехали из Брюсселя прощаться мама с сестрой (я уже писал Вам, что выезжаю в Россию в последних числах сентября). Я их угостил сегодня еврейским обедом — рыба, печенка, кугель, не хуже, чем в Меджибеже у цадика — и провел по необычным этим улочкам — удаленным как будто от Парижа на сотни километров и все-таки в Париже, — по грязным извилистым улочкам, где звучит еврейская речь, продаются любителям свитки Торы, где у ворот сидят такие старухи, которых можно увидеть, разве только в местечках под Краковом». Цит. По: [1, т. 1, с. 256].

<sup>11</sup> Плач 1: 1–2.

Это «одинокость без примера» является, возможно, отголоском субботних переживаний героя и не позволяет ему вкусить трэфной<sup>12</sup> пищи. Для того чтобы отогнать его от себя, Лютов принимается за чтение речи Ленина (сменившим сочинения Ибн Эзры из отцовской библиотеки) на втором конгрессе Коминтерна, но чувство голода затмевает сознание, «излюбленные строчки» идут «тернистой дорогой» [1, т. 2, с. 33] и не могут дойти, а Лютову в поисках еды приходится отложить «Правду» и обратиться к старухе, которая, в отличие от казаков, видит в нем конармейца, убийцу и насильника, и отказывает ему. Именно в этот момент герою приходится переступить через себя, убив гуся.

Тема преступления является ключевой в рассказах о талуше, но в них персонажи пытаются совершить аморальный поступок (связь с иноверкой, инцест, самоубийство), который станет их последним испытанием, раскольниковской «пробой» на пути к Сверхчеловечеству (как правило, талуши терпят фиаско), Лютов же колеблется перед убийством гуся. Гусь — кошерная птица, являющаяся украшением еврейского стола в дни религиозных праздников, для ребенка, выросшего в хасидской семье, убийство гуся — дело обычное. Гуся боится убить не еврей-Лютов, а русский интеллигент-Лютов, который в конечном итоге находит в себе силы и буквально уничтожает несчастную птицу, размазывая ее внутренности по двору. Этот поступок становится для него своеобразной инициацией (ни один из классических талушей инициации не проходит, останавливаясь на полпути), и казаки, относившиеся к нему ранее, как гоголевские запорожцы — к жиду Янkelю<sup>13</sup>, приглашают Лютова разделить с ними трапезу («Парень нам подходящий <...> садись с нами снестать, покеле твой гусь доспеет» [1, т. 2, с. 34]), после чего он **чужой** (выделено нами. — *И. Ю.*) ложкой ест **свинину**, так и не притронувшись к гусю, ставшему жертвенным животным.

Потеряв связь с религиозной традицией, Лютов, как и его предшественники-талуши («В то лето в одном из ивритских журналов печаталась его большая статья о еврейской беллетристике, уснащенная цитатами из произведений многих авторов» [5]), пишет о герое рассказа «Стороною» У. Н. Гнесин), продолжает интересоваться еврейскими историей, литературой и фольклором. На вопрос цадика Мотэле (рассказ «Рабби») о сфере своей деятельности Лютов отвечает следующее: «Я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя»<sup>14</sup> [1, т. 2, с. 36], чем вызывает похвалу и одобрение раввина, получив место за столом среди «бесноватых, лжецов и ротозеев» [1, т. 2, с. 36], в то время как «в углу стонали над молитвенниками плечистые евреи, похожие на рыбаков и на апостолов» [1, т. 2, с. 36]. Здесь же он знакомится с еще одним талушем — Ильей Брацлавским, сыном раввина, последним представителем некогда влиятельной Чернобыльской династии. Он назван<sup>15</sup> в честь великого пророка, предвещавшего при-

<sup>12</sup> Трэфной — антоним слова «кошерный». Пища, запрещенная законами иудаизма.

<sup>13</sup> Параллель между гоголевскими запорожцами и казаками Бабеля была проведена М. Горьким в статье, опубликованной в «Правде» и «Известиях» 30.09.1928 г.: «Бабель украсил бойцов его (Буденного) изнутри и <...> лучше, правдивее, чем Гоголь запорожцев».

<sup>14</sup> Гершеле Острополер — историческое лицо, еврей из Острополя, прославившийся своим остроумием настолько, что стал героем хасидского фольклора, напоминающим Ходжу Насредина. Этот образ был очень популярен среди еврейских писателей-современников Бабеля: в разное время к нему обращались И. Мангер, Ф. Оейрбах, М. Лифшиц. Он становится главным героем рассказа самого Бабеля — «Шабос Нахуму» (1918), из которого известно, что писателем и задумывался целый цикл, посвященный похождениям неунывающего балагура.

<sup>15</sup> Герои прозы о талуше (особенно в рассказах М. Й. Бердичевского) также очень часто обладают теофорными именами: Михаэль, Натаниэль.

ход Мессии, а его фамилия отсылает к основателю брацлавского хасидизма Нахману из Брацлава, создавшему учение о цадики и его месте в жизни общины. Любопытно отметить, что очень часто герои прозы о талуше были (как и авторы, создававшие эти образы) потомками известных хасидских династий, на них возлагали надежды, в них видели последних хранителей многовековой традиции, но они бунтовали против отцов, вступая сначала в спор с учителями, а затем и вовсе покидая родной дом, вымарывая из себя веру предков. Таков Михаэль, главный герой новеллы М. Й. Бердичевского «Два стана<sup>16</sup>»: «Он уже почти забыл отцовский дом, забыл, как трудно было освободиться от пут прошлого — даже от старинного длинного сюртука, шляпы и завитых пейсов. Забыл, как трудно было рвать корни, высвобождаясь из тисков “четырёх локтей Галахи”. Забыл, как отец пытался примирить его со Всевышним» [2].

Сын цадики, «проклятый сын, последний сын, непокорный сын» [1, т. 2, с. 36]), появляется на страницах повествования в момент нарушения одной из важнейших заповедей<sup>17</sup> иудаизма; он мало того что курит в доме учения, у всех на глазах, неумело прячась от отца в тот самый момент, когда тот благословляет трапезу, но делает это в субботу<sup>18</sup>: «И вдруг я увидел юношу за спиной Гедали, юношу с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, с чахлым лицом монахини. Он курил и вздрагивал, как беглец, приведенный в тюрьму после погони» [1, т. 2, с. 36].

Немаловажно сравнение юноши с Бенедиктом (Барухом) Спинозой, который за попытки «совместить религию и разум» был объявлен еврейской общиной Амстердама еретиком и подвергнут херему<sup>19</sup>, после чего философ покидает родной город и навсегда порывает с иудаизмом. Втайне от отца, боясь оставить мать, Брацлавский вступает в партию и вскоре отправляется на фронт, где становится командиром полка, героически сражается, но его отряд разбит, а сам он погибает от тифа. В сундуке умирающего «среди стихов, филактерий и портянок» [1, т. 2, с. 129] юноши перемешаны «мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали <...> страницы “Песни песней” и револьверные патроны» [1, т. 2, с. 129].

Не случайно в данном контексте имя Маймонида, еврейского философа, жившего в переломную эпоху, когда многие евреи, увлекшись идеями греческой философии, покидали лоно родной религии, становясь еретиками. Своим соплеменникам Маймонид адресовал книгу «Путеводитель растерянных» (מִיְכוּנֵי הָרוּם). Под «растерянными» философ понимает евреев, пленившихся рационализмом Аристотеля и оказавшихся в замешательстве, между «двумя станами». Маймонид не осуждает их, а, напротив, пытается вписать иудейское вероучение в систему греческой философии, заделав, таким образом, брешь в ткани мироздания. «Растерянным» оказывается и Илья Брацлавский, разрывающийся между наставлениями средневекового мудреца и политическим учени-

<sup>16</sup> Что характерно, кумиры писателей, создававших литературу о «талуше», — Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, были сыновьями священников, т. е. фактически представителями схожегословия. Подробнее об этом см. в разделе 2.3.

<sup>17</sup> «Помни день субботний, чтобы святить его». Илья Брацлавский уничтожает святость Царицы Субботы дымом папиросы.

<sup>18</sup> Таких людей называли эпикуйресами (от гр. эпикуреец) — вероотступниками.

<sup>19</sup> В иудаизме — анафема.

ем В. И. Ленина. Умирая, он, подобно талушам, так и не устранил разлом в своем сердце. В ранних изданиях «Конармии» рассказ «Сын рабби» завершал книгу, «становясь разрешением коллизии Лютов-казаки-евреи» [11], только в седьмом и восьмом издании книги, в 1930-е гг., Бабель помещает более оптимистический эпилог, примиряющий Лютова с действительностью и успешно завершающий его своеобразную «инициацию»: рассказ «Аргамак»<sup>20</sup>.

Несмотря на сходство Кирилла Лютова и Ильи Брацлавского с героями прозы о талуше, между ними есть одно принципиальное различие: еврейский «лишний человек», описанный создателями новой литературы на иврите, увлечен идеями толстовства, он проповедует «непротивление злу насилием», он не может, а главное — не хочет постоять за себя.

Герои Бабеля, также напоминающие внешне субтильных ешиботников, готовы, в случае необходимости, умереть с оружием в руках, хотя и испытывают страх перед убийством другого человека. Так, Лютов<sup>21</sup>, сумевший буквально растерзать гуся<sup>22</sup>, идет в бой с незаряженным револьвером и уже после его окончания «вымаливает у судьбы простейшее из умений — умение убить человека» [1, т. 2, с. 134]. О таком героине-еврее, способном защитить себя и своих близких, во время погрома мечтали многие из авторов, писавших о талуше. М. Й. Бердичевский, видевший (как и Бабель) погромы собственными глазами (во время одного из них был убит отец писателя), изучая в Берлине философию, задумался о виктимности еврейского народа, о природе еврейского смирения перед лицом насилия.

По его мнению, идея жертвенности появилась во времена Явне, в эпоху Мишны и Талмуда, когда концепт «религия-ученость» стал настолько доминирующим, что евреи забыли о физическом развитии, превратившись из довольно воинственного племени в народ Книги. Важную роль здесь сыграл комплекс побежденного, страдающего народа, сформировавшийся, по мысли Бердичевского, после поражения в Иудейской войне и крушения Второго Храма. С тех пор каждый еврейский юноша впитывал с молоком матери и с каждой изученной квадратной буквой идею непротивления насилию.

Будучи учеником Ф. Ницше, Бердичевский призывал к переосмыслению ценностей иудаизма, идеал виделся ему в ветхозаветной эпохе, когда перед воинами из народа Израилева трепетали все враги<sup>23</sup>. Тем не менее герои Бердичевского — пассивные

<sup>20</sup> До сих пор ведется дискуссия о том, стоит ли включать «Аргамак» в корпус конармейских текстов. Данному вопросу был посвящен доклад Е. И. Погорельской в рамках Международной конференции «Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век» (Государственный литературный музей, 23–26 июня 2014 г.) .

<sup>21</sup> Тем не менее Лютов совершил немислимое преображение: он сел на лошадь. Как отмечает И. Э. Бабель в пьесе «Закат», «Еврей, севший на лошадь, перестал быть евреем и стал русским» (цит. по: [1, т. 2, с. 270]). Если раньше еврей, напоминающий бесенка, мог продать русскому помещику демонического коня, и этим его взаимодействие с лошадьми ограничивалось, то теперь он становится конным воином.

<sup>22</sup> В отличие от Лютова, сам Бабель был не способен и на убийство животного, о чем он пишет в письме Ф. А. Бабель и М. Э. Шапошниковой от 12.11.1933 г.: «Ездили на охоту с Евдокимовым и Калмыковым — убили несколько кабанов (без моего участия, конечно)» [1, т. 2, с. 333]. Необходимо отметить, что иудаизм запрещает охотиться. Этот запрет восходит к истории Нимрода, «бывшего сильным звероловом перед Господом», первым охотником и ярким идолопоклонником, восставшим против Бога Израилева и возжелавшим возвести Вавилонскую башню. Фамилия Бабель переводится с иврита как «Вавилон», т. е. писатель отказывается охотиться (причем на некошерное животное) словно вопреки своей фамилии.

<sup>23</sup> В конце XIX – начале XX вв. на территории Российской империи начинают формироваться

йешиботники, которые живут исключительно духовной жизнью, разрываясь между «шатрами Сима» и «красотами Иафета».

Показательно, что представление о пассивности евреев, их готовности смиренно пойти на заклятие до сих пор присутствует в меморатах жителей мест культурного пограничья, особенно в тех случаях, когда речь заходит о Второй мировой войне. Довольно часто в рамках этнографических экспедиций по бывшим местечкам Украины, Белоруссии и Латгалии нам приходилось встречаться с суждениями о некоем «врожденном» еврейском пацифизме, об особенностях «еврейской веры», не позволяющей убивать людей. Распространен сюжет о могучем еврее (как правило, кузнеце), который славился на всю округу невероятной физической силой, но первым же, не оказывая ни малейшего сопротивления, отправился в концентрационный лагерь, на смерть, «потому что Бог так велел» [12].

Тем самым мы можем утверждать, что герои Бабеля, связанные с национальной еврейской культурой, продолжают и трансформируют книжную традицию «талушей» — беглецов из родного дома в мир, в пространство, не замкнутое национальными рамками. Особенно показателен в этом отношении образ Лютова, соединивший в себе и еврейского «талуша», и русского интеллигента, замороженного революцией и казачьей хаотической стихией. Национальное сознание как будто символически размыкается, позволяя герою национального мира приобрести новые качества, изменить литературные каноны. Необходимо отметить, что А. Шлионский, классик ивритской литературы и один из первых переводчиков И. Э. Бабеля на иврит, акцентировал внимание как на связи «талушей» с бабелевскими героями, так и на духовном родстве самих авторов: «И тут же вспоминаешь “ветхие свитки”, о которых писал Ури Нисан Гнесин в повести “Накануне” (“Бэ-тэрэм”), рассказывая о возвращении сына в отчий дом. Разве нет некоей общности судьбы, некоторого невидимого глазу товарищества всех наших братьев, которые писали тогда на иврите, идише и по-русски? И этот Гедали, который говорит “да” революции, тогда как она скрывает от него свой лик<sup>24</sup>, — не является ли он прототипом многих еврейских образов, которые стремились всей душой и всеми силами самоидентифицироваться с революцией, но кончили тем, что были раздавлены ее колесами?» [14, с. 229].

Постепенно щуплый еврейский юноша в очках, вооруженный саблей и винтовкой, готовый, скорее, принести себя в жертву, нежели убивать, преобразуется в творчестве И. Э. Бабеля в нового героя, того, о котором так мечтал М. Й. Бердичевский: в ветхозаветного богатыря, одесского Самсона Беню Крика. Не случайно его имя<sup>25</sup>: Бен-Цион, т. е. Сын Сиона. Многие исследователи, рассуждая о герое «Конармии», рассматривали его в свете мессианских идей<sup>26</sup>, однако о мессианстве<sup>27</sup> в контексте «Одесских

---

отряды еврейской самообороны (например, одесская самообороны, гомельская самообороны) для противодействия погромщикам. Впоследствии в Риге (1923) появляется организация Бейтар (Союз Иосифа Трумпельдора), а в британской армии существовал Еврейский легион (1914–1919), деятельность которого описана В. Е. Жаботинским в «Слове о полку...».

<sup>24</sup> А. Шлионский проводит параллель между покрывалом Моисея и идеями Революции.

<sup>25</sup> Имя героя конармейского цикла также содержит мессианские аллюзии: Кирилл Васильевич, т. е. Владыка, сын Царя.

<sup>26</sup> См., например: [13].

<sup>27</sup> Интересно отметить и то, что сам Бабель неоднократно намекал на собственное «литературное мессианство»: «Надо освежить кровь. Становится душно. Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда (из Одессы — примечание наше) — из солнечных степей, обтекаемых морем» (цит. по: [1, т. 1, с. 65]).

рассказов», как правило, не упоминалось. В раввинистическом иудаизме<sup>28</sup> существует представление о двух Мессиях: Мессии, сыне Иосифа, из колена Ефремова и Мессии, сыне Давидове, из колена Иудина. Первый из них объединит народ Израилев, восстановит Храм, но погибнет в **оборонительном** сражении, и лишь после его смерти придет Мессия, сын Давида, и воцарится. Если Илья Брацлавский гибнет на поле боя, то Бенья Крик остается жив и, кроме того, получает прозвище Король. Он, в отличие от своих предшественников, так и пышет здоровьем, мощью, телесное главенствует в нем над духовным, он «скандалит на площадях и заикается на бумаге», он «тигр, лев, кошка», он «может переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется им довольна»; «если бы к небу и к земле были приделаны кольца <...> он <...> схватил бы эти кольца и притянул бы небо к земле» [1, т. 1, с. 127]. Бенья Крик могуч и бесстрашен, он не боится ни жандармов, ни бандитов, и если Илья Брацлавский (как и талуши), бунтуя против отца, бежит из дома, то Бенья поднимает на отца руку, избивая его до беспамятства, становясь хозяином дома, а впоследствии и всего города — Королем. Впрочем, и Мендель Крик, и Фроим Грач, и Рувим Тартаковский по прозвищу «Полтора жида» напоминают ветхозаветных исполинов. Ветхозаветный стиль заметен не только в образах персонажей, но и в самой организации повествования: Бабель, знавший древнееврейский язык, то и дело использует так называемое повествовательное прошедшее время<sup>29</sup>: «И он ушел, этот молодой человек» [1, т. 1, с. 120], «И в помещении они договорились» [1, т. 1, с. 122], «Начал я» [1, т. 1, с. 127], «И он заговорил о новом сорте чая» [1, т. 1, с. 140]. А. К. Жолковский называет «Одесские рассказы» Бабеля «одесским эпосом» [8, с. 5], также отмечая, что «повествование ведется в третьем лице, а лирическое «я» если и появляется, то лишь в роли впечатлительного регистратора историй, аналогичной роли Лютова в большинстве рассказов «Конармии» [8, с. 5].

Таким образом, Бабель завершает традицию, начало которой положили авторы, писавшие о талуше: создает идеальный, опирающийся на ветхозаветную традицию, национальный мир (дореволюционная Одесса — это своего рода Восстановленный Иерусалим с Королем во главе), в центре которого находится цельный, не знающий сомнений и уверенный в себе, герой.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бабель И. Э.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Рассказы 1913–1924 гг.; Публицистика; Письма. 478 с. Т. 2: Конармия; Рассказы 1925–1938 гг.; Пьесы; Воспоминания, портреты; Статьи и выступления; Киносценарии. 574 с.
- 2 *Бердичевский М. Й.* Два стана // Авторский сайт Зои Копельман. URL: [http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/berdich\\_dva-stana.html](http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/berdich_dva-stana.html) (дата обращения: 29.01.2020).
- 3 Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Моск. Патриархия, 1988. 1371 с.
- 4 *Бялик Х. Н.* Последний // Стихи и поэмы. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1994. С. 97. 287 с.
- 5 *Гнесин У. Н.* Стороною // Авторский сайт Зои Копельман. URL: [http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/gnesin\\_storonoyu.html](http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/gnesin_storonoyu.html) (дата обращения: 29.01.2020).

<sup>28</sup> Тракаты Вавилонского Талмуда Сукка 52а, Санхедрин 97а.

<sup>29</sup> Перевернутый имперфект, образующийся в библейском иврите путем присоединения союза «и» к форме имперфекта, так называемого «ваиктоль». В синодальном переводе данная форма передается сочетаниями, вроде «и сказал», «и воззвал», «и пошел»...

- 6 *Гольдберг Л.* Ицхак Бабель: на иврите, в письмах и вообще... (О сборнике «Сипуриим» в переводе Авраама Шлионского) (ללכבו ויבתכמב, תירבעב: לבאב קחצי) // Амот. 1963. № 1. Июнь-июль. С. 54–75.
- 7 *Гольдберг Л.* Рыжий Мотэлэ (Об Иосифе Уткине) // Амот. 1962. № 2, октябрь-ноябрь. С. 28–33.
- 8 *Жолковский А. К.* Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. М.: Либроком, 2013. 288 с.
- 9 *Левин С.* «С еврейской точки зрения...». Избранные статьи и очерки. Иерусалим: Филюбиблон, 2010. 484 с.
- 10 *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. с прилож.: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. 8: Письма. 1927–1934. 766 с.
- 11 *Погорельская Е. И.* Бабель и другие с «еврейской точки зрения» // Семь искусств. URL: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer12/Pogorelskaja1.php#ftn1> (дата обращения: 29.01.2020).
- 12 *Погорельский А., Юзефович И. В.* // Сайт Jewishgalicia. URL: <http://www.jewishgalicia.net/website/modules/database/Item.aspx?pid=407&type=10&id=83> (дата обращения: 29.01.2020).
- 13 *Подобрий А. В.* Еврейский мир и маркеры еврейской культуры в «Конармии» И. Бабеля // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 71. С. 122–129.
- 14 *Розенсон Д.* Бабель: человек и парадокс. М.: Книжники. Текст, 2015. 384 с.
- 15 *Юзефович И. В.* «Лишний человек» и «талуш». Социальные и исторические предпосылки появления «беспочвенного героя» // Тирош. Труды по иудаике. 2011. № 11. С. 35–48.
- 16 *Юзефович И. В.* «Лишний человек» и «талуш». «Лишний человек» как проекция отчуждения писателя // Тирош. Труды по иудаике. 2012. № 12. С. 233–242.
- 17 *Юзефович И. В.* «Талуш» и «лишний человек»: отмирающая группа, или вечные герои // Тирош. Труды по иудаике. 2013. № 13. С. 93–104.
- 18 *Wisse R. R.* No Joke: Making of Jewish Humor. Princeton: Princeton University Press, 2013. 296 p.

\*\*\*

© 2019. **Цыа V. Yuzefovich**  
Moscow, Russia

## REBEL-HERO IN THE CONTEXT OF I. E. BABEL'S PROSE

**Acknowledgements:** The research is carried out with support of the grant of Russian Science Foundation “Prospects for development of Russian school of Hebrew studies”: Hebrew — ancient and modern (RSF project № 17-18-01295, 02.05.2017, PURE ID 39385361) on the base of A. N. Kosygin Russian State University, Maimonides Academy.

**Abstract:** The paper addresses the work of I. E. Babel which allows tracing the path from the rebellion against the national tradition to its acceptance. The attempts to reconstruct literary background of Kirill Lyutov — autobiographic protagonist of the “Red cavalry” cycle — in a broader context of contemporary Hebrew literature (the beginning of 20<sup>th</sup>

century). One of its main characters is “Talush” — the Jewish “Superfluous man”, who rebelled against the tradition of ancestors, rushing to European enlightenment instead. He, just like a Russian nobleman of the first half of the 19<sup>th</sup> century, broke it off with his origins and found himself at a crossroads, between two worlds. However, his rebellion proves to be unsuccessful: being torn off (the word “talush” translates as “torn off”) from the national roots, he was never able to join the coveted world of European culture. Through combining the features of “Talush” and a Russian intellectual, Kirill Lutov managed to reconcile “the tents of Sim” with “the beauty of Japheth”, achieving the synthesis of two national worlds. Furthermore the author traces the evolution of rebel-hero in I. E. Babel’s works. Gradually we can see how slight and weak Jewish young man in glasses, armed with a saber and a rifle, ready to sacrifice himself rather than kill, is transformed in the short stories by I. E. Babel into a new hero: “Odessan Samson” Benya Kreek.

**Keywords:** Babel, the first third of the 20<sup>th</sup> century, Russian-Jewish literary contacts, “talush”, dialogue of cultures.

**Information about author:** Ilya V. Yuzefovich — PhD in Philology, Assistant Professor of Maimonides Academy, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 52/45, 115035 Moscow, Russia. E-mail: ilvicu@list.ru

**Received:** November 11, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Yuzefovich I. V. Rebel-hero in the context of I. E. Babel’s prose. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2020, vol. 55, pp. 173–185. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-173-185

## REFERENCES

- 1 Babel’ I. E. *Sochineniia: v 2 t.* [Compositions: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. Vol. 1: Rasskazy 1913–1924 gg.; Publitsistika; Pis'ma [Stories of 1913–1924; Journalism; Letters]. 478 p. Vol. 2: Konarmii; Rasskazy 1925–1938 gg.; P'esy; Vospominaniia, portrety; Stat'i i vystupleniia; Kinostsenarii [Red cavalry; the Stories of 1925–1938.; Pieces; Memories and portraits; Articles and speeches; Scripts]. 574 p. (In Russian)
- 2 Berdichevskii M. I. Dva stana [Two mills]. *Avtorskii sait Zoi Kopel'man* [Author's website of Zoya Kopelman]. Available at: [http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/berdich\\_dva-stana.html](http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/berdich_dva-stana.html) (accessed 29 January 2020). (In Russian)
- 3 *Bibliia: Knigi Sviashchennogo pisaniia Vetkhogo i Novogo Zaveta* [The Bible: Books of Holy Scripture of the Old and New Testaments]. Moscow, Moskovskaia Patriarkhiia Publ., 1988. 1371 p. (In Russian)
- 4 Bialik Kh. N. Poslednii [Last one]. *Stikhi i poemy* [Verses and poems]. Ierusalim, Biblioteka-Aliia Publ., 1994. 287 p. (In Russian)
- 5 Gnesin U. N. Storonoiu [Side]. *Avtorskii sait Zoi Kopel'man* [Author's website of Zoya Kopelman]. Available at: [http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/gnesin\\_storonoyu.html](http://zoya-kopelman.rjews.com/sifrut/gnesin_storonoyu.html) (accessed 29 January 2020). (In Russian)
- 6 Gol'dberg L. Itskhak Babel': na ivrite, v pis'makh i voobshche... (O sbornike “Sipurim” v perevode Avraama Shlionskogo) (ללכו ויבתכמב, תירבעב: לבאב קהצי) [Yitzhak Babel: in Hebrew, in letters, and in General... (About the collection “Sipurim” in the translation of Abraham Shlionsky) (לי י)]. *Amot*, 1963, no 1, June-July, pp. 54–75. (In Russian)

- 7 Gol'dberg L. Ryzhii Motele (Ob Iosife Utkine) [Red Motele (About Joseph Utkin)]. *Amot*, 1962, no 2, October-November, p. 28–33. (In Russian)
- 8 Zholkovskii A. K. *Poltora rasskaza Babelia: "Giui de Mopassan" i "Spravka/Gonorar"*. *Struktura, smysl, fon* [One and a half stories by Babel: "Guy de Maupassant" and "Reference/Fee". Structure, meaning, background]. Moscow, Librokom Publ., 2013. 288 p. (In Russian)
- 9 Levin C. "S evreiskoi tochki zreniia...". *Izbrannye stat'i i ocherki* ["From the Jewish point of view..." Selected articles and essays]. Ierusalim, Filobiblon Publ., 2010. 484 p. (In Russian)
- 10 Pasternak B. L. *Polnoe sobranie sochinenii s prilozheniiami: v II t.* [Complete works with appendices: in 11 vols.]. Moscow, Slovo Publ., 2005. Vol. 8: Pis'ma. 1927–1934 [Letters. 1927–1934]. 766 p. (In Russian)
- 11 Pogorel'skaia E. I. Babel' i drugie s "evreiskoi tochki zreniia" [Babel and others from the "Jewish point of view"]. *Sem' iskusstv* [Seven arts]. Available at: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer12/Pogorelskaja1.php#ftn1> (accessed 29 January 2020). (In Russian)
- 12 Pogorelyi A., Iuzefovich I. V. *Sait Jewishgalicia* [The Website Jewishgalicia]. Available at: <http://www.jewishgalicia.net/website/modules/database/Item.aspx?pid=407&type=10&id=83> (accessed 29 January 2020). (In Russian)
- 13 Podobrii A. V. Evreiskii mir i markery evreiskoi kul'tury v "Konarmii" I. Babelia [The Jewish world, and markers of Jewish culture in the "Red cavalry" by Babel I.]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2008, no 71, pp. 122–129. (In Russian)
- 14 Rozenson D. *Babel': chelovek i paradox* [Babel: the man and the paradox]. Moscow, Knizhnik. Tekst Publ., 2015. 384 p. (In Russian)
- 15 Iuzefovich I. V. "Lishnii chelovek" i "talush". Sotsial'nye i istoricheskie predposylki poiavleniia "bespochvennogo geroia" [The "superfluous man" and "Talush". Social and historical background of the "rootless hero"]. *Tirosh. Trudy po iudaike*, 2011, no 11, pp. 35–48. (In Russian)
- 16 Iuzefovich I. V. "Lishnii chelovek" i "talush". "Lishnii chelovek" kak proektsiia otchuzhdeniia pisatel'ia [The "superfluous man" and "talush". "A superfluous man" as a projection of the writer's alienation]. *Tirosh. Trudy po iudaike*, 2012, no 12, pp. 233–242. (In Russian)
- 17 Iuzefovich I. V. "Talush" i "lishnii chelovek": otmiraiushchaia gruppa, ili vechnye geroi ["Talush" and "superfluous man": a dying group, or eternal heroes]. *Tirosh. Trudy po iudaike*, 2013, no 13, pp. 93–104. (In Russian)
- 18 Wisse R. R. *No Joke: Making of Jewish Humor*. Princeton, Princeton University Press Publ., 2013. 296 p. (In English)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-186-194

УДК 82.09+821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)6



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. О. В. Федунина

г. Москва, Россия

## КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА В СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МИЛИЦЕЙСКОЙ ПОВЕСТИ

**Аннотация:** Статья посвящена одному из важнейших аспектов поэтики криминальной литературы советского периода — проблеме личностной и профессиональной идентичности героев, напрямую связанной с соответствием статусу советского человека. Основным материалом для анализа избрана знаковая для «оттепельного» периода повесть Ю. Семенова «Петровка, 38», где через кризис идентичности проходят и сыщики, и невольный пособник преступников. В ходе анализа показывается, что в криминальной литературе «оттепели» усложняется система оценок, читатель, как и герои, ставится перед необходимостью сделать собственный этический выбор и оценить поступок невольного пособника убийц как преступление или ошибку, которая может быть исправлена раскаянием. В то же время это влечет за собой, с одной стороны, осознание оступившимся героем разрушения своей идентичности в качестве советского человека, с другой же — расхождение в оценках между милицеем начальством и сыщиками, непосредственно ведущими расследование, что провоцирует для последних своего рода кризис профессиональной идентичности. Таким образом, и в криминальной литературе этого периода снимается однозначность оценок, характерная для соцреалистического канона, а проблема идентичности выходит на первый план даже в «развлекательном» жанре, активизируя традицию русской классической повести.

**Ключевые слова:** криминальная литература, жанр, милицеем повесть, кризис идентичности, Ю. Семенов, «Петровка, 38».

**Информация об авторе:** Ольга Владимировна Федунина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: fille.off@gmail.com

**Дата получения статьи:** 23.05.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Федунина О. В. Кризис идентичности советского человека в соцреалистической милицеем повести // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 186–194. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-186-194

Прежде чем переходить к непосредственному предмету обсуждения, необходимо коротко обозначить, что же такое соцреалистическая милицеем литература, не претендуя, впрочем, на глобальное погружение в историю ее становления. Подроб-

ный экскурс дается, в частности, в книгах В. М. Разина «В лабиринтах детектива: Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века» [10] и Б. Туха «Крутые мужчины и кровожадные женщины. Кто есть кто в русском детективе?» [13]. В теоретико-литературном аспекте вопрос о жанровой системе и номинациях в криминальной литературе советского периода и российской в целом ставился в работах Н. Н. Кириленко [6; 7].

Занимая почти маргинальное положение на официальном поле, криминальная литература совмещает выполнение сразу двух задач: развлекательной, что вполне органично для такого типа произведений, и дидактической в соответствии с общей установкой на воспитание «настоящего советского человека». Любопытно, что эта идеологическая линия в некоторых случаях изрядно теснит собственно криминальный сюжет и замедляет его развитие (см., к примеру, развернутую лекцию начальника МУРа о происхождении преступлений в советском обществе в «Деле пестрых» А. Адамова). Такое смещение акцентов хорошо отображено в работе А. Вулиса «Поэтика детектива»: «Самый яркий и плодовитый литератор, пишущий в этом ключе, — А. Адамов. В его романах персонажи предстают перед читателями во многих подробностях своей личной, а главное, деловой жизни. Вот почему можно сказать, что это производственные романы из жизни милиции, то есть серьезная литература. Называть их детективами вряд ли целесообразно» [3, с. 258]. Отметим здесь и указание на «серьезный» характер подобной литературы. В самом деле, если классический детектив, как последовательно доказывает в своей диссертации «Инвариант и генезис классического детектива» Н. Н. Кириленко [5], — *игровой* жанр, где отношения преступника и сыщика построены во многом на принципе игры, то в западном полицейском романе и — в еще большей степени — в соцреалистическом варианте игра оценивается крайне негативно. Органично себя чувствует в этой стихии лишь преступник, свободно меняющий маски, как шпион Пит в «Деле “пестрых”» Адамова или Фокс в «Эре милосердия» братьев Вайнеров. Но противостоящие им герои-следователи, Коршунов и Шарапов, внедряясь в банду, чувствуют себя очень некомфортно под чужой личиной, что напрямую связано с их идентичностью, личностной и профессиональной. Другой, менее очевидный аспект этой проблемы будет подробно рассмотрен далее на материале повести Ю. Семенова «Петровка, 38».

Милицейский роман или повесть, чье формирование приходится на «оттепель» (шпионско-авантюрные повести 1920-х гг. типа «Месс-Менд» М. Шагинян — совсем другая жанровая структура), можно отнести к тем тривиальным жанрам, которые, по словам Х. Гюнтера, «по-прежнему ориентировались на нормы соцреализма» [4, с. 287]. Однако коль скоро «оттепель» — это фаза деканонизации [4, с. 286 сл.], соотношение обозначенных линий усложняется. Возрастающая в процессе кризиса советской ментальности значимость «уединенного Я-сознания» (В. И. Тюпа) проявляется также в том, что даже в таких схематизированных структурах, как милицейский роман/повесть и советский шпионский роман [9], с их четким разделением на мир «врагов» и «настоящих советских людей», особое значение обретает испытание героев на «человечность» (см.: П. Нилин «Испытательный срок»), Ю. Семенов «Петровка, 38», бр. Вайнеры «Эра милосердия»).

В «Петровке, 38» Ю. Семенова, на которой хотелось бы остановиться более подробно, эта этическая линия связана с образом Леньки Самсонова: с точки зрения следователя прокуратуры, действующего по нормам своей молодости, нормам «военного коммунизма», это «зажравшийся барчук», которого потянуло на уголовщину. Той

же позиции придерживается и свидетельница, которая опознает Леньку как пособника преступников, причем здесь уже задается двойственность оценки поступков героя, которая далее проявится в противостоянии Костенко и его сотрудников своему начальству, действующему по инструкции и не прошедшему «испытание на человечность»:

Потом Костенко разложил фотографии перед контролером Быковой, и она тоже сразу, без колебаний опознала Леньку Самсонова.

— Он, ирод проклятый, — сказала женщина, — гадюка такая...

— Думаете, ирод? — переспросил Костенко и улыбнулся. — Ему всего семнадцать... [11, с. 13].

С точки зрения главных героев, непосредственно расследующих дело, это оступившийся мальчишка, которому надо помочь вернуться на путь советского человека: «Это будет идиотизмом, если парня посадят, — сказал Росляков. — Тюрьма — для преступников, а не для мальчишек» [11, с. 66]. Для другого сыщика, Костенко, вопрос о степени вины в случившемся Леньки и самих сотрудников милиции становится настоящей этической дилеммой. Частная, казалось бы, сюжетная линия вдруг приобретает статус если не центральной, то почему-то очень важной для «развлекательной» детективной повести, и это вполне укладывается в наблюдения Г. А. Белой над стилевыми особенностями «оттепельной» литературы: «Для исследования стилеобразующих факторов, определяющих вектор нового витка в развитии стиля, важен весь социально-эстетический комплекс новых явлений: стремление к предельной достоверности изображения; уважение к суверенности персонажа; сращенность стиля со словом героя, противостоящая прежней “обособленности”; наконец, опора на живой разговорный язык» [2, с. 566–567]. Ср.:

Впрочем, — остановил себя Костенко, — что значит «оступился»? Плохо, что мы слишком вольно трактуем закон. «Закон что дышло: куда повернешь — туда и вышло» — была когда-то такая поговорка. Трактовать по-разному допустимо поступок, а статьи закона обязаны быть едиными — вне всяких трактовок. Была банда — Чита и Длинный. Они не знали Леньку, а тот не знал их. Так? Так. Они позвали его с собой, не предупредив о своем намерении грабить кассу и стрелять в кассира. Смешно: «Пойдем, Лень, вместе с нами и уьем женщину в кассе...» Другое дело — он должен был не в парадном прятаться, а сразу же, немедленно прибежать к нам... Это можно квалифицировать не только как трусость, но и как пособничество грабителям. С некоторой натяжкой — но можно... И судье будет трудно объяснить, что в этом его поступке есть доля нашей вины, вины милиции. Если б все милиционеры работали с тактом, умно, если бы все они были со средним образованием, а желательно — с высшим — тогда другое дело. А ведь сами много портачим — разве нет? [11, с. 70].

Рефлексия над проблемой вины, духом и буквой закона и соотношением проступка и наказания в итоге заставляет Костенко совершить должностное преступление (так и названа соответствующая глава повести): в тайне от начальства посоветовать матери Леньки срочно отослать его из города, чтобы выждать до задержания всей банды. Всезнающее начальство главных героев отчасти утрачивает свою непогрешимость именно в сфере этических оценок: персонаж, который «по инструкции» должен считаться преступником, получает право на презумпцию невиновности. Такая сложная градация этических оценок, при которой моральное преимущество получает подчиненный, становится возможной именно в «оттепельный» период, тогда как в западном полицейском романе является чуть ли не инвариантным элементом. Вспомним капитана

Фрика в цикле Э. Макбейна о 87-м участке, романы Дж. Уэмбо, «Неоновый дождь» Дж. Берка, а также сравнительно поздний образец жанра — «Блондинка в бетоне» М. Коннелли. Проблема личной инициативы, противоречащей приказам начальства, но обеспечивающей успешное раскрытие дела, актуальна и для шведского полицейского романа (практически каждый роман П. Вале и М. Шевалль из серии о Мартине Беке), и для французского («Багровые реки» Ж.-К. Гранже, «Орлиный мост» Ж. Мазо), и даже для китайского (в «Законе триады» Цю Сяолуна герой прямо говорит, что не считает себя частью системы, просто приходится работать внутри нее). Иначе решается этот вопрос в соцреалистической модели. К примеру, проявив в начале расследования «незаядкую личную храбрость и находчивость» [1, с. 120], главный герой «Дела “пестрых”» Адамова Сергей Коршунов нарушает тем самым конспирацию и совершает «служебное преступление». «Наградой» герою становится строгий товарищеский суд и осознание вреда, причиненного общему делу. Образ Коршунова постепенно отвердевает, теряя личностные особенности. В результате испытания на профессионализм формируется герой, который воспринимает себя не как сыщика-одиночку, но как члена команды и советского общества в целом. Как отмечает В. И. Тюпа, «вся эстетика и поэтика соцреализма базируется на фундаментальном отношении власти: подчинении» [14, с. 148]. Получается, что личная инициатива, которая в классическом детективе во многом движет вперед расследование, в советской модели, напротив, мешает этому процессу.

Однако в «Петровке, 38», созданной несколькими годами позже, все оказывается сложнее. С точки зрения комиссара, который где-то вычитал, что Гегель утверждал, будто форма — это уже содержание, оступиться и преступить закон — одно и то же: «...когда оступаются, становятся преступниками» [11, с. 39]. Того же мнения придерживается следователь прокуратуры: «Он считал, что лучше и безопаснее перегнуть палку, чем недогнуть ее. Так он полагал и ни разу за всю свою многолетнюю практику не ошибся. Во всяком случае, так ему казалось. И не важна, по его мнению, степень тяжести преступления — наказуемое обязано быть наказано. А что принесет наказание — гибель человеку или спасение, — это уже другое дело, к букве закона прямо не относящееся» [11, с. 141–142].

Если же говорить о самом герое, то именно для него, изначально не находящегося на полюсе социального зла и сохраняющего способность к изменению и выходу из маргинальной сферы, преступление связано с угрозой разрушения личностной идентичности как соответствия статусу советского человека. Невольное соучастие в преступлении приводит Леньку Самсонова к глубокому внутреннему кризису. По сути, здесь обозначен кризисный перелом, в котором формируется новая личность персонажа, для которого еще возможно обновление: «У каждого человека бывают такие часы, когда нечто, заложенное в первооснове характера, напрочь ломается и уходит. Именно в те часы рождается новый человек. Обличье остается прежним, а человек уже не тот. <...> Вот так и сейчас, глядя на Леньку, он (комиссар. — О. Ф.) внутренним своим чутьем понимал, что парень изменился, что в нем сломалось нечто определявшее его раньше» [11, с. 37–39]. Важнейшую роль в этом пути к обновлению играет общение с учителем литературы Львом Ивановичем Страховым, отцом репрессированных вместе с Тухачевским сыновей, занимающим несколько маргинальное положение в системе персонажей. Настороженно относящийся к вторжению милиции в жизнь Леньки, Лев Иванович является носителем иной правды и этической нормы — общечеловеческой, согласно которой «преступление, даже не совершенное, а задуманное, уже породило преступни-

ка» [11, с. 21], однако может быть оправдана жестокость во имя доброты. Несомненно, здесь отголосок знаменитого рассуждения о «слезе ребенка» из «Братьев Карамазовых» Достоевского, на концепцию которого во многом спроецирована сюжетная линия Леньки Самсонова, ведущего, в частности, диалог с сотрудниками милиции о том, «нравится ли им карать». Слова учителя накладываются в сознании героя на столь понятный по-человечески страх тюрьмы:

— В тебе сейчас говорит нечто незнакомое мне.

— Во мне сейчас ничто не говорит, Лев Иванович. Сейчас во мне все визжит и трясется, потому что я иду в тюрьму. Иду в тюрьму за глупость, понимаете, Лев Иванович? Иду в тюрьму, где сидят жулики и убийцы, насильники и растратчики! А я иду туда с вашими наставлениями о добре и со своими стихами, понимаете вы?!

— Успокойся...

— Успокаиваются, когда есть что успокаивать! А у меня нечего успокаивать! Я обманывал и себя и вас, когда только что говорил о стихах, и о «чудном мгновенье», и добре, и зле! Я слышу сейчас только одно слово: тюрьма! тюрьма! И больше ничего! Я пустой совсем! Нет меня! Нет! Нет! Нет! [11, с. 28].

Однако зарождение «нового человека» начинается, когда этот страх преодолевается рефлексией. Отпущенный на поруки Ленька вдруг осознает, что не может писать специально для него данную вольную тему «Героизм в советской литературе»:

«Для меня, — зло подумал он, — черта с два! Я не могу писать эту тему. Это будет подлость, если я стану писать ее. Это будет так же подло, если в глаза человеку говорить одно, а за глаза другое. Почему он сказал, что это для меня? Он не должен был так говорить. Даже если он добрый, все равно он не имел права говорить мне это <...>». Но он стал писать про героизм в советской литературе. Он писал быстро, ему было ясно, о чем писать, и он знал, что должен сделать, чтобы не считать себя потом негодяем и двурушником. <...> Там было написано: «Я знаю, что не имею права писать про это. Поэтому прошу мое сочинение не засчитывать. Без аттестата жить можно, без совести — значительно труднее. Л. Самсонов» [11, с. 68–70].

Почему же Ленька считает себя не вправе писать о героизме в советской литературе? Почему вообще этот эпизод становится важным в повести, где на первом плане, казалось бы, должен быть острый криминальный сюжет? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно помнить об особом соотношении общего и субъективного в соцреалистической культуре как тоталитарной культуре авторитарного сознания [14, с. 142], направленной на «преодоление уединенности частных сознаний» [14, с. 151]. Согласно концепции В. И. Тюпы, соцреализм формируется на пересечении статусно-роевого мышления, предполагающего самоидентификацию индивида с общностью себе подобных, и нормативно-ролевого он-сознания, при котором «я» самоопределяется «в рамках директивной системы ценностей» и идентифицирует себя с ролью в миропорядке — на первый план выступает «функциональность субъекта жизни (долг, предназначение)» [14, с. 12–13].

Обозначенные доминанты — слияние индивидуального сознания с другими и осознание своего предназначения как подвига во имя этой общности — вступают, очевидно, в противоречие с проявлениями «уединенного сознания» в образе Леньки Самсонова. Вспомним, как сотрудник милиции Садчиков убеждает его идти «на завод» и писать другие стихи: «Надо, чтобы ты людям не только про себя одного г-говорил, но и про них тоже» [11, с. 80]. Оказавшись из-за собственной ошибки пособником преступников, Ленька, очевидно, ощущает себя недостойным этого высокого предназначения.

ния. Он как бы отпадает от всей общности советских людей. Размышляя об ожидающей его участи, Ленька противопоставляет себя *им*, сотрудникам милиции; утрачивается сопричастность Я к Мы, тогда как сотрудники милиции как раз определяют себя как коллективную общность («мы все знаем»): «Что им его стихи, его поэзия и его мечты? Что им?..» [11, с. 50].

Любопытно, что, отказывая себе в праве писать сочинение на «героическую» тему, Ленька сопоставляет себя с Печориным как «честным» человеком, тогда как этот литературный герой является ярким носителем именно «уединенного сознания»: «Надо писать про Печорина. Или взять и написать про самого себя. Про то, что со мной было, и как я шел с убийцами в кассу, и как я молча стоял у окна, вместо того чтобы орать и лезть на них. Вот о чем я должен писать. И напрасно я провожу аналогию между Печориным и собой. Тот был честным человеком, а я самая последняя мелкая и трусливая дрянь» [11, с. 68]. Здесь, безусловно, выражено самоумаление, выделенное В. И. Тюпой в качестве одной из доминант соцреалистической литературы, в соотношении с «Великой семьей» (К. Кларк; [8, с. 571]) советского народа, где герой больше не находит себе места. Разворачивается линия, которую В. И. Тюпа называет *сюжетом совести*: «Самоидентификация — это внутренняя наррация: связывание такого рода эпизодов в сюжет совести, который и служит подлинным итогом человеческой жизни...» [15, с. 293]. Согласно определению В. И. Тюпы, «нарративная идентичность субъекта представляет собой соотносительность двух полюсов: полюса *тождественности характера*, по которой его опознают окружающие <...> и полюса *самости личности*, в сохранности которой он сам себя узнает. Порой эти полюса оказываются кризисно чуждыми друг другу» [16]. Именно это и происходит в повести Ю. Семенова, причем, как представляется, на пересечении двух традиций: идущей от классической русской литературы, и особенно от Достоевского с его постоянным вниманием к проблеме вины (линия, связанная с образом учителя Льва Ивановича) — и собственно соцреалистического канона в его «оттепельном» варианте. Рефлексия над проблемой сохранения (само)тождественности и соответствия высокому статусу советского человека становится столь же важной (а может быть, даже более значимой), как криминальная линия в этом нарративе.

Восстановление идентичности героя после развязки нам не показано. Но симптоматичная оценка, которую дают проступку Леньки «положительные» герои в результате инвариантного для повести этического выбора [12, с. 169], позволяет надеяться, что оно будет достигнуто. Оценка читателя, очевидно, должна формироваться на пересечении всех обозначенных позиций и собственных размышлений над их справедливостью. И это тоже то новое, что привносит в соцреалистическую, в том числе криминальную, литературу «оттепель». Недаром в повести Ю. Семенова появляется такой персонаж, как Шрезель, свидетель по делу: «Как человек серый, я самостоятельно мыслить не умею, только по подсказке», — иронизирует он (причем этот фрагмент отсутствует в редакции 1964 г., см.: [11, с. 44–45]). Это замечание, как представляется, может быть спроецировано на рецептивную установку всего произведения: «готовые» ответы сменяются необходимостью (само)рефлексии, что становится действенным механизмом преодоления угрозы утратить свою идентичность, причем не только личностную, но и полноправного члена советского общества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Адамов А. Г. Дело «пестрых». М.: Молодая гвардия, 1958. 320 с.
- 2 Белая Г. Стилевой регресс: о стилиевой ситуации в литературе соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 556–568.

- 3 *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.
- 4 *Гюнтер Х.* Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 281–288.
- 5 *Кириленко Н. Н.* Инвариант и генезис классического детектива: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 295 с.
- 6 *Кириленко Н. Н.* Книгоиздание в современной России и жанры криминальной литературы: в чем проблема? // Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы — V. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2015. С. 126–136.
- 7 *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.
- 8 *Кларк К.* Сталинский миф о Великой семье // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 785–796.
- 9 *Кузнецова А. В., Федунина О. В.* Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 35–51.
- 10 *Разин В. М.* В лабиринтах детектива: Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. Саратов, 2000 // Litresp.ru. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/razin-vladimir/v-labirintah-detektiva/1> (дата обращения: 22.09.2019).
- 11 *Семенов Ю.* Петровка, 38. М.: Молодая гвардия, 1964. 368 с.
- 12 *Тамарченко Н. Д.* Повесть прозаическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 169–170.
- 13 *Тух Б.* Крутые мужчины и кровожадные женщины. Кто есть кто в русском детективе? Таллинн: КПД, 2006. 312 с.
- 14 *Тюна В. И.* Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.
- 15 *Тюна В. И.* Нарративная идентичность: характер и самость // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой. М.: Эдитус, 2016. С. 285–296.
- 16 *Тюна В. И.* Чеховский рассказ: жанрообразующая роль кризиса идентичности // Narratorium. 2018. Вып. 11. URL: <https://bit.ly/2VkeL1i> (дата обращения: 10.03.2019).

\*\*\*

© 2020. Olga V. Fedunina  
Moscow, Russia

#### IDENTITY CRISIS OF SOVIET MAN IN THE SOCIALIST REALIST POLICE STORY

**Abstract:** The article deals with one of the cardinal aspects of the poetics of criminal literature of the Soviet period — the issue of personal and professional identity of the characters, which directly appeals to the correspondent status of the Soviet person. The novel by Yulian Semenov “Petrovka 38” acted as a main subject matter for the analysis, being characteristic of the “thaw” period, where both detectives and an involuntary accomplice of criminals go through an identity crisis. As analysis shows criminal literature of the “thaw” sees the value system complicating, when the reader, like the

character, faces the need to make ethical choices of their own and ethically evaluate the act of an involuntary accomplice of the murderers as a crime or mistake that could be corrected by repentance. At the same time, this entails, on the one hand, the fact of recognizing by stumbling protagonist the destruction his identity as a Soviet person, and on the other, discrepancy in assessments between the police authorities and investigators conducting an investigation, which provokes a kind of professional identity crisis in the latter. Thus, unambiguity of evaluations characteristic of the socialist-realist canon is relieved in the criminal literature of the period studied, by relying on tradition of the Russian classical novel.

**Keywords:** criminal literature, genre, police story, identity crisis, Yu. Semenov, “Petrovka 38”.

**Information about the author:** Olga V. Fedunina — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: fille.off@gmail.com

**Received:** May 23, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Fedunina O. V. Identity crisis of Soviet man in the socialist realist police story. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 186–194. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-186-194

## REFERENCES

- 1 Adamov A. G. *Delo “pestrykh”* [The case of “motley ones”]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1958. 320 p. (In Russian)
- 2 Belaia G. Stilevoi regress: o stilevoi situatsii v literature sotsrealizma [Stylistic regression: about the stylistic situation in the literature of social realism]. In: *Sotsrealisticheskii kanon* [The socialist realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 556–568. (In Russian)
- 3 Vulis A. Poetika detektiva [Poetics of the detective]. *Novyi mir*, 1978, no 1, pp. 244–258. (In Russian)
- 4 Giunter Kh. Zhiznennye fazy sotsrealisticheskogo kanona [Life phases of the socialist realist Canon]. In: *Sotsrealisticheskii kanon* [The socialist realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 281–288. (In Russian)
- 5 Kirilenko N. N. *Invariant i genezis klassicheskogo detektiva* [The invariant and the Genesis of the classical detective story: PhD thesis, summary]. Moscow, 2016. 295 p. (In Russian)
- 6 Kirilenko N. N. Knigoizdanie v sovremennoi Rossii i zhanry kriminal'noi literatury: v chem problema? [Book publishing in modern Russia and genres of criminal literature: what is the problem?]. In: *Knizhnoe delo: dostizheniia, problemy, perspektivy — V* [Book business: achievements, problems, prospects — V]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo UrFU Publ., 2015, pp. 126–136. (In Russian)
- 7 Kirilenko N. N., Fedunina O. V. Klassicheskii detektiv i politseiskii roman: k probleme razgranicheniia zhanrov [Classic detective and police novel: on the problem of genre differentiation]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2010, no 3 (14), pp. 17–32. (In Russian)
- 8 Klark K. Stalinskii mif o Velikoi sem'e [Stalin's myth of the Great family]. *Sotsrealisticheskii kanon* [Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 785–796. (In Russian)

- 9 Kuznetsova A. V., Fedunina O. V. Sovetskii shpionskii roman perioda “ottepeli”: k probleme zhanrovogo invarianta [Soviet spy novel of the thaw period: on the issue of genre invariant]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2008, no 2 (7), pp. 35–51. (In Russian)
- 10 Razin V. M. V labirintakh detektiva: Ocherki istorii sovetskoi i rossiiskoi detektivnoi literatury XX veka. Saratov, 2000 [In detective mazes: Essays on the history of Soviet and Russian detective literature of the 20<sup>th</sup> century. Saratov, 2000]. *Litresp.ru*. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/razin-vladimir/v-labirintah-detektiva/1> (accessed 22 September 2019). (In Russian)
- 11 Semenov Iu. *Petrovka*, 38 [Petrovka, 38]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1964. 368 p. (In Russian)
- 12 Tamarchenko N. D. Povest' prozaicheskaiia [Story prose]. In: *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [The Poetics: a dictionary of relevant terms and concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi — Intrada Publ., 2008, pp. 169–170. (In Russian)
- 13 Tikh B. *Krutye muzhchiny i krovozhadnye zhenshchiny. Kto est' kto v russkom detektive?* [Tough men and bloodthirsty women. Who is who in Russian detective?]. Tallinn, KPD Publ., 2006. 312 p. (In Russian)
- 14 Tiupa V. I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and mentality]. Moscow, Vest-Konsalting Publ., 2009. 276 p. (In Russian)
- 15 Tiupa V. I. Narrativnaia identichnost': kharakter i samost' [Narrative identity: character and self]. In: *Belye chteniia: k 85-letiiu Galiny Andreevny Beloi* [Belaya readings: to the 85<sup>th</sup> anniversary of Galina Belaya]. Moscow, Editus Publ., 2016, pp. 285–296. (In Russian)
- 16 Tiupa V. I. Chekhovskii rasskaz: zhanroobrazuiushchaia rol' krizisa identichnosti [Chekhov's story: the genre-forming role of the identity crisis]. *Narratorium*. 2018. Vol. 11. Available at: <https://bit.ly/2VkeL1i> (accessed 10 March 2019). (In Russian)

Искусствоведение  
History of Arts

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-195-209

УДК 7.03+75.046

ББК 85.153(2)4



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Н. П. Парфентьев  
г. Челябинск, Россия

**К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ  
«БЕЗВЫХОДНОГО» ЕВАНГЕЛИЯ (ВТОРОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ XVII В.)  
В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ХУДОЖНИКА-ЗНАМЕНИЦИКА ФЕДОРА БАСОВА**

**Аннотация:** Изучая деятельность выдающихся древнерусских мастеров-книгописцев и художников-знаменщиков братьев Басовых, автор статьи попутно опубликовал ряд своих наблюдений и выводов о происхождении «безвыходного» Евангелия XVII в., которое в научной литературе определялось как московское (1615, 1616 или 1619), а затем как нижегородское (1613) издание. В настоящей публикации эта проблема рассматривается как самостоятельная, поскольку существующие ее решения, вошедшие в научную литературу, по мнению автора, нельзя считать обоснованными. В условиях России, пережившей разорение Смутного времени и сложный процесс восстановления «книгопечатного дела», не сохранилось прямых документальных сведений о самом событии издания Евангелия, поэтому важное значение приобретают косвенные данные, контекст деятельности тех мастеров, которые могли быть привлечены к работе. Среди таких лиц оказался знаменщик Федор Сергеев сын Басов, трудившийся на Московском печатном дворе. В исследовании наряду с историческими применяется метод искусствоведческого структурно-элементного анализа орнаментики книжных украшений. Полученные результаты в совокупности с изучением всех известных документальных и косвенных данных о появлении Евангелия в контексте исторических событий и деятельности связанных с ними лиц дают автору основание сделать вывод о том, что местом издания этой книги являлся Московский печатный двор, а наиболее достоверная дата ее выхода — 1618 г.

**Ключевые слова:** история русского книгопечатания XVII в., «безвыходное» Евангелие, Московский печатный двор, Нижегородская типография, книжная орнаментика, Федор Басов.

**Информация об авторе:** Николай Павлович Парфентьев — доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет), пр. Ленина, д. 76, 454080 г. Челябинск, Россия. E-mail: parfentevnp@susu.ru

**Дата поступления статьи:** 26.02.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

*Для цитирования:* Парфентьев Н. П. К проблеме происхождения «безвыходного» Евангелия (второе десятилетие XVII в.) в контексте деятельности художника-знаменщика Федора Басова // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 195–209. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-195-209

Периодически среди исследователей памятников древнерусской книжности вспыхивает полемика о происхождении так называемого печатного «безвыходного» Евангелия XVII в. Первое описание издания в 1861 г. выполнил И. П. Каратаев, определив его без какой-либо аргументации как книгу московской печати 1616 г. [13, № 189]<sup>1</sup>. В появившемся в 1872 г. труде В. Е. Румянцева в качестве оснований для датировки и определения места издания Евангелия предлагалось изучить имеющиеся в нем украшения (заставки, инициалы), которые «по своему рисунку весьма сходны» с украшениями в книгах, появившихся в начале царствования Михаила Романова [20, с. 53]. В своем фундаментальном труде об изданиях Московского печатного двора XVI–XVII вв. А. С. Зернова сообщила, что некоторые инициалы безвыходного Евангелия и Псалтыри 1619 г. воспроизведены с одних и тех же досок. Поэтому автор пришла к выводу, что работа по производству обеих книг проходила одновременно. Евангелие было определено ученым как московское издание 1619 г. [10, с. 19]. Однако Т. В. Дианова, обратившаяся к изучению бумаги XVII в., содержащей филигрань «кувшин», установила, что бумага безвыходного Евангелия с встречающимися в ней особыми «одноручными кувшинами», появилась в изданиях около 1615 г. Эту дату исследователь и предложила считать годом появления памятника [9, с. 14–15, 27].

Кардинально пересмотреть и датировку, и место происхождения данной книги предложила группа екатеринбургских археографов, представив Евангелие как издание, осуществленное в Нижнем Новгороде в 1613 г. [5, с. 4–22]. Свои сомнения по этому поводу высказал М. Н. Шаромазов, посчитав точку зрения А. С. Зерновой наиболее достоверной [25, с. 184–189]. А. В. Вознесенский также счел малоубедительным вывод уральских исследователей («построен исключительно на предположениях, в основании которых лежали серьезные допущения»), одновременно приведя ряд ценных наблюдений о русском книгопечатном процессе в период 1616–1618 гг. [8, с. 48–55].

Занимаясь изучением деятельности выдающихся древнерусских мастеров-книгописцев и знаменщиков братьев Басовых, автор настоящей статьи неожиданно получил выход на рассматриваемую проблему и опубликовал ряд своих соображений о происхождении безвыходного Евангелия [17, с. 34–37]. Здесь же мы рассматриваем данную проблему как самостоятельную, поскольку существующие утверждения, вошедшие в научную литературу, по нашему мнению, нельзя считать полностью обоснованными. Поскольку не сохранилось точных документальных сведений о самом событии издания Евангелия, то важное значение приобретают косвенные данные, например, контекст деятельности тех мастеров, которые могли быть привлечены к работе. Среди таких лиц оказался художник-знаменщик Федор Сергеев сын Басов, некоторое время трудившийся на Московском печатном дворе.

Напомним, что самые ранние сведения о деятельности братьев Басовых в Москве относятся к середине 80-х гг. XVI в. Стефан, Федор и Гаврила, великолепно овладев искусством книжного письма, работали здесь по заказам «разного чина людей» [17, с. 23–50]. Особым талантом украшения книг отличался Федор. Так, в послесловии к одному из сборников Стефан отметил, что его брат «по плоти» Федор, помогавший

<sup>1</sup> Фактически этой точки зрения автор придерживался и позже [12, № 228].

ему в работе, рисовал «травы» (украшения растительного старопечатного орнамента) и имел от Бога «дарование, не от человек учение» (см.: [4, с. 597]). Видимо, Федор не обращался к учителям, а непосредственно изучал лучшие книгопечатные образцы для совершенствования своего искусства.

В начале 1590-х гг. в жизни и деятельности обоих книгописцев наступил особый период. С этого времени они выполняли работы фактически только по заказам Н. Г. Строганова, а затем, по всей вероятности, и в его мастерской [16, с. 49–51]. Украшать лучшие и наиболее значительные, масштабные строгановские певческие сборники доверялось Федору. Книги, которые братья Басовы выполнили в начале XVII в. преимущественно на одной бумаге, скорее всего, были переписаны ими уже самом Усолье Вычегодском, являвшемся родовым гнездом Строгановых. Прямо об этом свидетельствует «Книгописный подлинник», созданный Федором с дополнением местного строгановского мастера около 1604 г. (см.: [17, с. 31–33]). Данных о том, что позже Федором Басовым у Н. Г. Строганова выполнялась какая-либо другая работа не обнаружено.

Т. В. Анисимовой отмечается, что старопечатная рукописная орнаментика Федора «предвосхищает» книжные украшения в печатных изданиях И. Невежина и А. Радишевского 1604–1610 гг. Возможно, именно этот мастер и разрабатывал заставки и инициалы для издававшихся в тот период книг [4, с. 604, 607]. Другой исследователь, Г. В. Маркелов, сравнивая орнаментальные книжные украшения некоторых изданий начала XVII в. с образцами «Книгописного подлинника» Федора Басова, пришел к выводу об их «идентичности» [14, с. 694].

К данным наблюдениям следует добавить и свидетельство документа о том, что до сожжения Московского печатного двора «литвой и поляками» в апреле 1611 г.<sup>2</sup>, Федор, по всей вероятности, здесь работал штатным знаменщиком. Этим документом является Смета расходов на восстановление типографии, составление которой было завершено в июле 1612 г. (опубл.: [24, с. 433–436]).

В научной литературе о появлении Сметы существуют различные мнения. Как правило, учеными ее происхождение связывается с деятельностью московского боярского правительства. Л. И. Владимиров считает, что восстановление Печатного двора попытался предпринять князь Д. Т. Трубецкой, возглавлявший расположившихся вокруг Москвы ополченцев [7, с. 282]. Исследователями, заявившими о Нижегородском происхождении безвыходного Евангелия в 1613 г., предпринята попытка доказать, что документ исходил от руководителей Второго ополчения, которое тогда базировалось в Ярославле [5, с. 11]. В основе аргументации авторов лежат два следующих положения.

Во-первых, в раскрывающей расходы Смете иногда вводится определение «по московской цене», якобы подтверждающее ее немосковское происхождение: поясняется, что в самой Москве такое указание «не имело смысла» [5, с. 10–11]. Отметим, что данное определение в документе уточняет стоимость леса. Однако, почему жители Нижнего Новгорода закупали лес по «московской цене», авторы не объяснили и вряд ли это можно объяснить. Тогда как для русской столицы, оккупированной поляками, данное выражение стало обидным. Чаще всего, забирая у торговых людей товары, поляки за них вообще не платили либо давали ничтожную цену. При подсчете убытков москвичи приводили их к «московской цене», ссылались на «оценку московских торговых людей» и т. п. [21, стб. 227–239]. Следовательно, с добавлением выражения

<sup>2</sup> Об этом повествует «Сказание известно о воображении книг печатного дела и о его пресечении» (см.: [24, с. 442]).

«по московской цене» уточнялась и называлась реальная цена товара именно в занятой неприятелем столице.

Следующий аргумент, приведенный авторами, сводится к тому, что указание в Смете о ее составлении на основе «приказа бояр и воевод» с добавлением к этому оборота «Российской державы и Московского государства» обнаруживается в документах лишь ярославского земского правительства [5, с. 11]. Рассмотрение титулатурной формулы, которая использовалась в документах ко времени составления Сметы, показывает, что оборот «Великия Российския державы Московского государства по приказу бояр и воевод» появился при боярском правительстве («семибоярщине»). С незначительными вариантами он затем употреблялся в разнообразной документации. Это отчетливо демонстрируют многочисленные челобитные и прочие обращения 1611–1612 гг. к тем, кто олицетворял центральную власть (например: [23, с. 5–80, 103 и др.]). В документации «полков» Трубецкого подобный оборот употреблялся раньше, а затем он вошел и в делопроизводство Второго ополчения. Однако исходящие от разных властей документы содержали уточнение — указание имен начальников (воевод) (например: [2, № 192, 195, 204 и др.; 23, с. 167–169 и др.]). Смета не содержит такого указания, что вполне может свидетельствовать о ее составлении по заданию боярского правительства. Вероятно, документ не успели рассмотреть и утвердить, так как он не имеет точной даты.

Однако мы не можем исключить и другой вариант появления Сметы. Летом 1611 г. в занятой полками князя Д. Т. Трубецкого части Москвы создавались приказы, которые фактически вели текущее делопроизводство по управлению страной. Приказные чины находились «на земской службе» и получали соответствующие оклады (например: [1, с. 78–82; 18, с. 482]). Не исключено, что Смета расходов, связанных с восстановлением Печатного двора, могла появиться и в приказах Трубецкого.

Но, чтобы определить место происхождения Сметы, необходимо учитывать и другие данные. Раздел этого документа с перечислением «книжного печатного дела всяких мастеровых людей» и их окладов прямо предусматривает: «А оклад тем всем мастеровым людем *старой*» [24, с. 436]. Если в Смете представлены расходы на создание новой, Нижегородской типографии, то для чего сделана данная ссылка? Здесь отчетливо видно, что прецедентом для назначения оплаты мастеровым людям являются «старые» оклады, получаемые ранее на Печатном дворе. Но такой двор был только один — московский.

Среди мастеровых людей, перечисленных в Смете, назван один из братьев Басовых — знаменщик Федор Сергеев. Но находился ли этот мастер в Нижнем Новгороде в то время, когда Никита Фофанов устраивал там «штанбу», т. е. в период с 5 января по 17 декабря 1613 г. [11, с. 97–98]? Обнаружены книги, которые были приобретены у Федора казначеем Троице-Сергиевого монастыря Иосифом Паниным и его сыном Тимофеем. На внутренней стороне переплетов мастер засвидетельствовал это в соответствующих собственноручных записях 9 февраля 1613 г.<sup>3</sup> Вероятно, книги были проданы Федором при посещении брата Гаврилы, о котором известно, что он уже в 1608 г. работал и проживал при Троицкой обители [17, с. 37]. Как видим, во время возведения Никитой Фофановым в Нижнем Новгороде типографии и, как полагают уральские археографы, подготовки там к изданию Евангелия, названный в Смете знаменщик Федор пребывал в Троице-Сергиевом монастыре. А вскоре он уже числился в знаменщиках

<sup>3</sup> РГБ. Ф. 304, № 259, 484.

при жалованных государевых иконописцах<sup>4</sup>. Пока в Москве отсутствовал книгопечатный двор, мастер нашел применение своему таланту в иконописном деле, чрезвычайно востребованном в ходе восстановительных работ в кремлевских храмах.



Рисунок 1 – «Нижегородский памятник». 1613 г. Заставка [11, с. 87]  
Figure 1 – Nizhny Novgorod literary monument, 1613. Headpiece [11, p. 87]

О том, что Федор не был в Нижнем Новгороде и не имеет никакого отношения к напечатанному достоверно там изданию («Нижегородскому памятнику» Никиты Фофанова) ясно свидетельствует также помещенное в нем украшение-заставка (рисунок 1). Заставки Федора Басова всегда отличались высочайшим уровнем художественной разработки, четко выдержанной композицией, строгим расположением и прорисовкой элементов с сохранением мельчайших деталей (например, в завитках трав) в зеркальном изображении частей [17, таблицы 2–3]. Все это мало соответствует заставке в «Нижегородском памятнике». К тому же абсолютно не характерны для мастера имеющиеся здесь изображения плодов. Таким образом, нижегородская заставка явно выполнена другим знаменщиком, даже если принять во внимание «соавторство» мастера-гравера («резца»), который, несомненно, при воспроизведении сложного рисунка резцом на дереве будущего клише вносил изменения (иногда значительные) в соответствии со своими талантом и способностями.

О том, что Смета 1612 г. имеет московское происхождение, свидетельствует также следующее. Опубликовавший ее известный историк и археограф П. М. Строев не сомневался, что она раскрывает исторические сведения именно о «московском книгопечатании» [24, с. VII]. Документ ученый обнаружил в составе рукописного сборника XVII в.<sup>5</sup> Кроме повествовательно-литературных, здесь содержатся материалы документального характера, представленные без соблюдения хронологии, но преимущественно

<sup>4</sup> 24 марта 1614 г. ему было выдано жалованье сукном (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. № 199. Л. 364 – 364 об.). Согласно приказным документам, обычно в марте-апреле выдавалось годовое жалованье или его часть (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. № 203. Л. 329 об., 353 об.; РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. № 204. Л. 446 и др.). Оно не выплачивалось заранее, но только после работы в течение полугода или даже года (давалось в августе-сентябре). Можно полагать, что Федор начал служить с сентября 1613 г. Следующее жалованье (или его часть) знаменщику Федору и иконописцам выдали в сентябре 1614 г. [6, с. 127].

<sup>5</sup> РНБ, собр. Погодина, № 1570. Л. 51 об. – 56.

но Смутного времени. Смета окружена источниками, бесспорно имеющими московское происхождение (донесения царю Василию Шуйскому о военных делах, послания духовных властей пленным поляками о сохранении веры и др.). Составителю, собравшему и объединившему источники в одном сборнике, безусловно, были доступны государевы хранилища документов. Но для нас важно то, что Смету уже в XVII в. поместили в сборник в окружении этих материалов.

Итак, необходимо признать наиболее достоверным московское происхождение Сметы. Она, видимо, так и осталась черновым вариантом планирования расходов, не принятым к исполнению. Бурными событиями 1612 г. восстановление Московского Печатного двора было приостановлено.

Но авторами идеи о том, что безвыходное Евангелие появилось в 1613 г. в Нижнем Новгороде, настоятельно утверждается, что Никита Фофанов сооружение типографии в этом городе осуществлял придерживаясь данной Сметы (хотя имени самого печатника в ней нет). Исходя из этого, исследователями высказывается недоверие важнейшему источнику — «Нижегородскому памятнику», который Фофанов составил и опубликовал. В этом своеобразном Извещении-манифесте он точно охарактеризовал характер выполненных работ и указал сроки устройства нижегородской «штанбы» (5 января — 17 декабря 1613 г.). Однако екатеринбургские исследователи считают, что типография была готова еще в 1612 г., а в указанное Фофановым время, в 1613 г., он занимался тайным изданием Евангелия. Но остается неясным, почему мастер, которому якобы руководители Второго ополчения поручили создать «печатню», вынужден был выпускать книгу тайно, почему о самом поручении им нигде не упоминается. Важно отметить также, что разносортная бумага, на которой воспроизведено Евангелие, содержит филигрань «кувшинчик» с датой «1613» [5, с. 20]. Несомненно, это свидетельствует о том, что в 1613 г. книга в России не могла быть издана. На практике невозможно было в один и тот же год произвести бумагу во Франции, в условиях военных действий закупить ее и доставить в Нижний Новгород, осуществить набор и отпечатать книгу с использованием этой бумаги.

В целом ход всех событий можно реконструировать следующим образом. После того, как в апреле 1611 г. Печатный двор был сожжен, мастер Никита Фофанов «с товарищами» бежали из Москвы в свободный от интервентов и богатый Нижний Новгород. Здесь ими (как когда-то братьями Басовыми в Москве) началось создание своеобразной артели, готовой наладить выпуск печатных книг. Это объясняет, почему в упомянутом «манифесте» Фофанова, содержится лишь этикетная формула о том, что «строить» типографию «повеле» царь Михаил Федорович (восшедший на престол, когда это «трудное дело» шло полным ходом), но не указано, чьим «строением», средствами и т. п. «новая штанба» возводилась [11, с. 96–97]. В другом источнике — «Сказании известном о воображении книг печатного дела и о его пресечении» — устройство «штанбы» определяется как личное дело мастера [24, с. 446]<sup>6</sup>. Становится понятно, почему на ее создание потребовалось значительно больше времени, чем на сооружение государевых станов. Скорее всего, перед нами пример попытки основания частного предприятия, готового печатать книги на заказ. «Манифест» Фофанова возвестил о появлении такого предприятия, но работа его была свернута, так как мастер срочно был отозван в столицу, чтобы заняться восстановлением царской книгопечатни. Вряд ли он успел подготовить и издать такую масштабную книгу, как Евангелие, тем более в 1613 г.

Итак, изучение Сметы в историческом контексте событий и деятельности личностей в эпоху ее появления убеждает нас в *московском* происхождении этого документа.

<sup>6</sup> Заметим, что Фофанову уже приходилось сооружать «новую штанбу» — в Москве в 1609 г.

Одним из важных аргументов, не подтверждающим ее нижегородское происхождение, является упоминание в ней знаменщика Федора Басова, который во время сооружения типографии в Нижнем Новгороде, очевидно, оставался в Москве или пребывал неподалеку от нее — в Троице-Сергиевом монастыре, рядом с которым тогда жил и трудился его брат Гаврила.

За годы Смутного времени братья Басовы, вероятно, потеряли связь с Н. Г. Строгановым и его книгописной мастерской [16; 17]. Федор как выдающийся мастер рисунка сначала работал на Печатном дворе, что подтверждает Смета 1612 г., предусматривающая для него «старый» оклад<sup>7</sup>. О его службе здесь имеются и другие, косвенные данные.

Сохранились две книги письма Федора и Гаврилы Басовых, принадлежавшие главе Троицкой обители — архимандриту Дионисию (Зобниновскому). Настоятель завещал их монастырю, о чем говорят вкладные записи 1633 г. Общим своеобразием рукописей является их написание на разновременной сборной бумаге, но встречается и общая для них бумага.

Первая из книг — *Псалтырь с воследованием и Уставом* — написана в начале 1620-х гг. В Описи монастырской библиотеки 1701 г. указывается, что эта книга — «письмо Феодора и Ивана Басовых» [3, с. 268–271]. В ней действительно различаются два почерка. Для нас важны свидетельства о совместной работе при Троице-Сергиевом монастыре обоих братьев. В те же годы Федор выполнял и какие-то работы на Московском печатном дворе [27, с. 158].

Особенно велик хронологический разброс филиграней в бумаге следующей книги — *Служебника с Требником*. Т. В. Анисимова предполагает, что Гаврила писал ее в начале XVII в. и затем в конце 1610-х – начале 1620-х гг. [3, с. 273]. Действительно, в книге почерк писца меняется несколько раз. Он — то уверенный, ровный, даже несколько изящный, то очень небрежный. В первой части рукописи (Служебнике), написанной на бумаге начала столетия, преобладает первый почерк. Заметной ее особенностью является наличие заставок в виде *оттисков*, грубовато подкрашенных с дорисовкой наверший над рамками (л. 127, 165, 192) или без раскраски (л. 162 об.). Оттиски сделаны со старых досок-клише, использовавшихся в 1600 г. на Московском печатном дворе мастером Андроником Невежей при издании Минеи общей [10, № 155, 156 и др.]. Старые дефектные (без наверший) доски, после мастера унаследованные и хранившиеся его сыном, стали доступны Гавриле, скорее всего, через его брата Федора. Это является еще одним косвенным подтверждением *работы Федора знаменщиком* на Книгопечатном дворе с Иваном Невежиным (1603–1611). Во второй части рукописи, Требнике, мы не обнаружили заметных «стыков» в письме в зависимости от датировки бумаги. Единообразно оформление текстов на листах: выдержаны широкие поля, заголовки, инициалы и т. п. Бумага с филигранями производства рубежа XVI–XVII вв. следует вперемежку с основной и более поздней. Обе части рукописи Гаврила объединил для архимандрита Дионисия. В то время (с ноября 1616 г.) под его руководством шла подготовка первого издания Требника, которая была завершена к маю 1618 г. Очевидно, рукопись Гаврилы отражает определенный этап работы, выполненной к *этой* времени<sup>8</sup>.

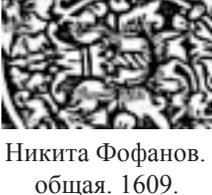
<sup>7</sup> А. А. Сидоров, опираясь на данные Сметы и связывая ее появление с «правящими» боярами, полагал, что знаменщик Федор до 1611 г. мог работать и с И. Невежиным, и с А. Радишевским. При чем ученый находил в изданиях последнего единство стиля, восходящего к «декоративизму» искусства «строгановской школы». Но рисовальщик книжных украшений был также последователем Ивана Федорова, очень усложнившим, но сберегшим русский «старопечатный» стиль [22, с. 157–159].

<sup>8</sup> Отметим наличие в ней исправлений, зачеркнутых слов, вставок целых предложений и т. п.

Итак, служба Федора Басова в качестве знаменщика на Печатном дворе подтверждается и документально (Смета 1612 г.), и косвенно. К последнему можно добавить его явное участие в разработке для печатных изданий орнаментов заставок и инициалов, выделяющихся высоким уровнем художественных работ, композициями и элементами.

Авторские орнаментальные элементы мастера впервые обнаруживаются в рукописных книгах второй половины 80-х – начала 90-х гг. XVI в. Их появление в заставках книг Московского печатного двора относится к первому десятилетию XVII в. [15, с. 80–89]. Конечно, эти элементы в печатном варианте не могли повторяться идентично выполненным изящно тонким пером в рукописях. Здесь, как уже отмечалось, в значительной степени проявлялись творческие способности резца-гравера, а затем и других мастеров, участвующих в печатном производстве. Так, один из авторских элементов Федора Басова в несколько измененном виде мы находим и в безвыходном Евангелии. Резчик в наверху развернутого влево плода не стал повторять косые линии, а заменил их точками. Однако в целом элемент остался узнаваемым (таблица 1).

**Таблица 1 — Примеры авторских элементов орнаментики Федора Басова в рукописных и печатных книгах**  
**Table 1 — Examples of author's elements of ornamentation by Feodor Basov in manuscripts and printed books**

Элементы, исполненные Ф. Басовым в рукописях*	Варианты элементов в заставках московских печатных книг**	
 Псалтырь и Апостол. 1586–1587; Архиерейский чиновник. Ок. 1589; Стихирарь певческий. 1590-е.	 197 — Иван Невежин. Миня служебная. Сентябрь. 1607.	 225 — Анисим Радишевский. Устав. 1610.
 Ирмологий певческий. 1590-е.	 252 — Никита Фофанов. Миня общая. 1609.	 323 — Печатный двор. Требник. 1625.
 Ирмологий певческий. 1590-е.	 252 — Никита Фофанов. Миня общая. 1609.	 286 — Евангелие (безвыходное).

\*Примеры приводятся по: [15, таблица 3, № 3–4].

\*\*Номер фрагментов заставок указан в соответствии с альбомом: [10].

другим почерком (РГБ. Ф. 173. № 183. Л. 371 об., 506 об., 600, 694 об. и др.).

Желание украсить элементы (плоды) заставок *точками* характерно для мастера Афанасия Никонова. Он, как и Федор Басов, упоминался в Смете 1612 г., а затем наряду с этим мастером — в документах Московского печатного двора. Вероятно, вместе они и участвовали в подготовке к печати первых изданий после возрождения деятельности предприятия<sup>9</sup>. Можно согласиться с мнением о том, что именно этот мастер был резчиком орнаментальных досок для украшения безвыходного Евангелия, Часовника (1615), Служебника (1616), Октоиха (1616–1618) [19, с. 229, 236]. Однако екатеринбургские исследователи считают, что для Евангелия он эту работу исполнил в Нижнем Новгороде, поскольку упомянут в известной нам Смете 1612 г. Но сравнение заставки «Нижегородского памятника» (рисунок 1) с заставками московских изданий, подготовленных к печати в 1615–1617 гг. (рисунок 2–5) позволяет заключить, что вряд ли этот мастер применил свое искусство в далеком Нижнем. Можно полагать, что не только знаменщиком, но и резчиком книжных украшений там были другие — не Федор Басов и не Афанасий Никонов.



Рисунок 2 – Часовник. 1615 г. [10, № 287]  
Figure 2 – Book of Hours, 1615 [10, № 287]



Рисунок 3 – Служебник. 1616 г. [10, № 264]  
Figure 3 – Church Service Book, 1616 [10, № 264]

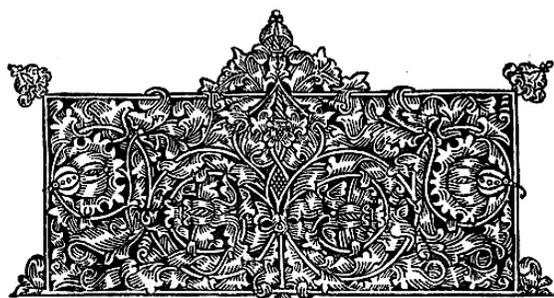


Рисунок 4 – Октоих. 1616–1618 гг. [10, № 281]  
Figure 4 – Octoechos book. 1616–1618  
[10, № 281]

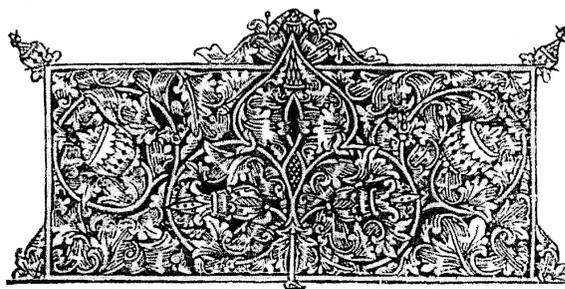


Рисунок 5 – Евангелие. Безвыходное  
[10, № 286]  
Figure 5 – Gospel. Bezvykhodnoie (Without  
imprint) [10, № 286]

Наибольшее сходство заставок Федора Басова в рукописных сборниках с заставками в книгах, изданных после Смутного времени, приходится на Октоих и Евангелие.

<sup>9</sup> Афанасий Никонов первое жалованье получил 6 апреля 1615 г. [19, с. 221], т. е. на целый год позже, чем Федор (сноска 20). Если это первая часть годового жалованья, то на Печатном дворе он начал работать с сентября 1614 г. Еще в мае 1617 г. он числился в «резцах», а в *январе 1618 г.* уже получал жалованье просто как «мастер Оружейной палаты» [19, с. 221–222]. Очевидно, к этому времени он выполнил граверные работы на Печатном дворе.

Здесь сотрудничество мастера с Печатным двором проступает наиболее отчетливо. Основная техническая подготовка к печати Октоиха, вероятно, проходила в 1615 г., так как печатать его начали 29 февраля 1616 г. (хотя отдельные детали могли изготавливать и в 1616–1617 гг.). Однако мы знаем из документов, что Федор в это время числился в знаменщиках кормовых иконописцев Оружейной палаты, получавших жалованье за выполнение определенных работ по государевым заказам [17, с. 37].

А. В. Вознесенский отмечает, что одной из главных забот мастеров, отвечающих за обеспечение книгопечатного процесса, было «доставление работникам подведомственных им станов необходимых материалов», прежде всего — гравированных украшений и шрифтов. Это заставляло их поддерживать тесные связи с мастерами Оружейной палаты [8, с. 52]. Очевидно, что в первую очередь они обращались к знаменщикам. Поэтому нет ничего необычного в участии (точнее, в продолжении участия) Федора Басова в работах на Печатном дворе.

Из-за отсутствия документов мы не знаем, кто из мастеров-печатников возглавил подготовку и осуществление издания Евангелия<sup>10</sup>. Но близость заставок этой книги к украшениям Октоиха и других указанных нами книг позволяет предположить, что изготовление досок художественного оформления для них производилось одновременно. Все это показывает на период 1615–1617 гг. Позже остальных было завершено издание Октоиха — 15 августа (2-я часть) и 23 сентября (1-я часть) 1618 г. Печать Евангелия, скорее всего, осуществилась раньше, не позднее первой половины 1618 г., что косвенно подтверждается старейшей вкладной записью вдовы Данилы Григорьевича Строганова (тотемская ветвь рода) на одном из экземпляров книги, которая датируется 1 сентября 1618 г. [5, с. 6]<sup>11</sup>.

Почти все исследователи отмечают в безвыходном Евангелии низкое качество печати. Однако это вполне объяснимо. Как уже отмечалось, технически (нас, прежде всего, интересует работа резцов) издание готовилось параллельно с другими книгами в течение 1615–1617 гг., когда только шло восстановление типографских станков, в том числе прибывающих из Нижнего Новгорода. Для издания каждой книги требовался отдельный стан и мастер-печатник (так появились неизвестные ранее печатники, одним из которых был даже священник — поп Никон). Не хватало квалифицированных батыйщиков, тередорщиков и др. Качество работ связано именно с этими мастерами.

При изучении всех материалов, так или иначе связанных с историей безвыходного Евангелия, складывается впечатление, что первоначально издавать эту книгу не предполагалось, и ее подготовка началась позже остальных книг. Скорее всего, изготавливали ее вновь набранные, не подготовленные работники, а для печати использовали остатки самой разной бумаги. В данный период межпатриаршества не стало благословения Предстоятелем работы и обязательного указания об этом в выходных данных книги. Поэтому, очевидно, помещение таких сведений (как и вообще самих выходных данных) отдавалось на волю мастера-печатника и зависело от его квалификации, знания традиций своего дела.

К тому же, вероятно, неожиданно поступило требование ускорить и завершить издание Евангелия в первой половине 1618 г., что было продиктовано следующими со-

<sup>10</sup> А. В. Вознесенский полагает, что этим мастером был Софийский поп Никон [8, с. 52–53].

<sup>11</sup> Напомним, что А. С. Зернова, установив, что некоторые инициалы безвыходного Евангелия и Псалтыри 1619 г. воспроизведены с одних и тех же досок, пришла к выводу, что работа по производству обеих книг проходила одновременно и обе они изданы в 1619 г. Однако автор полагала, что первоначально доски все-таки использовались в Евангелии, а только потом уже в несколько дефектном виде — в Псалтыри [10, с. 19].

бытиями. В ходе исправления Требника под руководством троицкого архимандрита Дионисия книжники стремились исправлять содержание текстов, смысловые ошибки. Работа ими была завершена к маю 1618 г. Некоторые из известных лиц выступили с осуждением ее результатов. Особенно резкое неприятие вызвала правка молитвы на освящение воды в праздник Богоявления: «<...> Владыко, освяти воду Духом Твоим Святым и огнем», из которой было удалено добавление «и огнем». Сторонники и противники архимандрита в ходе споров должны были обращаться к свидетельствам именно Евангелия. Прделанная справщиками работа должна была получить оценку церковного Собора, начавшего работу 4 июля 1618 г. Возможно, к этому событию и вышло ускоренное издание оказавшегося в центре внимания Евангелия — одной из книг, издававшихся крайне редко<sup>12</sup>. В таких условиях печатники и допустили отсутствие в ней выходных данных<sup>13</sup>. Но Евангелие было признано полноценной книгой «печати московской» и не раз размещалось в качестве вклада от имени самого государя Михаила Федоровича [8, с. 51; 30, с. 188].

Таким образом, изучение всех известных документальных и косвенных данных о появлении безвыходного Евангелия в контексте исторических событий и деятельности связанных с ними лиц позволяет считать местом издания этой книги Московский печатный двор, а наиболее достоверной датой ее выхода — 1618 г.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акты Московского государства, изданные Имп. Академией наук / под ред. Н. А. Попова. СПб.: Тип. Императорской АН, 1890. Т. 1. 767 с.
- 2 Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией. СПб.: Тип. II Отд. собст. Е. И. В. Канц., 1836. Т. 2. 392 с.
- 3 *Анисимова Т. В.* О новонайденных рукописях строгановских писцов братьев Басовых // История библиотек: исследования, материалы, документы. СПб.: Изд-во РНБ, 2010. Вып. 8. С. 264–277.
- 4 *Анисимова Т. В.* Рукописи московских писцов братьев Басовых (80-е годы XVI – начало XVII в.) // От Средневековья к Новому времени: сб. ст. в честь О. А. Белобровой. М.: Индрик, 2006. С. 587–608.
- 5 *Белобородов С. А., Починская И. В., Мосин А. Г., Борисенко Н. А.* Новое об изданиях Нижегородской типографии в 1613 г. // Ежегодник НИИ Русской культуры, 1994. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1995. С. 4–22.
- 6 *Викторов А. Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. М.: Тип. С. П. Архипова и Ко, 1877. Т. 1. 376 с.
- 7 *Владимиров Л. И.* Всеобщая история книги: Древний мир. Средневековье. Возрождение. XVII век. М.: Книга, 1988. 310 с.
- 8 *Вознесенский А. В.* Загадка московского Евангелия первой четверти XVII в. // Русская литература: Историко-литературный журнал. 2002. № 1. С. 48–55.
- 9 *Дианова Т. В.* Филигрань «кувшин» в XVII в. М.: Изд-во ГИМ, 1989. 80 с.
- 10 *Зернова А. С.* Орнаментика книг московской печати XVI–XVII вв. М.: Изд-во ГБ СССР им. В. И. Ленина, 1952. 84 с.
- 11 *Зернова А. С.* Памятник нижегородской печати 1613 г. // Сб. Публичной библиотеки им. В. И. Ленина. М.: Госиздат, 1928. Вып. 1. С. 57–98.

<sup>12</sup> Последним изданием перед рассматриваемым нами безвыходным было Четвероевангелие А. Радищевского 1606 г. [11, с. 68]. До него известны только так называемые «дофедоровские» Евангелия 1550-х гг.

<sup>13</sup> Близкая точка зрения высказана А. В. Вознесенским [8, с. 54–55].

- 12 *Каратаев И. П.* Описание славяно-русских книг, напечатанных кириллическими буквами. СПб.: Тип. Императорской АН, 1883. Т. 1. 554 с.
- 13 *Каратаев И. П.* Хронологическая роспись славянских книг, напечатанных кириллическими буквами. 1491–1730. СПб.: Тип. Императорской АН, 1861. 228 с.
- 14 *Маркелов Г. В.* Книгописный подлинник Строгановых 1604 г. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 2003. Т. 54. С. 684–699.
- 15 *Парфентьев Н. П., Шерстобитова Е. С.* Авторское искусство книжной орнаментики художника-знаменщика Федора Басова (последняя четверть XVI – первая треть XVII вв.) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. Т. 18. № 4. С. 80–89.
- 16 *Парфентьев Н. П.* О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2008. Вып. 10. С. 43–62.
- 17 *Парфентьев Н. П.* Творчество книгописцев и художников-знаменщиков братьев Басовых (1580–1630-е гг.) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. Т. 14. № 3. С. 23–50.
- 18 *Платонов С. Ф.* Очерки Смуты в Московском государстве XVI–XVII вв. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1910. 642 с.
- 19 *Починская И. В.* «Царского величества друкарня» 1614–1619 гг. // Уральский сб.: История. Культура. Религия. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998. Вып. 2. С. 216–236.
- 20 *Румянцев В. Е.* Сб. памятников, относящихся до книгопечатания в России. М.: Московская синодальная тип., 1872. Вып. 1. 78 с.
- 21 *Русская историческая библиотека.* СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1875. Т. 2. 656 с.
- 22 *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 396 с.
- 23 *Смутное время Московского государства. 1604–1613 гг.* М.: Императорское Общество истории и древностей Российских при Московском университете, 1911. 228 с.
- 24 *Строев П. М.* Описание старопечатных книг... Ивана Никитича Царского. М.: Тип. С. Селивановского, 1836. 455 с.
- 25 *Шаромазов М. Н.* Об атрибуции и датировке безвыходного Евангелия // Вестник музея «Невьянская икона». Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2006. С. 184–189.

\*\*\*

© 2020. Nikolai P. Parfentiev  
Chelyabinsk, Russia

**ON THE ISSUE OF ORIGIN  
OF THE IMPRINTLESS GOSPEL  
(SECOND DECADE OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY)  
IN THE CONTEXT OF ACTIVITIES  
OF THE DRAWING MASTER FEODOR BASOV**

**Abstract:** While studying the works and activities of the prominent Old Russian scribes and drawing-artists brothers Basov, the author of the paper published a number of his

observations and conclusions about the origin of the “bezvykhodnoie” (imprintless) Gospel of the 17<sup>th</sup> century. In the scientific literature it used to be defined as Moscow (1615, 1616 or 1619) and then as Nizhny Novgorod (1613) edition. The paper argues that this problem should be treated as independent, since a number of its existing solutions, introduced into scientific discourse, cannot be considered valid in the opinion of the author. In an age when Russia was facing hardships of the Time of Troubles and undergoing complex process of book-printing restoration there were no direct documentary evidences of the very event of the Gospel’s publishing, that is why indirect data and the context of activities of masters that could be involved in this work take on particular importance. Feodor Sergeev, Basov’s son, who was working for Moscow Printing House, was among such persons. Besides historical methods the author relies on structural-elemental analysis for studying ornaments of the book headpieces. The results obtained along with exploring all known documentary and indirect data on the origin of this Gospel in the context of historical events and the activities of persons associated with them give grounds to consider the Moscow Printing House as the place of publication of this book, and the most reliable date of its publication is 1618.

**Keywords:** history of Russian book printing of the 17<sup>th</sup> century, “bezvykhodnoie” Gospel, Moscow Printing House, Nizhny Novgorod typography, book ornamentation, Feodor Basov.

**Information about the author:** Nikolai P. Parfentiev — DSc in History, DSc in Arts, Professor, South Ural State University (National Research University), Lenin ave. 76, 454080 Chelyabinsk, Russia. E-mail: parfentevnp@susu.ru

**Received:** February 26, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Parfentiev N. P. On the issue of origin of the imprintless Gospel (second decade of the 17<sup>th</sup> century) in the context of activities of the drawing master Feodor Basov. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 195–209. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-195-209

## REFERENCES

- 1 *Akty Moskovskogo gosudarstva, izdannye Imp. Akademiei nauk* [Acts of the Moscow state issued by the imp. of the Academy of Sciences], edited by N. A. Popov. St. Petersburg, Tipografia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1890. Vol. 1. 767 p. (In Russian)
- 2 *Akty, sobrannye v bibliotekakh i arkhivakh Rossiiskoi imperii Arkheograficheskoi ekspeditsiei* [Acts collected in the libraries and archives of the Russian Empire by archaeological expedition]. St. Petersburg, Tipografia II Otdeleniia sobstvennoi E. I. V. Kantseliarii Publ., 1836. Vol. 2. 392 p. (In Russian)
- 3 Anisimova T. V. O novonaidennykh rukopisiakh stroganovskikh pistsov brat'ev Basovykh [On the newly discovered manuscripts by Basov brothers’ Stroganov scribes]. *Istoriia bibliotek: issledovaniia, materialy, dokumenty* [History of libraries: research, materials, documents]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RNB Publ., 2010, vol. 8, pp. 264–277. (In Russian)
- 4 Anisimova T. V. Rukopisi moskovskikh pistsov brat'ev Basovykh (80-e gody XVI – nachalo XVII v.) [Manuscripts by Basov brothers’ Moscow scribes (the 80s of 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> century)]. *Ot Srednevekov'ia k Novomu vremeni: sbornik statei v chest' O. A. Belobrovoi* [From Middle ages to Modern age: sat. art. in honor of O. A. Belobrova]. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 587–608. (In Russian)

- 5 Beloborodov S. A., Pochinskaya I. V., Mosin A. G., Borisenko N. A. Novoe ob izdaniakh Nizhegorodskoi tipografii v 1613 g. [New about the publications of the Nizhny Novgorod printing house in 1613]. *Ezhegodnik NII Russkoi kul'tury*, 1994 [Annuary of the research Institute of Russian culture, 1994.]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo UrGU Publ., 1995, pp. 4–22. (In Russian)
- 6 Viktorov A. E. *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortsovykh prikazov* [Description of notebooks and papers of ancient Palace “prikaz” (offices)]. Moscow, Tipografiia S. P. Arkhipova i Ko Publ., 1877. Vol. 1. 376 p. (In Russian)
- 7 Vladimirov L. I. *Vseobshchaia istoriia knigi: Drevnii mir. Srednevekov'e. Vozrozhdenie. XVII vek* [Universal history of the book: the Ancient world. Middle ages. Renaissance. The 17<sup>th</sup> century]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 310 p. (In Russian)
- 8 Voznesenskii A. V. Zagadka moskovskogo Evangeliiia pervoi chetverti XVII v. [The riddle of the Moscow gospel of the first quarter of the 17<sup>th</sup> c.]. *Ruskaia literatura: Istoriko-literaturnyi zhurnal*, 2002, no 1, pp. 48–55. (In Russian)
- 9 Dianova T. V. *Filigran' “kuvshin” v XVII v.* [Filigree the “jug” in the 17<sup>th</sup> c.]. Moscow, Izdatel'stvo GIM Publ., 1989. 80 p. (In Russian)
- 10 Zernova A. S. *Ornamentika knig moskovskoi pechati XVI–XVII vv.* [Books ornamentation of the Moscow press in 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> cs.]. Moscow, Izdatel'stvo GB SSSR im. V. I. Lenina Publ., 1952. 84 p. (In Russian)
- 11 Zernova A. S. Pamiatnik nizhegorodskoi pechati 1613 g. [Monument of the Nizhny Novgorod press 1613]. *Sbornik Publichnoi biblioteki im. V. I. Lenina* [Collection of the Public library. V. I. Lenin]. Moscow, Gosizdat Publ., 1928, vol. 1, pp. 57–98. (In Russian)
- 12 Karataev I. P. *Opisanie slaviano-russkikh knig, napechatannykh kirillicheskimi bukvami* [Description of Slavonic-Russian books printed in Cyrillic letters]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1883. Vol. 1. 554 p. (In Russian)
- 13 Karataev I. P. *Khronologicheskaia rospis' slavianskikh knig, napechatannykh kirillicheskimi bukvami. 1491–1730* [Chronological list of Slavic books printed in Cyrillic letters. 1491–1730]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1861. 228 p. (In Russian)
- 14 Markelov G. V. Knigopisnyi podlinnik Stroganovykh 1604 g. [The book-written original of the Stroganovs in 1604]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Department of Old Russian literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003, vol. 54, pp. 684–699. (In Russian)
- 15 Parfent'ev N. P., Scherstobitova E. S. Avtorskoe iskusstvo knizhnoi ornamentiki khudozhnika-znamenshchika Fedora Basova (posledniaia chetvert' XVI – pervaiia tret' XVII vv.) [Author's art of book ornamentation of the znamenshchik-artist (drawing master) Fyodor Basov (the last quarter of the 16<sup>th</sup> – first third of the 17<sup>th</sup> cs.)]. *Vestnik IuUrGU*, series: Sotsial'no-gumanitarnye nauki, 2018, vol. 18, no 4, pp. 80–89. (In Russian)
- 16 Parfent'ev N. P. O stroganovskoi masterskoi knizhno-rukopisnogo iskusstva XVI–XVII vv. [About Stroganov's workshop of book and manuscript art of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries]. *Vestnik IuUrGU*, series: Sotsial'no-gumanitarnye nauki, 2008, vol. 10, pp. 43–62. (In Russian)
- 17 Parfent'ev N. P. Tvorchestvo knigopistsev i khudozhnikov-znamenshchikov brat'ev Basovykh (1580–1630-e gg.) [Works of book-writers and drawing-artists brothers

- Basov (1580–1630-s)]. *Vestnik IuUrGU*, series: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Humanities and Social sciences], 2014, vol. 14, no 3, pp. 23–50. (In Russian)
- 18 Platonov S. F. *Ocherki smuty v Moskovskom gosudarstve XVI–XVII vv.* [Essays on Time of Troubles in the Moscow state of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries]. St. Petersburg, Tip. M. A. Aleksandrova Publ., 1910. 642 p. (In Russian)
- 19 Pochinskaia I. V. “Tsarskogo velichestva drukarnia” 1614–1619 gg. [“Publishing house of His Tsarist Majesty” 1614–1619 gg.]. *Ural'skii sbornik: Istoriiia. Kul'tura. Religiiia* [Ural collection: History. Culture. Religion]. Ekaterinburg, Izd-vo UrGU Publ., 1998, vol. 2, pp. 216–236. (In Russian)
- 20 Rumiantsev V. E. *Sbornik pamiatnikov, otnosiashchikhsia do knigopechataniia v Rossii* [A collection of monuments related to book-printing in Russia]. Moscow, Moskovskaia sinodal'naia tipografiia Publ., 1872. Vol. 1. 78 p. (In Russian)
- 21 *Russkaia istoricheskaia biblioteka* [Russian historical library]. St. Petersburg, Tipografiia brat'ev Panteleevykh Publ., 1875. Vol. 2. 656 p. (In Russian)
- 22 Sidorov A. A. *Drevnerusskaia knizhnaia graviura* [Old Russian book engraving]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1951. 396 p. (In Russian)
- 23 *Smutnoe vremia Moskovskogo gosudarstva. 1604–1613 gg.* [Time of Troubles of the Moscow state. 1604–1613] Moscow, Imperatorskoe Obschestvo istorii i drevnostei Rossiiskikh pri Moskovskom universitete Publ., 1911. 228 p. (In Russian)
- 24 Stroev P. M. *Opisanie staropechatnykh knig... Ivana Nikiticha Tsarskogo* [Description of early printed books ... Ivan Nikitich Tsarsky]. Moscow, Tipografiia S. Selivanovskogo Publ., 1836. 455 p. (In Russian)
- 25 Sharomazov M. N. Ob atributsii i datirovke bezvykhodnogo Evangeliia [About attribution and dating of the "imprintless" Gospel]. *Vestnik muzeia “Nev'ianskaia ikona”* [Bulletin of the Museum “Nevyansk icon”]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo UrGU Publ., 2006, p. 184–189. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. С. И. Михайлова  
г. Москва, Россия

**СЛОЖЕНИЕ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ «ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ»  
В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ Н. А. КОШЕЛЕВА.  
ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО**

**Аннотация:** Работы на религиозную тематику русского художника второй половины XIX в. Н. А. Кошелева малоизвестны, большинство из них погибло в годы гонений на Церковь. Из сохранившихся представляют интерес два больших образа из домового храма при благотворительном приюте, созданном промышленниками-предпринимателями братьями Брусницыными. В 1920-е гг. эти иконы были тайно вывезены в Казанский храм отдаленного поселка Вырица, где они ныне и пребывают. В статье рассматриваются иконографические особенности одного из этих образов — Богоматери «Всех скорбящих Радость». Первое упоминание этой иконографии относится к 1683 г., когда иконописец Оружейной палаты Безмин написал такую икону для членов царской семьи. К XIX в. образ Божией Матери «Всех скорбящих Радость» стал очень распространен и любим в народе, а списки иконы прославились своими чудесами. Определенной четкой иконографии этот образ так и не получил: известны разные варианты, в том числе образ Самой Богоматери варьируется от царственного, торжественного до самого простого, «с белым платом на главе». Именно вариант с белым платом был выбран художником Кошелевым при создании образа для приюта Брусницыных. В статье проводится сравнение работы Н. А. Кошелева с первыми иконами данной иконографии — из Скорбященского храма на Ордынке в Москве, из Тихвинской часовни близ Стекляного завода в Санкт-Петербурге, а также с работами известных современников художника — В. М. Васнецова и Т. А. Неффа. Творчество Кошелева в полной мере отражало тенденцию поиска новых иконографических образцов русскими художниками XIX в. Созданные им образы отличаются необыкновенной теплотой и духовная возвышенностью, они представляют собой пример лучших образцов русской религиозной живописи XIX в.

**Ключевые слова:** Н. А. Кошелев, икона Богоматери «Всех скорбящих Радость», иконография, композиция, религиозная живопись, образ, Божественный Младенец, храм.

**Информация об авторе:** Светлана Игоревна Михайлова — старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: na.svet@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 14.11.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

*Для цитирования:* Михайлова С. И. Сложение образа Богоматери «Всех скорбящих Радость» в церковной живописи Н. А. Кошелева. Традиция и новаторство // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 210–219. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-210-219

В шестидесяти километрах от Санкт-Петербурга, в Гатчинском районе Ленинградской области находится известный каждому русскому православному человеку поселок Вырица. Здесь провел последние 16 лет своей жизни святой старец, преподобный Серафим Вырицкий. Мощи его покоятся в специальной часовне, выстроенной на территории небольшой деревянной церкви во имя Казанской иконы Божией Матери, прихожанином которой он был.

Входящих в Казанский храм встречают два больших образа: справа — «Благословение детей» и слева — Божия Матерь «Всех скорбящих Радость» (ил. 1). Это работы замечательного русского художника второй половины XIX в. Николая Андреевича Кошелева. Почти все его религиозные произведения погибли в годы гонений на Церковь, а эти, под сенью вырицкого храма, по молитвам великого старца, счастливым образом уцелели. Мало кто из прихожан помнит, что первоначально эти иконы, как и роскошный вырицкий резной дубовый иконостас, были исполнены совсем для другого храма.

28 декабря 1897 г. на Косой линии Васильевского острова в Санкт-Петербурге состоялось освящение домово́й церкви во имя свт. Николая, Мир Ликийских Чудотворца, при открывшемся здесь приюте для одиноких престарелых рабочих и детей-сирот. Как указывает Энциклопедия благотворительности Санкт-Петербурга, благотворителями, организовавшими на свои средства этот дом призрения, были известные петербургские предприниматели-промышленники, братья Брусницыны. В ознаменование 50-летия своего предприятия и в память об усопших родителях, Николае и Елене Брусницыных, ими был открыт этот приют, для которого также были построены школа для детей-сирот, учебные мастерские и здание большой трехэтажной больницы с квартирами для врачей. На приобретение участка земли и возведение строений семья Брусницыных потратила огромную сумму — 1 000 000 руб., а еще 500 000 руб. было выделено на содержание заведения [7, с. 208].



Иллюстрация 1 – Кошелев Н. А. Икона Божией Матери «Всех скорбящих Радость», 1898.  
Фото автора, 2013

Figure 1 – Koshelev N. A. Icon of the Mother of God “The Joy of all who sorrow”, 1898.  
Photo by the author, 2013

Не пожалели денег и на оформление домово́й церкви. Дорогой резной четырехъярусный иконостас был заказан в мастерской А. И. Циммермана, а писать иконы для иконостаса и для украшения стен храма пригласили известного столичного художника Н. А. Кошелева [2, с. 59]. К сожалению, после событий революции 1917 г. храм был закрыт, а затем здание приюта было передано школе [7, с. 209]. В советское время здесь находилась знаменитая академия имени адмирала С. О. Макарова, сейчас это — одно из зданий Государственного университета морского и речного флота.

Чтобы храмовые святыни не были поруганы, ночью, тайком, иконостас, иконы и ценная утварь были вывезены благочестивыми прихожанами на подводах в тихую Вырицу. Таким образом работы Кошелева были спасены и сохранились до наших дней.

Тематика упоминавшихся икон как нельзя более подходила к их предназначению — ведь в Никольской церкви перед ними молились старые, больные, обездоленные люди и малолетние дети-сироты. Известно, что в это время в церквях при больницах и богадельнях непременно должна была находиться икона Богородицы «Всех скорбящих радость», широко известная и любимая в народе (см. об этом, например: [10, с. 154]).

Впервые упоминание иконографии Богородицы «Всех скорбящих Радость» появилось в XVII в.: в статье для Православной энциклопедии приводятся сведения о том, что иконописец Оружейной палаты Иван Артемиевич Безмин «<...> Для хором членов царской семьи <...> писал иконы на холсте живописным письмом: например, в 1683 г. образы Божией Матери “Живородный Источник” и “Всех скорбящих Радость” (первая композиция такой иконографии в русской практике)» [8, с. 446]. Иконография Божией Матери «Всех скорбящих Радость» имеет западные корни, поэтому и появиться на Руси она могла только в XVII в., когда западное влияние начало активно внедряться в русскую жизнь. Кстати, русский иконописец Иван Безмин своими учителями имел польского шляхтича Станислава Лопуцкого, а затем голландца Даниила Вухтерса [4, с. 414, 416].

Судьба иконы Безмина неизвестна, а вот широкую популярность приобрела другая икона этой иконографии, написанная специально для Спасо-Преображенской церкви на Ордынке. Прославилась она в 1688 г. после чудесного исцеления сестры патриарха Иоакима Евфимии, долгое время страдавшей от незаживавшей раны в боку. С тех пор установлено празднование этой иконе — 24 октября, в день явленного чуда, а храм стал именоваться Скорбященским [9, с. 707].

Впоследствии появилось огромное количество списков этой иконы, в которых иконография обрастала новыми деталями, но в конечном итоге это так и не привело к какой-то определенной устоявшейся схеме. Вот что писал о ее возможных иконографических вариантах известный духовный писатель Евгений Поселянин: «По вере людей в милосердие Богородицы к роду людскому, повелся обычай изображать Богородицу сообразно тому, что слышится в словах молитвы к Ней <...>. Поэтому и пишется Богородица во весь рост, иногда с Младенцем на руках <...>, иногда без Младенца <...>, окруженная разного рода бедствующими людьми — нагими, обидимыми, алчущими. Около этих бедствующих изображают часто ангелов, посланных Владычицей для утешения страдания людского; ангелы, принося к людям, указывают им на Богородицу, которая пишется на иконах “Всех скорбящих Радость” или во славе, с короной на главе и в царском одеянии, или в обычном одеянии земных Ее дней и в белом платье на главе» [11, с. 498–500].

В конце XVIII в. к написанию иконы «Всех скорбящих Радость» обратился и такой известный русский художник, как Владимир Лукич Боровиковский, — им был написан соответствующий образ для Борисоглебского собора г. Торжка<sup>1</sup>. Богоматерь у Боровиковского изображена с Младенцем на руках, спускающейся на облаке в окружении ангелов вниз, к больным и обездоленным людям. Божия Матерь имеет царственный образ: с короной на голове и в сиянии лучей славы.

Одна из икон другого типа, «с белым платом на голове», прославилась спустя ровно двести лет после прославления первой, московской иконы из храма на Ордынке. Это была так называемая «икона “Всех скорбящих Радость” близ Стеклянного завода в Санкт-Петербурге». Позднее за ней закрепилось и еще одно название... 23 июля 1888 г. над Петербургом разразилась страшная гроза, и от молнии загорелась Тихвинская часовня, в которой находилась эта икона. После того, как пожар был потушен, оказалось, что икона осталась невредима, а лик Богоматери даже «просветлел» [11, с. 503]. Несколько же монет из разбитой кружки для сбора подаяний от высокой температуры пламени как бы «впаялись» в поверхность иконы. После этого она стала именоваться «иконой Божией Матери “Всех скорбящих Радость” с грошиками» (ил. 2).

Одно за другим стали происходить исцеления у этого образа: в 1890 г. стало широко известно исцеление отрока Николая Грачева от эпилептических припадков и ослабления рук и ног [6, с. 3–10], в 1891 г. исцелилась женщина по имени Вера Белогогина от опухоли в горле, чахотки и потери голоса [6, с. 11–16]. А в 1893 г. часовню с чудотворным образом посетил государь Александр III, после чего он подарил участок земли для построения каменного храма для иконы. В 1898 г. состоялось освящение новой церкви, созданной в честь иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость».

Итак, написанию образа для Никольского храма приюта братьев Брусницыных в 1898 г. предшествовала целая череда прославлений одноименной иконы. Понятно, что в эти годы популярность ее необычайно возросла, что также, видимо, повлияло на выбор Кошелевым тематики образов Никольской церкви. При этом то, что определенной четкой иконографии Скорбященской Богоматери так и не сложилось, давало возможность художнику свободно выстраивать свою концепцию образа, привлекая на свой взгляд все самое важное из имеющихся вариантов.

Что касается иконографической схемы, то из всего многообразия он выбрал более близкую к московскому первообразу — это Богоматерь с Младенцем на руках, с припадающими к Ней страждущими людьми и ангелами между ними. Похожие композиции были популярны в XVIII в. — это, например, уже упоминавшаяся работа Боровиковского или икона неизвестного автора из частного собрания в Германии (изображение см.: [3]). Однако же и здесь, и у Кошелева отсутствует изображение Троицы над головой Богоматери и предстоящих Ей в молении святых — композиция менее торжественная, более камерная. Таковой же ее делает у Кошелева и одеяние Божией Матери, и отсутствие атрибутов власти, и простой белый плат на голове, как в иконе «с грошиками», относящейся уже к XIX в.

Религиозные живописцы XIX в., представителем которых являлся Н. А. Кошелев, ставили своей целью следовать классическим иконным образцам, но, обладая знаниями и умениями современной им строгой академической живописи, они должны были облагородить, исправить погрешности «неумелого письма» старых мастеров. Перенимая друг у друга все самое лучшее, русские художники пытались выработать новые, правильные на их взгляд, иконографические образцы. Так и у Кошелева можно увидеть какие-то элементы и приемы, найденные его товарищами по искусству.

<sup>1</sup> В настоящее время — в собрании Тверской областной картинной галереи.



Иллюстрация 2 – Икона Божией Матери «Всех скорбящих Радость» с грошиками.  
Оригинал, пребывает в церкви Святой Троицы Живоначальной в Санкт-Петербурге  
Figure 2 – Icon of the Mother of God “The Joy of all who sorrow” with small coins.  
The original, stored in the Church of the Holy Trinity in St. Petersburg

На иконе «Всех скорбящих Радость», выполненной в характерных для Кошелева теплых розовато-желтых тонах, в окружении страждущих изображена в рост Божия Матерь, несущая на руках Младенца-Христа. Кроме ориентации на классический образец иконы, такая композиция Богородицы с Младенцем немного напоминает алтарный образ во Владимирском соборе Киева, выполненный Виктором Михайловичем Васнецовым.

Васнецовская Божия Матерь с Младенцем на руках стала очень популярной в конце XIX в., и многие художники использовали это композиционное решение в своих храмовых работах. Не удивительно, что и Кошелев, работавший с Васнецовым в храме Воскресения в Санкт-Петербурге, а впоследствии и в Варшавском храме Александра Невского, испытывал влияние этого признанного мастера церковных росписей. Но, в отличие от образов, созданных Васнецовым, у Кошелевских нет такой энергии, напора, величественности. Его Богородица — тихий Ангел печали. Ее ясный лик, сияющий солнечными лучами, передает кротость и смирение перед трагической неизбежностью Таинства Крестной Жертвы. Огромные печальные глаза полуопущены, Она нежно прижимает к себе Младенца.

Такому видению Богородицы гораздо ближе васнецовского другой образ XIX в. — это Божия Матерь с Младенцем из иконостаса Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, по оригиналу Тимолеона Неффа, профессора Императорской Академии художеств (ил. 3). Здесь такой же легкий поворот склоненной головы, такой же полуопущенный взгляд.

Что касается Божественного Младенца, то у Неффа так же, как и у Васнецова, Он распростер руки в энергичном движении, направленном к людям, пришедшим в храм, Его взгляд будоражит, заставляя сопереживать происходящему. Младенец же у Кошелева — с ангельскими чертами, с золотыми кудрями, а взгляд Его больших глаз, устремленных на зрителя, полон кротости и смирения, в облике Его царит незащищенность. Это Агнец, пришедший в мир, чтобы принести Себя в Жертву. Интересен жест Его рук — это жест иерейского моления при произнесении тайной молитвы, которая творится



Иллюстрация 3 – Т. А. Нефф. Икона Богородица с Младенцем, х., м., 1847, Исаакиевский собор. Фото автора, 2019

Figure 3 – T. Neff. Icon of the Mother of God with Child, oil on canvas, 1847, in St. Isaac's Cathedral. Photo by the author, 2019

священником в алтаре при совершении самых важных священнодействий. Таким образом, придя на землю, чтобы умереть за людей, Святой Младенец возносит за этих людей молитву. Цветовое решение образов — бледно-голубой хитон Младенца, Его золотые волосы, светлые одежды и ослепительно-белый плат Богоматери, теплое сияние, окружающее фигуры — все это символическое обозначение Спасителя, известное как «Свет миру».

Именно такие образы Божией Матери и Младенца-Христа были близки Кошелеву, их он хотел закрепить для себя в иконографических канонах. Сохранился образ Божией Матери с Младенцем в местном ряду иконостаса русского Крестовоздвиженского храма в Женеве (изображение см.: [10, с. 172]), также работы Кошелева: хорошо видно, что это во многом повторение образа Никольского храма (либо наоборот, в Никольском храме — разработка этого образа, так как точная датировка его не установлена). В женевском варианте несколько видоизменен жест Младенца — теперь это именословное перстосложение, употребляемое архиереем или священником для благословения паствы.

Приход Божией Матери в мир, к обездоленным, в рассматриваемой иконе из Никольского храма явлен не полетом с ангелами и не схождением на облаке, как это было в предшествующих образах — Она стоит на ступенях лестницы, ведущих от оставленного Ею царственного трона вниз, в мир, к людям. Украшенная утонченным византийским орнаментом, эта лестница символически напоминает ту лестницу небесную из Великого Акафиста, по которой, благодаря Матери Божией, в мир придет Спасение [1, с. 24, икос 2]. Подобная же лестница и трон, на котором восседает Божия Матерь, изображены у Неффа, что еще раз подтверждает возможное использование Кошелевым этого образа из Исаакиевского собора в качестве источника складывающейся иконографии.

Позади фигуры Божией Матери, в золотых лучах Ее славы растворяется бесчисленное множество святых и ангелов, пришедших вместе с Ней заступиться за больных, немощных, обездоленных людей. Архангелы в дорогих церковных облачениях уже спустились по ступеням лестницы, чтобы исполнить волю Небесной Заступницы. Не веря своим глазам, с любовью и надеждой взирают на Нее те, ради кого Она ни на минуту не оставляет мир.

Наполненные необыкновенным теплом искренней веры, высоким духовным содержанием, работы Николая Андреевича Кошелева представляют собой пример лучших образцов русской религиозной живописи XIX в. Сам художник искренне считал их именно иконами, а не картинами, он и писал их, как иконы (см. об этом, например: [5]).

Спасенные от поругания, образы «Всех скорбящих Радость» и «Благословение детей» почитаются в Казанском храме Вырицы в ряду любимых икон. К ним прикладываются, как к иконам, им шепчут молитву — и это понятно: расположенные слева и справа от входа, эти образы встречают, утешают и изливают любовь на каждого, входящего в Божий храм.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акафист Пресвятой Богородице // Акафистник. М.: Изд-е Сретенского монастыря, 2002. С. 23–31.
- 2 Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга: Историко-церковная энциклопедия: в 3 т. СПб.: Изд-во Чернышева, 1996. Т. 3. 392 с.

- 3 Богоматерь «Всех скорбящих радость», первая половина XVIII в., частное собрание, Германия // Сайт «Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...». URL: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=3067](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3067) (дата обращения: 06.01.2019).
- 4 *Грабарь И. Э., Успенский А. И.* Живописцы-иноземцы в Москве // История русского искусства. М.: Изд-во И. Н. Кнебеля, 1913. Т. 6: Живопись. Т. 1: До-Петровская эпоха. С. 409–424.
- 5 *Зверев В. В.* Произведения живописи Николая Кошелева в Храме Александровского подворья в Иерусалиме. Исследование технического состояния картин // Исторические Исследования. № 2 (2015). С. 127–169. // Электронный научный журнал Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/38/77> (дата обращения: 25.05.2017).
- 6 Знамение милости Божией: Чудесные исцеления иконою Божией Матери «Всех скорбящих Радости». СПб.: Изд-е книгопродавца Т. Ф. Кузина, 1896. 16 с.
- 7 *Керзум А. П.* Дом призрения в память Николая и Елены Брусницыных // Благотворительность в Санкт-Петербурге. 1703–1918. Историческая энциклопедия. СПб.: Лики России, 2016. С. 208–209.
- 8 *Комашко Н. И., Соловьева И. Д.* Безмин Иван Артемиевич // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. IV. С. 446–447.
- 9 *Комашко Н. И.* «Всех скорбящих Радость», икона Божией Матери // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. Т. IX. С. 707–717.
- 10 *Попов И. В., Пудова В. А.* Святые лики Вырицы. СПб.: ГП ЛО ИПК «Вести», 2014. 200 с.
- 11 *Поселянин Е.* «Всех скорбящих Радость» // Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон. М.: АНО Православный журнал «Отдых христианина», 2002. Т. 2. С. 498–526.

\*\*\*

© 2020. Svetlana I. Mikhaylova  
Moscow, Russia

**FORMATION OF THE IMAGE OF THE MOTHER OF GOD  
“JOY OF ALL WHO SORROW” IN N. A. KOSHELEV’S CHURCH PAINTING.  
TRADITION AND INNOVATION**

**Abstract:** Works on religious themes of N. A. Koshelev, the Russian artist of the second half of the 19<sup>th</sup> century, are little known, since most of them died during the persecution of the Church. The paper focuses on two large images from the house temple at the charitable shelter founded by manufacturers-entrepreneurs Brusnitsyn brothers that are of interest among the preserved ones. Back in the 1920s, these icons were secretly taken to the Kazan Church in the remote village of Vyritsa, where they now reside. The article deals with iconographic features of one of these images — the Mother of God

“Joy of all who sorrow”. Its iconography first mentioned in 1683, as the iconographer of the Armory Bezmin wrote such an icon for the members of the Royal family. By the 19<sup>th</sup> century, the image of the Mother of God “Joy of all who sorrow” became widespread and loved by the people, as these icons became famous for their miracles. The image studied did not receive a definite clear iconography: a number of versions are known, with the very image of the Mother of God varying from the regal, solemn to the simplest, “with a white headscarf on the head”. This latter one was chosen by the artist Koshelev when conceiving the image for the Brusnitsyns' shelter. The paper compares the work of N. A. Koshelev with the first icons of this iconography — from the namesake temple on Ordynka in Moscow, from the Tikhvin chapel near the glass factory in St. Petersburg, as well as with the works of artist's famous contemporaries — V. M. Vasnetsov and T. A. Neff. Koshelev's work fully reflected the trend of searching for new iconographic samples by Russian artists of the 19<sup>th</sup> century. As the study shows the images created by him are distinguished by an extraordinary warmth and spiritual sublimity and act as best examples of Russian religious painting of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** N. A. Koshelev, icon of the Mother of God “Joy of all who sorrow”, iconography, composition, religious painting, image, Divine child, temple.

**Information about author:** Svetlana I. Mikhaylova — Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: na.svet@mail.ru

**Received:** November 14, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Mikhaylova S. I. Formation of the image of the Mother of God “Joy of all who sorrow” in N. A. Koshelev's church painting. Tradition and innovation. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 210–219. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-210-219

## REFERENCES

- 1 Akafist Presviatoi Bogoroditse [Akathist to The Most Holy Theotokos]. *Akafistnik* [Akathistus-book]. Moscow, Izdanie Sretenskogo monastyrja Publ., 2002, pp. 23–31. (In Russian)
- 2 Antonov V. V., Kobak A. V. *Sviatyni Sankt-Peterburga: Istoriko-tserkovnaia entsiklopediia: v 3 t.* [Shrines of St. Petersburg: Historical and ecclesiastical encyclopedia: in 3 vols.]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Chernysheva Publ., 1996. Vol. 3. 392 p. (In Russian)
- 3 Bogomater' “Vsekh skorbiashchikh radost'”, pervaiia polovina XVIII v., chastnoe sobranie, Germaniia [“Our lady Joy of all who sorrow”, the first half of the 18<sup>th</sup> century, private collection, Germany]. *Sait “Khristianstvo v iskusstve: ikony, freski, mozaiki...”* [Site “Christianity in art: icons, frescoes, mosaics...”]. Available at: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=3067](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3067) (accessed 06 January 2019). (In Russian)
- 4 Grabar' I. E., Uspenskii A. I. Zhivopistsy-inozemtsy v Moskve [Foreign painters in Moscow]. *Istoriia russkogo iskusstva* [History of Russian art]. Moscow, Izdatel'stvo I. N. Knebelia Publ., 1913, vol. 6: Zhivopis' [Painting], vol. 1: Do-Petrovskaia epokha [Pre-Peter's era], pp. 409–424. (In Russian)
- 5 Zverev V. V. Proizvedeniia zhivopisi Nikolaia Kosheleva v Khrame Aleksandrovsakogo podvor'ia v Ierusalime. Issledovanie tekhnicheskogo sostoianiia kartin [Works of art

- by Nikolai Koshelev [In the temple of the Alexander's Metochion in Jerusalem. Study of the technical condition of paintings]. *Istoricheskie Issledovaniia*, no 2 (2015), pp. 127–169. *Elektronnyi nauchnyi zhurnal Istoricheskogo fakul'teta MGU im. M. V. Lomonosova* [Electronic scientific journal of the Historical faculty of Moscow state University]. Available at: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/38/77> (accessed 25 May 2017). (In Russian)
- 6 *Znamenie milosti Bozhiei: Chudesnyia istseleniia ikonoiu Bozhiei Materi "Vsekh skorbiashchikh Radosti"* [Sign of the God's mercy: Miraculous healing by the icon of the Mother of God "Joy of all who sorrow"]. St. Petersburg, Izdanie knigoprodavtsa T. F. Kuzina Publ., 1896. 16 p. (In Russian)
- 7 Kerzum A. P. Dom prizreniia v pamiat' Nikolaia i Eleny Brusnitsynykh [Charity house in memory of Nicholas and Elena Brusnitsyn]. *Blagotvoritel'nost' v Sankt-Peterburge. 1703–1918. Istoricheskaia entsiklopediia* [Charity in St. Petersburg. 1703–1918. Historical encyclopedia]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2016, pp. 208–209. (In Russian)
- 8 Komashko N. I., Solov'eva I. D. Bezmin Ivan Artemievich [Bezmin, Ivan Artemjevich]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., 2002, vol. IV, pp. 446–447. (In Russian)
- 9 Komashko N. I. "Vsekh skorbiashchikh Radost", ikona Bozhiei Materi ["Joy of all who sorrow", icon of the mother of God]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., 2005, vol. IX, pp. 707–717. (In Russian)
- 10 Popov I. V., Pudova V. A. *Sviatye liki Vyritsy* [Holy faces of Vyritsa]. St. Petersburg, GP LO IPK "Vesti" Publ., 2014. 200 p. (In Russian)
- 11 Poselianin E. "Vsekh skorbiashchikh Radost" ["Joy of all who sorrow"]. *Bogomater'. Opisanie Ee zemnoi zhizni i chudotvornykh ikon* [The mother of God. Description of Her earthly life and miracle-working icons]. Moscow, ANO Pravoslavnyi zhurnal "Otdykh khristianina" Publ., 2002, vol. 2, pp. 498–526. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. А. Ю. Пескова  
г. Москва, Россия

### СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР 1920–1930-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

**Аннотация:** Статья посвящена истории словацкого театра, начиная с периода Средневековья, его развитие рассматривается в контексте развития театрального искусства во всем центрально-европейском регионе и в целом в контексте развития европейского театра. В силу различных общественно-политических и культурных причин вплоть до 1920 г. в Словакии существовали лишь любительские театральные труппы, чья деятельность была в значительной мере ограничена правительством Австро-Венгрии. После образования Чехословацкой Республики в 1920 г. в Братиславе открывается первый профессиональный театр Словакии — Словацкий национальный театр. В центре внимания автора — деятельность первых руководителей и режиссеров, формировавших художественный облик и концепцию театра, а также влияния, которые оказывали на них различные зарубежные режиссеры и театральные школы. Подчеркивается особая роль чешских театральных деятелей (Б. Ержабек и труппа его Восточно-чешского театра, М. Зуна, О. Недбал, В. Шульц и др.) в формировании и функционировании драматической и оперной трупп Словацкого национального театра. Космополитичная культурная среда Братиславы, а также произошедшее в 1932 г. разделение драматической труппы на словацкую и чешскую провоцировали театральных режиссеров и художников на активную деятельность, эксперименты и соперничество друг с другом. В результате постепенно формировался собственно словацкий театр, воспитывались первые словацкие театральные деятели. Со временем молодой словацкий театр вошел в широкий контекст европейского театрального авангарда; его самобытный голос был услышан во всем мире.

**Ключевые слова:** Словакия, театр, история театра, Словацкий национальный театр, межвоенный период, драма, опера.

**Информация об авторе:** Анна Юрьевна Пескова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский проспект, д. 32А, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: peskova@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 11.09.2019

**Дата публикации статьи:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Пескова А. Ю. Словацкий театр 1920–1930-х гг. в контексте европейского театра // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 220–230. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-220-230

Словацкий театр, словацкая литература, как и вся культура словацкого народа, издавна существовали и развивались в широком европейском контексте — в тесной связи с театром, литературой и культурой других народов, прежде всего тех, которые входили в состав Габсбургской империи: немецкого, венгерского, чешского. Это изначально было обусловлено тем, что для сложившейся в этом центрально-европейском регионе культурной системы было характерно многообразное, длительное и устойчивое взаимодействие. Внекультурные факторы — государственные, географические, общественно-политические — на протяжении столетий определяли специфику межкультурных отношений народов, этнически неродственных (славянских, финно-угорского, германского), но живших в рамках единого государственного образования.

Это касается уже самого раннего периода развития театра в Словакии — периода бытования народной театральной культуры, когда в основе постановок зачастую оказывались общие для всех этих народов темы, сюжеты, персонажи и т. д. Первые сведения о театрализованных постановках в Словакии датируются Средневековьем, когда в XV в. в словацких городах особое распространение получают средневековые драмы мистерии, изначально представлявшие собой часть литургического действия. Это были исполняемые в храмах по церковным праздникам театрализованные представления (чаще всего на сюжет Страстей Христовых, Положения во гроб и Воскресения), которые композиционно состояли из разрозненных сцен, где основное значение придавалось не конфликту, а диалогу в стихотворной форме. Со временем они легко обрастали новыми эпизодами, в них активно вторгались мирские элементы и народная карнавальная стихия, народный язык, а латынь сохранялась лишь в стихах, которые произносились устами сакральных персонажей. С «обмирщением» мистерий они были изгнаны из храмов. Зародившись несколькими веками ранее в странах Западной Европы (во Франции, позже в Англии и Италии), они стали известны в Чехии еще в XIV в., а в Словакию попали столетием позже благодаря либо словацким студентам, учившимся в Пражском и других европейских университетах, либо немецким колонистам, селившимся в словацких горняцких городах. Так, до нас дошли сведения о постановках мистерий в середине XV в. в Бардейове, в конце XV – начале XVI вв. — в Банской Штявнице и Братиславе.

В период Ренессанса в XVI в. с развитием школьной системы очагами театральной культуры становятся городские школы, где ученики в рамках освоения риторики и ораторского мастерства осуществляют постановки произведений античных авторов. Позже школьные учителя сами начинают сочинять пьесы на латинском и немецком языках, подражая стилю классических авторов и беря за основу библейские сюжеты, сюжеты из истории Древней Греции, Древнего Рима. Важным центром театральной жизни Словакии того времени оказывается город Бардейов, где городскую школу возглавляет Леонард Штекель — автор пьесы «Действо о Сусанне» (*«Historia von Susanna»*, 1556), первой инсценированной пьесы на территории Словакии, которая спустя три года вышла книжным изданием в немецком Виттенберге. Таким образом, носителем театральной культуры в Словакии в период Ренессанса было почти исключительно мещанство, причем немецкое. А самые известные драматурги словацкого происхождения той эпохи — Павол Кирмезер, Юрай Тесак-Мошовский — творили в чешской среде с гораздо более развитой театральной традицией.

Эти драматические формы — средневековые рождественские и пасхальные представления, ренессансная школьная драма, католическая и протестантская — дошли и до эпохи барокко. При этом немаловажное значение для развития словацкого теа-

тра имел тот факт, что начиная с XVII в. в Словакии появляются зачатки общедоступного светского театра в виде музыкальных и драматических представлений немецких (австрийских), итальянских, венгерских и чешских бродячих трупп, которые имели богатый репертуар, включавший в себя в основном английскую елизаветинскую драму и, возможно, даже пьесы Шекспира. Они разыгрывали представления на постоянных дворах, ярмарках, а позднее и в зданиях театров. Заметим, что в 1741 г. по случаю коронации императрицы Марии Терезии в Братиславе было построено первое здание театра — сначала деревянное, четырехэтажное, а затем в 1776 г. каменное. В нем, помимо прочего, давались даже немецкие и итальянские оперы. Уже с середины XVIII в. в двух крупнейших словацких городах Братиславе и Кошице постановки заезжих театров можно было увидеть регулярно.

В первой половине XIX в. важной предпосылкой для активизации драматического творчества и театральной культуры становится зарождение словацкого любительского театра. Это было стимулировано в первую очередь примером чешского театра, ведь в чешской провинции уже тогда с успехом шли комедийные пьесы Яна Непомука Штепанека и Вацлава Климента Клицперы, основывались театральные общества и кружки и уже в 1786 г. возник первый чешский театр «Боуда — Патриотический театр» («*Bouda — Vlastenecké divadlo*»). Первой словацкой любительской сценой стал основанный в 1830 г. книгоиздателем и культурным деятелем Гашпаром Фейерпатаки-Белопотоцким Театр словацкий в Липтовском Микулаше (*Divadlo slovenské Sväto-Mikulášske*). Первой постановкой этого театра стала дебютная пьеса основоположника словацкой драматургии Яна Халупки «Коцурково, или Как бы нам в дураках не остаться» (*Kocúrkvovo alebo Len aby sme v hanbe nezostali*), написанная в том же 1830 г.

Нужно отметить, что все свои комедии Я. Халупка писал по-чешски (с вкраплениями разговорного словацкого) и лишь в 1870 г., уже после кодификации словацкого литературного языка, переписал их на литературный словацкий. Кроме того, драматург в совершенстве владел венгерским и немецким и параллельно создавал произведения на этих языках, что прекрасно иллюстрирует тезис о тесном сосуществовании всех этих языков и культур в рамках единой монархии. Испытав воздействие многонациональной, многоязычной культуры, Я. Халупка, с одной стороны, подвергся ее активному влиянию, а с другой — сохранил оригинальность, национальную самобытность, обратившись в своих произведениях к словацкой тематике. Его творчество органично вписывалось в контекст театральной культуры Габсбургской империи того времени, но одновременно содержало в себе черты «пробуждающегося» словацкого национального самосознания. Кроме того, в комедиях Халупки прослеживается ряд сходжений на уровне сюжета, мотивов, образов с произведениями самого известного венгерского драматурга того времени Кароя Кишфалуди. Эти связи объясняются не только прямым воздействием венгерского драматурга на словацкого, но и типологическими аналогиями. Будучи искушенными театрами, оба они ориентировались в своем драматургическом творчестве на общеевропейский литературный и культурный контекст, в рамках которого к началу XIX в. уже оформились определенные типы комедий, устойчивые сюжетные схемы, системы мотивов и характеров. Оба писателя исходили из традиций зарубежной городской культуры и общеевропейского контекста. Безусловно, нельзя отрицать влияния на Кишфалуди и Халупку произведений таких драматургов, как Мольер и А. Коцебу. Кроме того, в своем творчестве они опирались на уже упоминавшиеся традиции религиозной и школьной драмы, народного театра и известный репертуар немецкоязычных бродячих театральных трупп.

Основатель первого словацкого любительского театра Г. Фейерпатаки-Белопотоцкий также хорошо ориентировался в европейском театральном контексте того времени и был знаком с немецким и венгерским театром, но свой театр в Липтовском Микулаше ориентировал в большей степени на чешскую среду. Он завязал контакты с чешскими деятелями культуры, в результате чего на словацкой сцене появились, в частности, пьесы Я. Н. Штепанека («Патриоты», «Чех и немец»), В. К. Клицперы («Доброе утро», «Чудотворная шляпа»), Й. К. Тыла («Подкидьш»). Кроме того, в репертуаре любительских театров Словакии неизменно присутствовало немалое число венгерских и немецких пьес (К. Кишфалуди, Э. Сиглетети, Я. Коцебу и др.). Об общем повышении интереса словаков к театру свидетельствует также тот факт, что в 1830-е гг. здесь появляются первые переводы из произведений Шекспира — отрывки из «Гамлета» и «Макбета». Нередко словацкие авторы, создавая тексты для театральных постановок, обращались к произведениям мировой литературы, перерабатывая их и приспособляя к национальным условиям. Так, излюбленным в этом смысле стал сюжет гетевского «Фауста».

К середине столетия любительские сцены имелись уже во многих городах Словакии: Левоче, Немецкой (современной Партизанской) Люпче, Соботиште, Мартине, Зволене, Брезне, Долном Кубине, Модре и др. Увеличение числа театральных сцен, активное развитие любительского театра стимулировало и словацких авторов к созданию драматических произведений. 1860-е гг. становятся периодом «подлинного становления словацкой драмы» [1, с. 454], когда в творчестве широкого круга словацких писателей — Й. Подградского, С. Ормиса, Л. Кубани, Я. Халупки, Я. Паларика, Й. Заборского и многих других — появляются драматургические сочинения различных жанров: от исторической трагедии и драмы до социальной комедии.

При всем при том к концу XIX в. Словакия оставалась последней страной в Центральной Европе, в которой все еще не было своего национального театра. Если в Западной Европе профессиональные театры рождались из той самой издавна существовавшей живой народной театральной культуры — средневековых мистерий, выходивших из стен церкви, площадного театра, школьной драмы (из нее выросло высокое искусство, которое уже затем противопоставляло себя народному театру), то в Центральной Европе возникновение театров было связано в основном с романтической идеологией, т. е. они были результатом идеологических и просветительских процессов национального возрождения каждого из народов. Так возникли национальные театры в Будапеште (1832), в Белграде (1868) и в Праге (1881)<sup>1</sup>. Однако здесь Словакия оказалась исключением из правил: в период романтизма и Национального возрождения здесь так и не возникло официального профессионального театра, играющего по-словацки. Любительский же театр лишь частично мог выполнять его функции. При этом тяга словацкой интеллигенции к театру проявилась в участии словаков и в закладке здания пражского Национального театра (1868), и затем в церемонии его открытия.

Неизменно на территории Словакии действовало немалое число венгерских и немецких профессиональных театральных коллективов, которые щедро поддерживались со стороны правительства и в основном ориентировались на два крупнейших словацких города — Братиславу и Кошице. В 1886 и 1899 гг. соответственно там были построены хорошие здания городских театров, приспособленные как для драматических,

<sup>1</sup> Единственным из театров Центральной Европы, который возник не из движения национального возрождения, был Польский национальный театр, основанный в Варшаве в 1765 г. с поддержкой польского короля, шляхты и богатых горожан.

так и для оперных спектаклей, поскольку в них предусматривались оркестровые ямы, и к началу XX в. театральным сезоном в этих театрах традиционно делился по месяцам между венгерскими и немецкими труппами. Учитывая национальный состав населения этих городов<sup>2</sup>, в начале века в создании словацких профессиональных трупп большой заинтересованности здесь не было: словаки и чехи, составлявшие значительное меньшинство, не могли оказать серьезного влияния на принятие решений городских советов, а венгерские и немецкие представители в советах не были заинтересованы в том, чтобы со сцены городских театров звучала словацкая речь.

Однако уже сразу с момента возникновения Чехословацкой Республики (1918) представители словацкой культурной жизни, хорошо понимавшие роль профессионального театра в развитии культуры, национального самосознания, стали вести разговоры о создании Словацкого национального театра. Об этом начали говорить еще на праздновании 50-летия закладки первого камня Национального театра в Праге в мае 1918 г., на котором присутствовала словацкая делегация во главе с Павлом Орсогом Гвездославом. В начале февраля 1919 г. в Братиславу переезжает Министерство, уполномоченное управлением Словакией (до этого с 12.12.1918 г. оно располагалось в Жилине), во главе с полномочным министром по делам Словакии Вавро Шробаром, который становится активным сторонником идеи основания Национального театра. Главный вопрос, который предстояло решить: какая труппа должна быть взята за его основу. Многие считали, что ей могла бы стать труппа «Словенски спевокол», на тот момент самая известная любительская труппа и единственный театальный коллектив в Словакии, систематически и целенаправленно работавший, несмотря на все притеснения. Однако, видимо, руководствуясь идеей поддержания тесного сотрудничества между Братиславой и Прагой и стремлением приблизить Братиславу к театральной столице, министр В. Шробар принимает решение на первых порах взять за основу нового театра чешский театр с уже сформированным репертуаром, который бы давал представления не только в Братиславе, но и в Кошице и в других словацких городах. Выбор пал на труппу Восточно-чешского театра (*Východočeské divadlo*) из Пардубиц, возглавляемую Бедржихом Ержабеком. Таким образом, в основе первого профессионального театра Словакии — Словацкого национального театра (сокращенно СНТ, *Slovenské národné divadlo, SND*) — лежит не традиция местных любительских театров, а приглашенная в 1919 г. в Братиславу чешская театральная труппа, игравшая на чешском языке.

Этот поистине уникальный случай в истории европейского театра свидетельствует в том числе о реальной ситуации в словацкой культуре послевоенного времени: при большом числе актеров-любителей, здесь вовсе не было профессиональных словацких актеров и режиссеров, и, кроме того, говоря откровенно, в Братиславе не было и достаточного количества словацко-говорящей публики, готовой воспринимать театр на словацком языке. Публику эту еще только предстояло привлечь и приучить к театру.

1 марта 1920 г. состоялось первое представление СНТ — опера Бедржиха Сметаны «Поцелуй» (*Hubička*) на чешском языке. В репертуаре театра Ержабека были и драматические спектакли, и оперы, и оперетты, и несколько балетов. Нужно сказать, что никакой театральной концепции в первые сезоны в СНТ не было, спектакли появлялись на сцене почти без репетиций и потом игрались по 2–3 раза, после чего навсегда исчезали из репертуара, почти отсутствовала режиссерско-драматургическая интер-

<sup>2</sup> Согласно официальным данным переписи населения 1910 г., 42% населения Братиславы составляли немцы, 41% — венгры и лишь 15% — словаки; в Кошице же проживало 75% венгров, 15% словаков, 7% немцев.

претация, и вовсе не было понятия о сценографии. Все спектакли шли без сценографических решений, оформление заключалось в перемене различных кулис из запасов театра. Все это объяснялось погоней за посещаемостью: чтобы зал не был полупустой, зрителей постоянно нужно были удивлять новинками, премьерами, что, естественно, сказывалось на качестве постановок.

Летом 1920 г. на должность руководителя оперной труппы был приглашен чешский дирижер Милан Зуна, которому суждено было стать основателем оперной труппы СНТ. Ему предстояло с самого начала выстроить, организовать оркестр театра, поскольку в Братиславе до тех пор не было ни своего симфонического оркестра, ни высших учебных заведений, готовивших профессиональных музыкантов. Зуна выстраивал его буквально по камушку, привлекая музыкантов из военных оркестров и талантливых музыкантов-любителей. То же самое пришлось делать и при комплектовании оперной труппы.

На протяжении всего этого времени Городской театр Братиславы по-прежнему принимал на своей сцене гастролировавшие зарубежные театры: венские Бургтеатр, Фолькстеатр, Театр Ан дер Вин, Венскую государственную оперу, будапештский «Вигсинхаз». Осенью 1921 г. здесь демонстрировала свои постановки так называемая «качаловская группа» МХТ, а годом позже, в октябре 1922 г., выступала труппа Немецкого театра в Берлине под руководством знаменитого режиссера Макса Рейнхардта. Все эти театры, каждый со своей концепцией и театральным языком, безусловно, формировали вкусы и художественное мировоззрение молодых словацких театральных деятелей, начинающих режиссеров и актеров. Известно, к примеру, какое невероятное впечатление произвели на братиславскую публику постановки мхатовцев, которые 14–17 октября 1921 г. сыграли для словацких зрителей четыре спектакля: «Три сестры», «Дядю Ваню» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького и «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

Когда летом 1923 г. М. Зуна уходит с поста главного дирижера театра, на его место приходит Оскар Недбал — выдающийся чешский дирижер и композитор, уже успевший поработать не только в Праге, но и в Западной Европе. Он совмещает посты главного дирижера, руководителя оперы и директора театра и ставит перед собой и перед всем театром задачу привлечь в зал немецкую и венгерскую публику. О. Недбал начинает формировать художественный облик театра с помощью оперы и балета, и отныне драматические спектакли давались лишь дважды в неделю. Приняв в труппу новых солистов и расширив состав оркестра и хора, О. Недбал взялся за постановки известных оперных произведений, причем не только сам вставал за дирижерский пульт, но и приглашал других известных дирижеров с целью повысить уровень мастерства оркестра и качество постановок. В первую очередь Недбал сосредоточился на классическом репертуаре, в частности на чешской классике (были разучены все циклы Б. Сметаны, оперы А. Дворжака, Л. Яначека, З. Фибиха), на французской и итальянской опере. Ставились на сцене СНТ и современные чешские произведения С. Суда, Э. Маршика, В. Новака, Ф. Нойманна, К. Коваржовича, В. Блодека, З. Фолпрехта и других уже забытых сегодня авторов. При О. Недбале братиславский театр стал выходить на международную арену. Он организовывал гастроли СНТ в Прагу, Вену, Барселону, Мадрид. Благодаря его контактам в зарубежных театрах стало возможным приглашать сюда выдающихся дирижеров и солистов, а для работы в балетной труппе Недбал привлек известного постановщика, представителя итальянской балетной школы Ахилла Вискузи, который также начал помогать и в постановке опер. Широкий репертуар, которым владел оркестр, стал сильной стороной Словацкого национального театра.

Постепенно в репертуар театра включалось все большее число драматических произведений и опер на словацком языке, в труппу, которая первоначально состояла исключительно из актеров чешской национальности, привлекались словацкие актеры и режиссеры — выпускники актерского факультета пражской консерватории и только что созданной Музыкально-драматической академии в Братиславе, однако, справедливости ради, нужно отметить, что этот процесс шел крайне медленно.

Ситуация резко изменилась летом 1931 г., когда новым директором театра Антонином Драшаром драматическая труппа Словацкого национального театра была разделена на чешскую и словацкую. Две независимые друг от друга, играющие на разных языках труппы просуществовали в театре до 1938 г. Это имело чрезвычайное значение для развития словацкого театра, поскольку повлекло за собой ситуацию особого творческого соперничества между труппами. Да и в целом Национальный театр по-прежнему существовал в очень космополитичной среде, где сосуществовало множество культур: на одной и той же сцене городского театра по понедельникам шли представления на немецком языке, по вторникам — на венгерском, в остальные дни — на чешском и словацком, а гастролировавшие зарубежные труппы исполняли оперы по-итальянски, по-французски, по-немецки и по-русски. На братиславскую сцену продолжали привозить свои постановки лучшие театры Вены. К примеру, Театр в Йозефштадте, следовавший художественной линии одного из крупнейших режиссеров XX в. Макса Рейнхардта, или Фолькстеатр с его великолепной актерской труппой (Альберт Бассерманн, Эльза Бассерманн, Йозеф Ярно, Ханси Нисе, Лили Дарваш). Гастролировал здесь и авангардный пражский театр Эмила Франтишека Буриана «D 34». Речь шла не только о столкновении языков, но и различных художественных стилей и культур. После 1933 г., когда к власти в Германии приходят нацисты, на сцене СНТ нередко выступали звездные немецкие актеры, эмигрировавшие из Германии: Александр Моисси, Альберт Бассерманн, Эрнст Дойч, Тилла Дюрье. Таким образом, вся братиславская театральная среда провоцировала режиссеров и художников на соперничество, на удивление, на провокацию.

Ян Бородач (1892–1964), в свое время ставший первым словацким студентом драматического отделения Пражской консерватории (1919–1922), работал в СНТ в качестве актера и режиссера еще с 1924 г., а в 1931 г. был назначен руководителем словацкой труппы театра. Бородач начал укреплять линию реализма, стремясь во всем следовать принципам психологического реализма Станиславского. Основу репертуара его труппы составляли произведения русских и словацких авторов: постановки пьес Йозефа Грегора Тайовского («Кутерьма», «*Statky-zmätky*», 1928, «Женский закон», «*Ženský zákon*», 1929), Яна Паларика («Приключение на Обжинки/праздник окончания жатвы», «*Dobrodružstvo pri obžinkoch*», 1933), Йонаша Заборского («Подкидыш», «*Najduch*», 1935), П. Орсага Гвездослава («Ирод и Иродиада», «*Herodes a Herodiada*», 1937). Благодаря ему на сцене появлялись и произведения новых авторов: Ивана Стодолы, Ладислава Надаши-Еге, ВГВ (Владимира Гурбана Владимирова), Юлиуса Барч-Ивана.

У чешской труппы СНТ имелась более богатая история и традиция, а высокий художественный уровень обеспечивала личность руководителя Виктора Шульца (1897–1945), приглашенного сюда из пражского Национального театра. Уроженец Чехии, после Первой мировой войны он жил в Германии, в качестве режиссера работал в Гамбурге, Берлине, затем в Праге. Когда в 1932 г. В. Шульц начинает работать в братиславском театре, он привносит сюда совершенно новые театральные веяния, социальные и анти-милитаристские идеи, стиль чешского и немецкого театрального экспрессионизма. Современные, даже передовые и социально ангажированные постановки Шульца резко

контрастировали с реалистическими принципами постановки Бородача. Это заставляло и словацких театральных деятелей постепенно модернизировать репертуар, со временем включая в него более сложные произведения.

Во время своего пребывания в Берлине Шульц был слушателем семинара уже упоминавшегося Макса Рейнхардта<sup>3</sup>, который сначала прославился своей натуралистической, иллюзионистской постановкой драмы М. Горького «На дне» (1903), а затем был возведен в ранг реформатора театральной режиссуры после постановки шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» (1905), наиболее полно выразившей его художественную концепцию. В этом спектакле Рейнхардт использовал на сцене 18-метровый поворотный круг, многоцветную световую аппаратуру и постоянно обновляемые свежесрубленные деревья, с помощью которых воссоздавал атмосферу афинского леса. Этот натуралистический романтизм был настолько чарующим и грандиозным, что спустя годы Шульц повторяет ряд приемов своего учителя в собственной постановке «Сна в летнюю ночь» (1935) на сцене братиславского театра: так же, как и у Рейнхардта, афинский лес Шульца был сделан из только что срубленных деревьев, расположенных на поворотном круге братиславской сцены.

Там же в Берлине Шульц работал ассистентом режиссера у еще одного немецкого театрального новатора Леопольда Йеснера (1878–1945), известного необычными постановками, которые часто называют вершиной немецкого экспрессионизма в театре. Большое впечатление на зрителей производили новые декорационные решения Йеснера, которые были не только символическими, но и придавали сценическому действию новое содержание: в постановке пьесы Шиллера «Вильгельм Телль» на пустой сцене присутствовали лишь серо-белые ступени, уходящие за горизонт, а в «Ричарде III» последнее действие разворачивалось на огромной пирамидальной красной лестнице, уходившей под колосники сцены, с красным тронem на вершине. Подобная метафорическая сценическая архитектура со всеми так называемыми «лестницами Йеснера», платформами, помостами и ступенями различной высоты создавали на сцене многообразные пространства и уровни, зачастую заставляя актеров действовать неестественным и упрощенным образом.

Несомненно, большое влияние на творческий метод Виктора Шульца оказала концепция Эдварда Гордона Крэга (1875–1966), английского режиссера и художника, также много лет проработавшего в Германии, фактически первого сценографа, воспринимавшего работу по оформлению спектакля не просто как работу художника или архитектора, а как работу над синтетическим произведением искусства. Будучи пионером сценографии, Крэг продвигал близкую Шульцу идею целостного художественного произведения<sup>4</sup>.

Итак, театральная концепция Виктора Шульца формировалась в основном под влиянием творчества М. Рейнхардта, Л. Йеснера, Г. Крэга, а также постановок русских режиссеров А. Таирова и В. С. Мейерхольда, которые вместе со своими театрами бывали на гастролях в Берлине. Сам Шульц весной 1933 г. принял участие в Олимпиаде рабочих театров в Москве и завязал личные контакты с представителями русско-

<sup>3</sup> Кстати, Макс Рейнхардт (настоящая фамилия — Гольдман, 1873–1943) когда-то начинал свою карьеру именно в Словакии: впервые он вышел на сцену в качестве актера на летней «Арене» в Братиславе (1893).

<sup>4</sup> нем. *Gesamtkunstwerk*, т. е. единое произведение искусства — всеобъемлющее (универсальное) произведение искусства, объединяющее различные виды искусства в рамках единого художественного объекта.

го авангарда В. С. Мейерхольдом, А. Таировым и Н. П. Охлопковым. Влияние их режиссерских принципов хорошо видно во многих братиславских постановках Шульца. Чешская труппа Словацкого национального театра во главе с Шульцем привлекала зрителей современной сценографией и музыкальной составляющей спектаклей. Будучи одним из ярких представителей чехословацкого авангарда, вслед за Г. Крэггом режиссер стремился к созданию целостного сценического произведения и к работе над спектаклями привлекал лучших словацких и чешских художников того времени: Франтишека Трестера, Людовита Фуллу, Микулаша Галанду.

Чрезвычайно плодотворным оказался тандем В. Шульца и Ф. Трестера: за период с 1934 по 1937 г. вместе они осуществили 16 постановок. В жалких с технической точки зрения условиях, при отсутствии даже необходимых театральных цехов они умудрялись создавать сценографию, поражающую воображение публики. Единственное, что было в их распоряжении, — это установленный, вероятно, по инициативе В. Шульца в ходе большой реконструкции театра в 1934 г. поворотный круг, который на тот момент был уже во всех без исключения крупных театрах Европы. Франтишек Трестер, изначально архитектор, понимал и воспринимал сцену как пластическое пространство, меняющееся, подвижное, функциональное и само по себе драматическое. Исходной точкой для него был замысел режиссера. С его появлением в театре на сцене начинают использоваться аутентичные материалы, появляются зачатки светорежиссуры. Трестер часто применяет проекции как органическую часть постановки, создает различные конструктивистские композиции. Сценография его спектаклей отличается очень умеренным использованием цвета и сдержанной цветовой палитрой.

В репертуаре чешской труппы Шульца — инсценировки пьес чешских и мировой авторов: «Тартюф» Мольера (1936), «R.U.R.» (1935), «Белая болезнь» (1937) и «Мать» (1938) Чапека. При этом произведения Чапека звучали не только как метафорическое, но уже как открытое отрицание немецкого фашизма. Шульц много работал и с оперной труппой. Шульц и Трестер вместе начали формировать вкус братиславской публики оперными спектаклями со сценографией — без преувеличения — мирового уровня. Так, за сценографию к опере Л. ван Бетховена «Фиделио» (1936) Трестер был удостоен Гран-при на Всемирной выставке в Париже, а за эскизы к «Святоплуку» А. Мойзеса и «Сказкам Гоффмана» Ж. Оффенбаха (1935) — Золотой медали на 6-й Триенале в Милане. Во всей истории словацкой оперы период 1934–1938 гг., когда постановкой занимался Виктор Шульц, можно назвать наиболее прогрессивным, авангардным.

Эра режиссера Шульца в СНТ окончилась после подписания Мюнхенского соглашения (29.09.1938) и распада Чехословацкой Республики, когда всем чехам было предписано срочно покинуть территорию Словакии. Чешская драматическая труппа была упразднена 31 декабря 1938 г. Однако дальнейшее развитие словацкого театрального искусства доказало, насколько полезным для профессионального словацкого театра было влияние, в частности, чешских театральных деятелей, ведь фактически в течение неполных двух десятилетий словаки вместе с чехами создавали его основы. И плоды воздействия театрального языка чешских, немецких и других европейских режиссеров становятся заметны уже в период Второй мировой войны, когда художественная программа и сценический язык Я. Бородача оказываются не вполне состоятельными: его новые политически ангажированные постановки классики (Я. Паларик «Инкогнито», М. Разусова-Мартакова «Яношик», Й. Заборский «Подкидыш») были выдержаны порой в совершенно извращенном шовинистическом и антисемитском духе. Тогда на первый план выходят постановки молодых режиссеров, воспринявших

и продолжавших авангардную линию Шульца, а вместе с ним его учителей. Среди них можно назвать имена Фердинанда Хоффманна, Яна Ямницкого, Йозефа Будского. Так, Я. Ямницкий внедрял в СНТ принципы синтетического театра, т. е. сочетания в ткани постановки элементов драмы, танца, песни, при этом он активно использовал стилизацию, приемы гротеска, делал особые акценты на ритме, жесте. Он так же, как и Шульц, придавал большое значение сценографии и сотрудничал с замечательными театральными художниками и режиссерами своего времени: Каролом Л. Захаром, Э. Беллушом и др. Йозеф Будский, еще один выдающийся словацкий режиссер, является создателем современного словацкого поэтического театра, построенного на активном использовании сценической метафоры. С одной стороны, его театральный язык своими корнями уходит в романтические традиции и традиции словацкого народного театра, с другой — вбирает в себя лучшие достижения авангардного театра. В своем творчестве всем этим художникам, безусловно, удалось подняться на одну ступень с лучшими достижениями современной им европейской театральной сцены и уже в те годы вписать молодой словацкий театр в контекст европейского театрального авангарда.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Шведова Н. В.* Словацкая литература 50-х – 80-х годов XIX века // История литератур западных и южных славян. М.: Индрик, 1997. Т. II: Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII века – 80-е годы XIX века. 672 с.
- 2 *Lindovská N. a kol.* Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Bratislava: VEDA, 2015. 338 s.
- 3 *Mistrík M. a kol.* Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 1999. 544 s.
- 4 *Mittelman-Dedinský M.* Viktor Šulc: Cesta režiséra. Bratislava: Tatran, 1984. 272 s.

\*\*\*

© 2020. Anna Yu. Peskova  
Moscow, Russia

### SLOVAK THEATRE OF THE 1920S – 1930S IN THE CONTEXT OF EUROPEAN THEATRE

**Abstract:** The paper traces history of the Slovak theater since the Middle Ages, considering its development in terms of the evolution of theatrical art in the entire Central European region and in the context of European theater in general. For various socio-political and cultural reasons, up until 1920, only amateur theater companies existed in Slovakia, whose activities were largely restricted by the government of Austria-Hungary. Upon formation of the Czechoslovak Republic in 1920 the first professional theatre in Slovakia, the Slovak national theatre, is opening in Bratislava. The author focuses on the activities of the first leaders and directors, who shaped the artistic image and concept of the theater, and pays attention to the influence that various foreign directors and theater schools had on the former ones. The author emphasizes the role of Czech theatrical figures (B. Jeřábek and the company of his East Bohemian Theatre, M. Zuna, O. Nedbal, V. Šulc, etc.) in building drama and opera troupes of the

Slovak national theater as well as their influence on repertoire and artistic language of the latter. The very cosmopolitan cultural environment of Bratislava, together with the division of dramatic troupe of the theater into Slovak and Czech (1932) inducing dynamism, experimenting and competition among directors and artists who worked there. As a result, the Slovak theatre itself was gradually formed, and the first Slovak theatrical figures were brought up. Eventually, all this allowed young Slovak theater to join a broader context of the European avant-garde theater so that its unmistakably original voice was finally heard all over the world.

**Keywords:** Slovakia, theatre, history of theatre, Slovak national theatre, interwar period, drama, opera.

**Information about author:** Anna Y. Peskova — PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave, 32A, 119991 Moscow, Russia. E-mail: apeskova@yandex.ru

**Received:** September 11, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Peskova A. Yu. Slovak theatre of the 1920s – 1930s in the context of European theatre. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 220–230. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-220-230

## REFERENCES

- 1 Shvedova N. V. Slovatskaia literatura 50-kh – 80-kh godov XIX veka [Slovak literature of the 50s – 80s of the 19<sup>th</sup> century]. *Istoriia literatur zapadnykh i iuzhnykh slavian* [History of literature of Western and Southern Slavs]. Moscow, Indrik Publ., 1997. Vol. II: Formirovanie i razvitie literatur Novogo vremeni. Vtoraia polovina XVIII veka – 80-e gody XIX veka [Formation and development of modern literature. The second half of the 18<sup>th</sup> century – the 80s of the 19<sup>th</sup> century]. 672 p. (In Russian)
- 2 Lindovská N. a kol. *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla* [From reconstruction of theatrical productions to cultural history? 100 years of Slovak National Theatre]. Bratislava, VEDA Publ., 2015. 338 p. (In Slovak)
- 3 Mistrík M. a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí* [Slovak Theatre in 20 century]. Bratislava, VEDA, vydavateľstvo SAV Publ., 1999. 544 p. (In Slovak)
- 4 Mittelman-Dedinský M. *Viktor Šulc: Cesta režiséra* [Viktor Shulz: director's path]. Bratislava, Tatran Publ., 1984. 272 p. (In Slovak)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. В. К. Крылова  
г. Якутск, Россия

**ТЕМА «ВЕРЫ» И «БЕЗВЕРИЯ»  
НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ  
В КОНТЕКСТЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ**

**Аннотация:** В статье рассматриваются перемены, наступившие после революционных событий, произошедших 25 октября (7 ноября) 1917 г. в Петрограде, которые во многом изменили смысл и содержание театра. Задачей революции было уничтожение не только всего буржуазного строя, но и того культурного наследия, который в России создавался на протяжении столетий, и прежде всего религии. А так как с древних времен известна сила воздействия театра на психологию человека, то он и был определен одним из главных инструментов борьбы с религиозностью, прежде всего русского народа. В период трансформаций социокультурных процессов 1920–1930-х гг. деятельность театра оказалась особенно эффективна в деле изменения сознания российского общества. Гонение на веру было тотальным, советская власть продумала все до мелочей, чтобы под видом борьбы с голодом внести раскол церкви, тем самым как можно скорее искоренить духовность в людях. Таким образом, в условиях построения новой политической системы впервые за всю многовековую историю искусство становилось объектом политики, государственного строительства и относилось к области пропаганды. Понимая громадное воздействие театра на зрительскую аудиторию, идеологи марксистско-ленинского материализма, среди которых были А. В. Луначарский, А. А. Богданов, как и В. И. Ленин, считали первичной материю, а не дух. Для достижения своих целей они стремились использовать актерский талант при постановке таких антирелигиозных пьес, как «Савва» Леонида Андреева. Именно поэтому на нем и акцентировано внимание. Тем самым постепенно, неуклонно и через театр в том числе шел процесс воздействия на религиозность как одну из характерных особенностей российского социума того времени. Процесс не лояльный, а ожесточенный в силу того, что в кратчайший срок советской власти необходимо было уничтожить в человеке духовность и заменить ее революционной целесообразностью.

**Ключевые слова:** религия, раскол церкви, революционная целесообразность, спектакль «Савва» Леонида Андреева, религиозность, театр и политика, зрители, трансформация сценического образа.

**Информация об авторе:** Вера Климентьевна Крылова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук, ул. Петровского, д. 1, 677027 г. Якутск, Россия. E-mail: kvkrepresgur@mail.ru

*Дата поступления статьи:* 11.06.2019

*Дата публикации:* 28.03.2020

*Для цитирования:* Крылова В. К. Тема «веры» и «безверия» на сцене и в жизни в контексте революционных преобразований // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 231–248. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-231-248

Как известно, 27 октября (9 ноября) 1917 г. (на следующий день после проведения 2-го Всероссийского съезда Советов 26 октября (8 ноября) 1917 г.) совместным Декретом ВЦИК и СНК была учреждена Государственная комиссия по просвещению, на которую возлагалась задача руководить всей системой народного образования и культуры. Председателем комиссии был назначен А. В. Луначарский. В ее состав входили Н. К. Крупская, М. Н. Покровский, П. Н. Лепешинский и др. Затем, в связи с дальнейшей реорганизацией государственной системы, 18 июня 1918 г. был сформирован Народный комиссариат просвещения РСФСР (Наркомпрос), который возглавил тот же А. В. Луначарский, а его заместителем стал историк М. Н. Покровский. Еще в январе 1918 г. как самостоятельная единица определен Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса РСФСР, но окончательное оформление он получил только в августе 1919 г., после того, как 26 числа вышел декрет «Об объединении театрального дела», подписанный В. И. Лениным. С августа 1919 г. контроль над сферой сценического искусства стал осуществлять Центротheater Наркомпроса, а в 1920 г. театральный отдел переведено в ведение Главного политико-просветительного комитета (Главполитпросвета). Тем самым политика и театр оказывались тесно связанными друг с другом.

Собственно, на это и нацеливал вождь революции в своей работе «Партийная организация и партийная литература», призывал активно бороться за создание нового революционного театра и репертуара. В ней же он изложил свой взгляд на дальнейшее развитие культуры и в том числе театра — «они должны развиваться через призму партийности». В таком случае и характер постановок должен был вытекать из целей революции. Следовательно, перед нами возникает задача ответить на вопрос, каким образом через эту самую призму партийности мог преломляться сценический образ, оказывать влияние на общественное и сознание индивида? Менять не только смысл его жизни, но и внутреннее, духовное содержание, которое у многих россиян выражалось в религиозности. Отсюда вытекает и цель нашей публикации — показать взаимосвязь политики и сценической практики в деле борьбы с религией. В какой степени тема «веры» и «безверия» нашла свое отражение на сцене и в жизни. Каким образом сценическое представление оказывало влияние на зрительскую аудиторию?

А не оказывать оно просто не могло. Хотя бы в силу того, что новой властью театр рассматривался в качестве проводника революционной идеологии, которая призывала последний «служить ее идеям». Тем самым разрушать национальную культуру, которую Ленин назвал «культурой помещиков, попов и буржуазии» [15, с. 120]. Происходило это потому, что «формирование российского послеоктябрьского национального дискурса, преимущественно шло в русле тотального насилия и репрессий <...>. В целом мемориальная калька была сделана по простой схеме: все до Октября было во вред “простому человеку”, все после Октября — ему на пользу. Религиозность и старый быт как символы “мещанства” объявлялись “глубоко реакционной силой”. Поэтому повседневной практикой 1920–1930-х гг. стали всевозможные “чистки”, вынуждающие людей мимикрировать, утаивать или, с точки зрения режима, фальсифицировать “враждебное” прошлое» [10, с. 54–55, 57–58].

Выступая на Всероссийском совещании политпросветов губернских и уездных отделов народного образования 3 ноября 1920 г., В. И. Ленин сформулировал основные задачи, стоящие перед Главполитпросветом. Главной из них был партийный подход к культурному строительству, связи просвещения с политикой. «Мы по всей линии просветительной работы, — говорил вождь пролетариата, — не можем стоять на старой точке аполитичности просвещения, не можем ставить просветительную работу вне связи с политикой» [5, с. 197–201, 399]. Именно для этих целей и учреждался Главполитпросвет. Говоря о пролетарской культуре, Ленин постоянно подчеркивал роль пролетариата, как ведущего класса в государстве, который «должен принимать самое активное и самое главное участие во всем деле народного просвещения» [16, с. 336]. Освещенный идеологией марксизма, «одухотворяемый практическим опытом своей диктатуры», пролетариат должен был поднимать культурный уровень населения, тем самым и продвигать развитие пролетарской культуры. По сути дела стиралась грань между сценой и социосредой, что неизбежно приводило к идеологической переориентации.

Призывая к уничтожению прошлого, революция требовала отречения не только от отцов и матерей, сестер, жен, но и от своего «Я», который в народе именовался Богом, не зря же бытовала пословица «Бог — внутри каждого из нас». Уже 20 января (2 февраля) 1918 г. последовал Декрет СНК «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», который вступил в силу 23 января (5 февраля). По нему все имущество существующих в России церковных и религиозных обществ объявлялось народным достоянием.

В это время со страниц пролетарских печатных органов практически не сходили высказывания К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина о вреде религии. «Религиозное убожество есть в одно и то же время выражение действительности нищеты и протест против действительной нищеты. Религия — это вздох угнетенной твари, душа бессердечного мира, дух бездушного безвременья. Она — опиум народа» [8, с. 199]. Вождь революции не раз указывал на громадное значение борьбы с религией. В период первой русской революции 1905 г. в статье «Социализм и религия» он высказывал свое мнение о том, что всякий рабочий с презрением относится к религии: «Современный сознательный рабочий, воспитанный крупной фабричной промышленностью, просвещенный городской жизнью, с презрением отбрасывает от себя религиозные предрассудки, предоставляет небо в распоряжение попов и буржуазных ханжей, завоевывая себе лучшую жизнь здесь на земле» [17, с. 143–144].

В условиях диктатуры пролетариата в своей статье «О значении воинствующего материализма», посвященной задачам журнала «Под знаменем марксизма», «кормчий революции» подчеркивал связь между классовыми позициями буржуазии и поддержкой ею всяческих форм религии, а потому требовал неуклонного разоблачения «всех современных дипломированных лакеев поповщины». Так он не поддерживал точку зрения А. В. Луначарского, А. А. Богданова и других «богостроителей», которые объявляли социализм «новой религией», полагая, что она должна содействовать распространению идей социализма в массах. Не был согласен с их мнением о том, что те трактовали социализм как «самую религиозную из всех религий». В своей статье «Атеизм» А. В. Луначарский доказывал, что социал-демократ — это «самый глубоко религиозный человек», что «чувственную сущность социализма» можно определить как «религиозный атеизм» [21, с. 157]. В дореволюционных работах он пытался обосновать идею, согласно которой марксизм есть «философия религиозная», поскольку

это учение продолжает религиозные искания пути к совершенной жизни. Потому и отстаивал свою позицию, которая заключалась в том, что «современный человек должен почувствовать себя богом и, засучив рукава, “здесь, сейчас, сразу, вместе” начать строить “царство небесное” на земле» [21, с. 157].

В свое время все эти доводы оспаривались Лениным. Он старался доказать, что, критикуя старую религию, таким образом, представители буржуазии и некоторого круга интеллигенции, «заменяют старые и прогнившие религиозные предрассудки новенькими, еще более гаденькими и подлыми предрассудками» [18, с. 27]. Разоблачая идеализм и «реакционное богостроительство» А. В. Луначарского, а вместе с ним А. А. Богданова, которые коллективное человечество называли Богом, «комплексом идей, будящих и организующих социальные чувства», в письме к А. М. Горькому Ленин писал: «Неверно, что Бог есть комплекс идей, будящих и организующих социальные чувства. Это — богдановский идеализм, затушевывающий материальное происхождение идей. Бог есть (исторически и житейски) прежде всего комплекс идей, порожденных тупой придавленностью человека, внешней природой и классовым гнетом, — идей, закрепляющих эту придавленность, усыпляющих классовую борьбу» [19, с. 231–232].

Время покажет, что все дореволюционные философские рассуждения А. В. Луначарского о существовании религиозного верования явились не более чем своеобразной «игрой в религию». Его «богостроительные идеи оказались крайне неудачной формой решения проблемы формирования внутреннего мира личности, проблемы личностной обращенности философских идей. Значительно позже, критически оценивая свою попытку подвести народные массы к «истинам социализма» через «полу поэтическую публицистику», А. В. Луначарский признал ее «ложным шагом» [9]. Именно он и возглавил культурный фронт страны Советов.

Богданов же стремился к поискам факторов, стабилизирующих и развивающих культуру. По его мнению, «если в целях приближения к социализму изменить только экономику, то культура, спонтанно будет воспроизводить прошлую духовную структуру общества». Поэтому преодоление отчуждения пролетариата невозможно без развития его собственной культуры. С точки зрения Богданова, именно «культура задает социальную инфраструктуру и является “каркасом” взаимоотношений человека с обществом. Поэтому революционные изменения в обществе возможны с установлением не политической, а культурной гегемонии пролетариата» [9]. Давно известно, что «сцена не только отражает жизнь, но и сливается с самой жизнью. А для проникновения образов и идей, принесенных драматургом извне, на ней особенно создается благоприятная почва» [30]. Так «впервые в истории идеи свободы, равенства и братства публично приравнивали к религии, а театральные актеры в ритуале новой религии исполнили роли жрецов нового культа» [13].

Одним из характерных примеров подобной «действенности» стал спектакль «Савва» по пьесе Л. Н. Андреева. Почему Русский драматический театр в Якутии вновь заинтересовался драматургией Леонида Андреева? Исследователи его творчества связывают это с «процессами, происходившими в мировой драме в начале XX в. В это время в Европе и России появились течения, которые оспаривали право реализма занимать главенствующее положение в литературе и искусстве: символизм, дадаизм, сюрреализм, имажинизм, импрессионизм. Из преобразующего движения драматургов разных стран — Г. Ибсена, А. П. Чехова, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, Б. Шоу, Б. Брехта — родилось литературное явление — «новая драма». В России ее рождение в первую очередь связано с именем А. П. Чехова, который одним из первых почувство-

вал, что современному театру необходим синтез драматических и сценических средств, чтобы в полной мере отразить всю сложность взаимоотношений людей в обществе, осмыслить место отдельной личности в нем, иначе передать трагизм повседневной действительности.

В поисках нового пути развития драматического искусства на опыт Чехова опирался и Л. Н. Андреев. Драматург считал, что «новый театр должен быть театром психологическим. Продолжая чеховскую традицию, он исследовал внутренний мир человека, используя “диалектику человеческой души” Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Именно тайные механизмы зарождения и развития тех или иных чувств, побудительных мотивов, толкающих героев подчас на жуткие поступки, стали особенно важными для писателя» [24].

В то же время, «ставя рядом людей, страдающих физическими недостатками с психически ненормальными, тем самым модернистский писатель демонстрировал перед зрителями процесс проповедуемого им “сокращения жизни”» [30]. Его Андреев отражал в пьесе «Жизнь Человека», выводя на сцену пьяниц, потерявших рассудок и предпочитавших жизнь смерти, «заставляя рассуждать не о светлом, а об ужасе» [2]. Этот же процесс он демонстрировал в другой своей пьесе «Царь Голод». В ней «он отдавал предпочтение не пролетариату, а люмпен-пролетариату и во второй картине представлял “голодную чернь”, всевозможных дегенератов, слабоумных» [30]. При чем «выставлял их, как истинных героев “великого бунта”». Не случайно в творчестве Л. Н. Андреева М. Горький улавливал не только стремление к отражению «темных сторон жизни», противоречий в душе человека, «брожений в области инстинктов», но и его двойственность. «Леонид Николаевич странно и мучительно резко для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру — “Осанна!” и провозглашать ему — “Анафема!” И чем более громко он возглашал: “Осанна!” — тем более сильным эхом раздавалось — “Анафема!”» [3].

В 1920-е гг. появился новый взгляд на литературный метод писателя: наряду с реалистическими и символистскими тенденциями в творчестве Андреева критики отмечали и экспрессионистические черты. Поэтому андреевский «трагизм повседневной действительности» больше всего оказался востребованным в период катаклизмов. С 1918 по 1922 гг. и позже его пьесу «Савва» ставили повсеместно. Ее содержание в некоторой степени предвосхитило будущие события против церкви, которые были развернуты по всей стране.

Особое место в истории взаимоотношений власти и церкви занимает 1922, или, как его еще именовали, «расстрельный», год, связанный с возобновлением курса РКП(б) на разгром церкви. Именно в это время и состоялась премьера спектакля «Савва» на сцене театра. Начало «периоду гонения на церковь положил декрет ВЦИК об изъятии церковных ценностей от 23 февраля 1922 г. Он ознаменовал собой отход от линии возможного компромисса между церковью и властью и открыл беспрецедентную по размаху кампанию изъятия церковных ценностей. Причем весь этот террор, задуманный В. И. Лениным как инструмент революционной политики, приобретал совершенно легитимный оттенок и становился необходимым средством “революционного правосудия”» [31, с. 127–133]. Об одном таком «правосудии» поведал чудом уцелевший звонарь Антоний: «Пришли к нам в ночь на Успенев день... Очень били нас. Глумились. Иконы штыками прокалывали... В ту ночь расстреляли они схимника Феоктиста, иеромонаха Григория, иеромонаха Македония, иеродьякона Сергия, послушника Вениамина и других» [23].

Тема преобразования мира посредством огня очень активно внедрялась не только на театральной сцене и, в частности, в спектакле «Савва», но и в литературе. Достаточно вспомнить такие печатные издания, как «Костер», «Костры», «В буре и пламени», «Пожар», «Огонь», «Огонек», «В огне и буре» и многие другие. Все они призывали «разжечь» «Пожар революции», который «возгорелся» от ленинской «Искры» и был подхвачен А. В. Луначарским в пьесе «Поджигатели». Поэтому не случайно в 1920–1930-е гг. творчество А. П. Чехова им признавалось «самым безошибочным путеводителем в царстве пережившего себя прошлого, которое нужно разрушить дотла, выжечь из быта» [22, с. 1–2]. Таким образом, вместе с новыми «богостроителями» театр проводил просветительную работу в тесной связи с политикой, «проповедуя темы «веры» и «безверия», атеизма и религиозности.

В какой мере духовную и в какой атеистическую «пищу» получали зрители, воспринимая спектакль «Савва»? Обратимся к свидетелю того представления, автору Грену и его заметке под названием «Савва и зрители». Автор как смог, так передал атмосферу в зале, наполненном солдатской массой, как он выразился, «зрителями в обмотках, буденовках защитного цвета». Словом, все они — выходцы из низших слоев общества. Это как раз те люди, которые под знаменами пролетарской революции боролись за установление советской власти. В основном, та категория населения, которая надеялась, хотела новых перемен и для которых не чужда была ленинская философия: «нам не столь важны умные люди, как нужны крепкие борцы революции».

Драматическое действие, можно сказать списанное с натуры, происходило в начале XX столетия, в богатом монастыре, известном чудотворною иконою Спасителя в достаточно короткий срок — около двух недель в семье шестидесятилетнего вдовца Егора Ивановича Тропинина, содержателя трактира в монастырском посаде, который «со всеми держится важно, говорит внушительно и строго». Савва, бывший семинарист, приехал навестить отца, старшего брата Антона или Тюху, сестру Олимпиаду, которых не видел почти лет десять. Ему 24 года. «На вид большой, широкоплечий, немного мужиковатый. Когда волнуется или сердится, становится весь серый, как пыль; движения делаются легкие, быстрые, сутулость исчезает, — точно распахивается весь. Одет в блузу и сапоги, как рабочий» [1].

Внешняя и внутренняя характеристика, данная автором Савве, помогла исполнителю роли Саввы актеру А. Мальцеву создать на сцене полноценный образ воспринимавшего его зрителями как рабочего, того самого пролетария, который должен «разрубить оковы царизма». Кроме семейства Тропинина, на сцене действовали тоже бывший семинарист Григорий Сперанский, послушники Кондратий и Василий, странник 50-ти лет по прозвищу Царь Ирод, а также «монахи, богомольцы, калеки, убогие, слепцы» и др. лица.

Как и М. Горький в «Мещанах», в «Савве» Л. Н. Андреев тоже не скрывал своего пренебрежительного отношения к мещанскому быту. В монастырском посаде, где в трех комнатах живет семейство, трактирщика также все «кривое, старое». Словом, глядя на дешевую деревянную мебель, запятнанные обои, кое-где отставшие от стен, у зрителей непременно должна была возникнуть ассоциация с отжившим прошлым, которое необходимо либо стереть, либо исправить, либо уничтожить огнем.

Первое действие начиналось с «летнего жаркого полдня», с тишины, которая изредка нарушалась кудахтаньем курицы за окном. Да через каждые полчаса на монастырской колокольне назойливо пробивали часы, которые, перед тем как ударить, долго и непонятно что-то «вызванивали», что невольно вызывало ассоциацию с часами

Бессеменова из «Мещан» М. Горького, которые тоже не «тикали», а монотонно «выбивали»: «да так, да так». Входила разморенная от жары Липа, и первые ее слова звучали как пророчество: «Посмотрела я сейчас на улицу, так даже жутко: ни человека, ни собаки. Точно умерло все... И монастырь такой странный: как будто он висит в воздухе. Дунуть на него, и он заколется и улетит». Так Андреев, а с ним и Липа посредством аллегорического приема фактически выразил суть предстоящих событий — взрыва монастырского храма, по существу уничтожение религии, а с ней и той духовности, что составляло основу российского общества.

Затем в продолжение спектакля куриное кудахтанье, этот символ тревоги, усиливался уже не одной, а «множеством кур». Первое действие заканчивалось именно этим «музыкальным» рефреном после того, как Липа услышала разговор Саввы с Кондратием «о бомбе» и кричала на него: «Я донесу на тебя. Убийца! Анархист! Я донесу на тебя!» А до этого, слушая разговор Липы и Пелагеи, зрители узнавали некоторые подробности характера Саввы. Ждали его появления и совсем не разделяли взгляда Липы, которой «всех несчастных жалко». Такая точка зрения должна быть «чужда современной зрительской аудитории».

Появление Саввы на сцене заставило «насторожиться зал». В нем он «ждал своего». И вот пред их взорами предстал молодой человек. Его разговор с Липой и Тюхой о монастыре, жаре и людях, строивших дома с маленькими окнами, не удовлетворил зрителей: «Нет, не наш!» [4]. Дальше возникало столкновение Липы и Саввы, его рассуждения о «бомбочках» — это, по мнению Грена, «столкновение старого с новым». Здесь уже Савва становится ближе — «Зал на его стороне». Симпатии зрителей к нему усиливались, когда Савва «объяснял» сестре, кто такие террористы. «Смирный народ, рассудительный. Долго собираются, рассуждают, а потом бац! — глядь, какого-нибудь воробья и прикончили. А через минуту, глядь, на этой же ветке другой воробей скачет». Вдруг останавливался, замолкал и обращался к сестре. «Что ты смотришь на мои руки?» Пораженная откровением брата, Липа в тревоге «отодвигалась» от него. «Что ты говоришь?.. И ты тоже?..» От этой новости ей «даже холодно стало». В этот же момент за окном «прокричал петух». Нет, Савва не такой. Он отверг террористов-одиночек, которые «скачут с ветки на ветку», «рубят лес по дереву». Он не испытывает удовольствия, ему от этого — «Скучно!» Одному только у них научился: «уважению к динамиту». «Сильная вещь, с большой способностью убеждать». Поняв это, Савва решил «уничтожить все: старые дома, города, старую литературу, искусство, срыть всю гору до основания — до голой земли». Тогда «будет лучше, — убеждал он Липу, — когда старое не будет мешать. Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле. Тогда он и устроит новую жизнь».

Все дни пребывания в отцовском доме Савва ничем не занимается, кроме как «на выгоне с ребятами в ладыжки играет». Отец уж «не знает, как от него отделаться». Он не успокоит сирого, не поможет слабому. Не зря Липа «бросает ему в глаза»: «Ты враг рода человеческого! Анархистово семя». При этих словах зал «настораживался». Затем «прислушивался» к рассуждениям Саввы и Тюхи о боге. «Затихал», когда Липа отговаривала Савву не взрывать храм. То он «гудел», когда на фоне колокольного звона, не слушая никого, Савва кричал Тюхи: «Настало время! Настало время! Ты слышишь! Земля выбрасывает вас. Нет вам места на земле! Нет!.. Он идет! Я вижу его! Он идет, свободный человек! Он родится в пламени!.. Он сам — пламя и разрушение! Конец рабьей земле!» В конце второго акта Савва становился понятен залу. «Он — анархист». В финале второго действия слышался встревоженный «звон колоколов», «кудахтали куры». «Раздавались аплодисменты».

Так, вопреки христианской логике, когда «звук колокола вещает о том, что “Глас Божий правит всею мировую жизнью”» [29; 28, с. 156], приводя разрозненный мир к единству. В спектакле «Савва» колокольный звон не «возвещал <...> об известных молитвословиях и чтениях. [Он не] призывал находящихся вне храма соединить свои молитвы с молитвами предстоящих в храме и стать единым соборным организмом» [11, с. 111], а становился предвестником несчастий, символизирующим появление «нового человека», все уничтожающим пламенем. Тем самым «отрицался факт христианского универсализма русского народа. [Его] умение открыться Востоку и Западу, переплавить множество культурных влияний, воспринять наиболее широкий спектр проблем существования. Освоить самые большие в мировой истории и суровые пространства. Признать факт православия народа, [который] принял [его] как свое родное. [А потому] в русской жизни [им] многое определялось, в частности, принцип созидания империи через соби́рание земель и соборное сожитие множества племен и религий» [12, с. 58].

События третьего акта проходили в затемненной комнате. Эта темнота — предвестник той беды, которую вначале пережил сценический Царь Ирод, убивший сына, после чего свет божий — не для него. «Сперва взглянешь, — раскаивался он перед собравшимися монахами, — как будто и светло, а потом, глядь, Господи! — небеса черные, земля черная, и все, как сажа. Маячит что-то, а что — даже не разберешь: человек ли, куст ли...». А в период гражданской войны и проводимых репрессий против церкви эту беду испытали на себе тысячи людей, которые, как и Ирод, даже когда «кричать станут — кто [их] услышит? Выть начнут — кто отзовется?» Кроме самой же власти, которая «из гуманных соображений» одно за другим проводила в жизнь Постановления Политбюро типа «О политике по отношению к церкви и о “недопустимости волокиты” в исполнении расстрельных приговоров»<sup>1</sup>.

В такие минуты часто «тяжелое молчание повисало на сцене и в зале». Особенно во время диалога Саввы и Липы, и тогда, когда он, обратив взор к небу, призывал: «Убивай — жги — предательствуй, человек, во имя господина твоего!» Но тревожный звон колоколов, удары часов и кудахтанье кур перебивали слова Саввы. «Вдруг взрыв!... Другой, третий!...». «Зал настолько увлечен и взволнован», что «весь “остолбенел”. И замер» [4].

Произошло то, чего с нетерпением ждал Савва. После этого взрыва в соборе он злорадно торжествовал: «Ага! Зазвонили!! Звоните, звоните! Скоро зазвонит вся земля. Я слышу! Я слышу! Я вижу, как горят ваши города. Я вижу пламя! Я слышу треск! Я вижу, как валятся на голову дома! Бежать некуда... Спасенья нет! Огонь везде! Горят церкви, горят фабрики. Конец рабьему труду!» [1]. «Зал был настолько увлечен, что — весь на сцене!» Как же слова Саввы оказались созвучны с ленинскими лозунгами о новом человеке, об уничтожении всего «старого». Они так трогали сидящих в партере и на галерке, что «зал одобрительным гудением поддерживал Савву». Затем следовало «еще несколько сильных диалогов. Наконец занавес падал. Аплодисменты!»

Однако торжество и ликование Саввы оказалось мнимым. Еще до предстоящих событий Липа «обнаружила» эту самую «машинку», т. е. взрывное устройство в чемодане Саввы, переговорила с Кондратием, а тот со своей братией. И вопрос решен. План действия таков. Незаметно для паломников из монастыря выносятся икона Спасителя. В безопасном для людей месте имитируется взрыв малой мощности. Тем не менее и это

<sup>1</sup> Из протокола заседания Политбюро № 8, п. 11 от 26 мая 1922 г. Политбюро и Церковь — Репрессии против верующих. Архивы Кремля / АПРФ. Ф. 3. Оп. 1. Д. 277. Л. 17. URL: <http://orthodoxia.org/lib/1/> (дата обращения: 12.03.2018).

не уберегло некоторую часть прихожан. Началась паника, раздались крики, образовалась давка, слышались стоны покалеченных и даже жертвы со смертельным исходом. Но вот появилось известие о том, что икона Спасителя все-таки уцелела и находится на своем месте. Вот что значит сила и мудрость Божия! Это производит неопишуемый эффект на богомольцев, в том числе на Липу и все семейство Тропининых, исключая Савву. Все испытывают блаженство, вновь бросаются к спасительной иконе. И снова давка, и снова, но теперь уже не одна, а три жертвы. На монастырской колокольне раздается веселый, торжественный пасхальный звон, как это обычно бывает на Пасху. Толпа «ликует и одновременно поет тысячью голосами»: «Христос воскрес из мертвых, смертию смертью поправ и сущим во гробех живот даровав. Христос <...>» [1]. Но обо всем этом становится известно только к концу третьего действия, после того, когда «Бога взорвали!»

И уж, конечно, ни в коей мере нельзя было предположить, что сорокадвухлетний монастырский послушник, коим являлся Кондратий, может оказаться сообщником Саввы в подрывном деле. Однако это так. Тем самым не через абстрактный, а конкретный образ на сцене проводилась политика борьбы с церковью, политика уничтожения веры, доверия, чистоты, справедливости, причем руками той новой части церковнослужителей, которая способствовала расколу церкви.

Спектакль заканчивался не только взрывом храма, или, как писал Грен, «взрывом Бога», но и Божьим судом, т. е. неизбежной «божьей карой» или смертью Саввы, которому вначале неожиданно наносил удар Царь Ирод, приблудивший у монастыря, затем разбушевавшаяся толпа окончательно забивала его.

Наконец: «Занавес упал». «Кто-то еще сидел, но многие стали выходить». Сопоставляя все «рemarkи» Грена относительно зрительного зала и поведения самих зрителей, нетрудно понять их образ мыслей, внутренний мир. Определить новую психологию человеческих отношений, представить состояние актеров, первые шаги нового театрального искусства, или, по словам Луначарского, «новой религии». Степень нарастающей политизации общества, незащищенности того духовного наследия, которое было призвано облагораживать душу человека, его образ мыслей. А ведь именно с того, что «Бога взорвали» не только в церквях, но и в людских душах, начались все перемены. Причем начались они не только в «отдельно взятом государстве», но и повлекли за собой «трансформацию человеческой природы» [33], а также серию «революционных взрывов» в разных странах, в том числе с «преобладанием системного политического насилия в Африке» [32].

Стоит обратить внимание на то, что в августе 1922 г. премьера спектакля «Савва» закончилась еще одним событием, не предусмотренным, ни драматургом, ни режиссером-постановщиком, ни актерами. Она завершилась самой настоящей, а не инсценированной человеческой трагедией — «взрывом души» одного из зрителей, сидящих на галерке. Он не выдержал издевательств Саввы над Богом, самосуда прихожан над главным героем, стонов покалеченных, жертв, всего того противоречия заключенного в истинной вере и безверии. Поэтому в финале и застрелился, после того, как «Бога взорвали!» И это еще одно весомое доказательство того, как в лице церкви велико было духовное наследие народа.

Какова же реакция зрительного зала на произошедшее, на столь неординарное событие, прямое послесловие к спектаклю или на продолжение жизненной правды? «Что делается! Что только творится!» — прокатилось во внезапно установившейся тишине. Но «эта минутная слабость» сменилась «энергичными призывами». «Слышу

разговоры красноармейцев, — писал далее Грен. — Шел бы лучше на фронт, чем здесь стреляться! Нас смертью не напугаешь! Видывали!» [4].

К сожалению, в нарождающейся действительности, а именно с этого и начиналось претворение ленинской «идеи советского гуманизма». Сидевшие в зале и смотревшие спектакль «Савва», одни по убеждению, другие по недомыслию, третьи только по стремлению «плотнуть ветер перемен». Но так или иначе, отрекаясь от вечных нравственных ценностей, многие не полагали, что уже их родные или дети будут искать фамилии дедов, отцов в списках репрессированных, и только некоторая часть — в списках реабилитированных. Но тогда об этом никто не думал. Как писал Грен, у зрителей, «была масса впечатлений самых разнообразных, чрезвычайно сильных. В них надо детально разобраться. Нужно помочь осмыслить пьесу. Нужен широкий публичный диспут о “Савве”». Судьба конкретного человека почти никак не затронула солдатскую массу. «Раньше старушки бы плакали. Полиции уйма. А теперь — никого. Унесли и — кончено». Такими оказались последствия ленинских призывов борьбы с религиозными предрассудками, а также стремления советской власти избавиться от аполитичности культуры путем ее тесной связи с политикой. В свою очередь это повлекло трансформацию сценического образа, направленного на искоренение чистой веры, великого духовного наследия, созданного предшествующими поколениями.

Поэтому показатель реакции зрительного зала на спектакле «Савва» можно считать показателем ценностного мира общества, его умонастроения, принятия или отторжения, согласие или протеста. Но это и показатель того, какую «религию» проповедовали коммунисты во главе с В. И. Лениным. Как мы знаем, к этому времени нарком А. В. Луначарский «объявил социализм новой, пятой мировой религией и стал решительно и последовательно продвигать в массы ее догмы». С этого и «началось разрушение православных храмов, сжигание икон, казни священников, монахов, православных мирян. И как прежде, театру предстояло исполнить главную жреческую роль, поскольку именно на театральных подмостках воздвигали алтарь сверхновых ценностей» [13; 14]. Любое, сколько-нибудь серьезное упоминание о Боге и иных мирах объявлялось «переступанием границ законов советского искусства», следовательно, подлежало запрету. Аксиома здесь проста. Предметом советского искусства должна стать суровая, жестокая действительность. На сцене можно сказать «театра патологии» торжествовал атеизм. «Парадоксально, но тут даже о законах классической эстетики говорить не приходится. Ибо в основание этой науки заложено понятие эстетического чувства, которое, априори, отличается от провозглашенной большевиками свободы, вместе с тем, равенстве, братстве. А всякое эстетическое чувство сродни религиозному, поскольку опирается на данные сверхчувственного опыта» [13].

Создавая своеобразный «театр патологии», посредством таких спектаклей, как «Савва», «государство неуклонно воздействовало на религиозность, как одну из особенностей, характерных для российского социума того времени. Но даже при реализации реформистских способов ее осуществления, тем не менее, она продолжала сохранять свою традиционность» [6, с. 60–74].

По сути дела спектакль «Савва» стал своеобразным отражением не только исторических, но и современных на тот момент событий. Тем самым через театр в жизнь проводилась политика партии в отношении РПЦ. Как известно, Первая мировая война, революция, гражданская война, а также засуха 1921 г. особенно в средне-поволжских районах спровоцировала голод среди населения. Церковь организовала сбор денег среди верующих для голодающих, проводились международные акции по оказанию

помощи. Но для коренного изменения положения всего этого оказалось недостаточно. Поэтому ВЦИК в дополнение к Декрету об изъятии музейных ценностей издал Декрет от 23 февраля 1922 г. «О порядке изъятия церковных ценностей, находящихся в пользовании групп верующих» в принудительном порядке. «Этот декрет, в известной степени, ограничивал конфискацию, когда предусматривалось (“...изъять из церковных имуществ... все драгоценные предметы из золота, серебра и камней, изъятие коих не может существенно затронуть интересы самого культа...”» [7]. Однако в сумбурно проходивших акциях изъятия это ограничение не всегда соблюдалось. Так, если 19 февраля 1922 г. Патриарх выразил согласие на то, чтобы приходы пожертвовали некоторые ценности в пользу голодающих. То уже 28 числа он энергично протестовал против изъятия священных предметов, служивших для литургии. Дело дошло до демонстраций и активного сопротивления верующих в Москве, Смоленске, Шуе и других местах.

Начало организованных гонений положило письмо Л. Троцкого в Политбюро от 17 марта 1922 г., в котором им был изложен порядок изъятия церковных ценностей. Он предлагал «создать секретные комиссии по подготовке их сбора», «провести интенсивную агитацию в народе», «обвинить духовенство в нежелании отдавать ценности» ради его спасения. При этом, как явствует из документа, для власти были «весьма желательны конфликты церкви с верующими», для того чтобы разгромить всякое сопротивление и дискредитировать ее в их глазах.

Ленин решительно поддержал инициативу Троцкого. 19 марта он направил в Политбюро свое знаменитое письмо по поводу Шуйских событий, в котором с ясностью показаны планы большевиков по уничтожению церкви и цинично-равнодушное отношение к своему народу. В нем вождь революции высказывал свои рекомендации: «Именно сейчас, когда в голодных местностях на дорогах валяются сотни, если не тысячи трупов, мы можем провести изъятие церковных ценностей с самой бешеной энергией, не останавливаясь перед подавлением, какого угодно сопротивления. Именно теперь и только теперь громадное большинство крестьян будет либо за нас, либо не будет поддерживать горстку черносотенного духовенства. Мы должны подавить его сопротивление с такой жестокостью, чтобы они не забыли об этом в течение нескольких десятков лет. Чем больше представителей реакционного духовенства и буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше. Надо так проучить эту публику, чтобы она на несколько десятков лет, ни о каком сопротивлении не смела и думать» [7].

Воспользовавшись чрезвычайным положением, советское правительство пыталось уничтожить РПЦ. Поэтому сопротивление изъятию священных церковных ценностей им толковалось как реакционное сопротивление советской системе вообще и преследовалось в соответствии с его точкой зрения. Однако во всей этой кампании главной задачей правительства была отнюдь не забота о голодающих, а нанесение РПЦ мощнейшего удара со стратегической целью: полностью предотвратить даже возможность какого-либо выступления духовенства против правительства, нейтрализовать его авторитет. Следовательно, нужны были более радикальные меры, что и подтолкнуло не только многие местные партийные и государственные органы, но и центральную власть к шагам, направленным на углубление раскола духовенства. Большевики прекрасно понимали, что изъятием ценностей народ от церкви не отлучишь. А потому весной 1922 г. ГПУ впервые серьезно занялось идеей создания раскола в церкви. Тогда в борьбу искусно вводилась новая сила — церковное общество обновленцев. 3 апреля 1922 г. ГПУ при НКВД РСФСР разослало полномочным представителям и губернским отделам шифротелеграмму с текстом циркуляра ЦК РКП (б) № 7225/ш «О проведении

агитационной кампании в целях углубления раскола православного духовенства и дискредитации верхов Русской православной церкви в связи с их позицией по вопросу об изъятии церковных ценностей». В ней указывалось: «Газетная кампания по поводу изъятия ценностей ведется неправильно. Она направлена против духовенства вообще. Эта сатира бьет по низшему духовенству и сплачивает духовенство в одно целое. Политическая задача данного момента совсем не та, а противоположна. Нужно расколоть попов или вернее углубить и настроить существующий раскол <...>. Политическая задача состоит в том, чтобы изолировать верхи церкви, скомпрометировать их на конкретнейший вопрос помощи голодающим и показать им суровую руку рабочего государства <...>»<sup>2</sup>. Таким образом, «массовый террор против Церкви стал официальной политикой Советского государства. В этот год по всей стране прошло 250 судебных процессов, сфабрикованных в связи с изъятием церковных ценностей, 732 человека оказалось на скамье подсудимых, многие были расстреляны. Активно применялась административная ссылка, которую ВЦИК ввел своим декретом от 10 августа 1922 года»<sup>3</sup>. И ведь власть, отправившая сотни, тысячи «на тот свет» и столь же репрессировавшая, не раскаялась ни перед ними, ни перед их потомками. Эта государственная политика, направленная на уничтожение народа, именуемая «революционной целесообразностью», в период перестройки во вторую половину 1980-х гг. была «освящена новой религией» — идеей «региональных перегибов».

Пожалуй, никакая другая тема, как тема «веры» и «безверия» или атеизма, так часто не возникала на повестке дня и на сцене театра. И все это делалось во имя возвеличивания «нового Человека», о котором в унисон рассуждали главные герои спектаклей «Савва» и «На дне» (Сатин). Начиная с детского сада, школы, сцены везде слышался один и тот же классовый призыв: «Все на борьбу с религией!» [29, с. 3]. Особенно «активное участие» артисты должны были принимать в «Антипасхальных...» конференциях, докладах, где читались «проповеди» на современный лад типа «О задачах безбожников в борьбе за коллективизацию и урожай».

Подобную форму «просвещения» советская власть применяла в связи с тем, что «настоящие суды над священнослужителями не всегда давали ожидаемый эффект. [Тогда] партийные и комсомольские пропагандисты стали использовать более надежную форму антирелигиозной пропаганды и агитации: суды-инсценировки. В журналах, газетах и отдельными брошюрами стали публиковать специальные сценарии, где всему спектаклю — судебному заседанию придавался явно обвинительный уклон» [25, с. 92].

Кроме того, «с целью выявления не религиозности пролетарского юношества, находящегося [как] в рядах КСМ (Коммунистического союза молодежи), так и вне его, в дни религиозных праздников под непосредственным руководством партийных организаций проводились то Комсомольские святки, то Пасхи. Подобного рода мероприятия преследовали несколько целей: “отвлечь членов КСМ и беспартийную молодежь от непосредственного участия в религиозных обрядах”» [27, с. 199], выявить верующих, неверующих, сомневающихся и твердо определившихся, потому что, несмотря на формальное отделение церкви от государства, по словам Ленина, новая власть все-таки еще «не смогла отделить религию от людей». «Совершая революцию, — признавался вождь пролетариата, — мы ни на минуту не забывали того, что неудач и ошибок было много и делается много. Еще бы, обойтись без неудач и ошибок в таком новом деле, как соз-

<sup>2</sup> Шифротелеграмма ГПУ при НКВД РСФСР // Государственная архивная служба Удмуртской Республики. URL: <http://www.gasur.narod.ru/> (дата обращения: 14.02.2019).

<sup>3</sup> Там же.

дание невиданного типа государственного устройства!» [14, с. 15, 19]. И это «оказалось единственной Правдой — грубой, обнаженной, жестокой». Но «Правдой среди тьмы самых утонченных, шовинистских и пацифистских обманов» [14, с. 19].

Обращаясь к таким пьесам, как «Савва», а также к современной драматургии, театр не только проводил линию партии в жизнь, но и непосредственно выполнял решения XII съезда РКП (б), который определил место театра в социуме как «средство систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм». Следующий очередной XIII партийный форум, состоявшийся в 1924 г. по наставлению тов. Сталина, не только подчеркивал необходимость «усиления работы по созданию, подбору революционного репертуара, и на его основе перевоспитание старых поколений, воспитание новых в духе диктатуры пролетариата и социализма. Борьбы с тем, чтобы навыки и привычки, традиции и предрассудки, унаследованные от старого общества, не только не смогли стать опаснейшим врагом социализма, но и угрозой для его окончательной победы» [26, с. 234–260].

Тем самым постепенно, но неуклонно и в том числе через театр шел процесс воздействия на религиозность как одну из характерных особенностей российского социума того времени. Процесс не лояльный, а ожесточенный в силу того, что в кратчайший срок советской власти необходимо было уничтожить в человеке «один из самых действенных, проверенных поколениями и освященных традициями методов преодоления деструктивного воздействия окружающей социальной среды путем обращения индивида к духовным ценностям. Вследствие чего и происходила их актуализация не только в его сознании, но и в практической деятельности. (Ведь), оживление духовной жизни человека нередко достигается через его обращение к религиозной вере, которое предстает наиболее щадящим для личности, гармонизированным по форме и содержанию способом включения в деятельность той или иной социальной общности. Принадлежность к определенному религиозному объединению, исповедание соответствующего вероучения, как правило, дает человеку искомое чувство полноты и осмысленности бытия, ощущение счастья и гарантии социальной поддержки. (Таким образом), его деятельность определяется некими рамками, которые он сам оценивает как направление развития и границы безопасности» [20; 21]. Однако в постреволюционные годы эти границы искусственно разрушались и заменялись революционной целесообразностью. Примером тому стал не только спектакль «Савва» по пьесе Л. Н. Андреева, но и политика государства, направленная на раскол церкви, изъятие церковных ценностей, отречение народа от веры путем пропаганды безверия на сцене и в жизни.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Андреев Л. Н. «Савва» // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/) (дата обращения: 10.03.2018).
- 2 Андреев Л. Н. «Жизнь человека» // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_1030-1.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_1030-1.shtml) (дата обращения: 10.03.2018).
- 3 Горький М. Леонид Андреев // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_](http://az.lib.ru/a/andreew_) (дата обращения: 17.05.2018).
- 4 Грен. Савва и зрители // Автономная Якутия. 1922. 22 августа. № 15. С. 2.
- 5 Декреты Советской власти. М.: Политиздат, 1983. Т. XI. Октябрь-ноябрь 1920 г. С. 197–201, 399.
- 6 Емельянов С. Модернизации России в контексте взаимодействия православной традиции и марксистской концепции // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2006. № 2. Т. 7. С. 60–74.

- 7 Изъятие церковных ценностей во время голода 1921–1922 гг. Идеологическая борьба против Церкви // Sir35.ru. URL: [http://sir35.ru/rpc\\_2\\_2](http://sir35.ru/rpc_2_2) (дата обращения: 12.03.2018).
- 8 *Карл Маркс, Фридрих Энгельс.* К еврейскому вопросу. Собр. соч. 1955. Т. 1. С. 399 // Informaxinc.ru. URL: <http://www.informaxinc.ru/> (дата обращения: 12.03.2018).
- 9 *Кириленко Г. Г., Шевцов Е. В.* Философия социального прагматизма (А. В. Луначарский и А. А. Богданов) // Lunacharsky.newgod.su. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/> (дата обращения 16.05.2018).
- 10 *Кознова И. Е., Никольский С. А.* Прошлое в политике и культуре советской России // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 54–55, 57–58.
- 11 *Колесова И. С.* Духовное содержание русского колокольного звона // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6 (12): в 3 ч. Ч. III. С. 111–114.
- 12 *Корнев В. А.* Роль русской православной церкви в развитие русской национальной и государственной идеологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 7 (13): в 3-х ч. Ч. I. С. 58–61.
- 13 *Кудрявцев А.* «Богиня разума» // Русская линия. URL: <http://www.rusk.ru> (дата обращения: 14.03.2018).
- 14 *Крупская Н. К.* К пятилетию Октябрьской Революции // Работник просвещения. 1923. № 8. С. 15–19.
- 15 *Ленин В. И.* Критические заметки по национальному вопросу // *Ленин В. И.* Собр. соч.: в 55 т. М.: Политиздат, 1967. Т. 24. С. 113–150.
- 16 *Ленин В. И.* О пролетарской культуре // *Ленин В. И.* Собр. соч.: в 55 т. М.: Политиздат, 1967. Т. 41. С. 336–337.
- 17 *Ленин В. И.* Социализм и религия // *Ленин В. И.* Собр. соч.: в 55 т. М.: Политиздат, 1967. Т. 12. С. 143–147.
- 18 *Ленин В. И.* О значении воинствующего материализма // *Ленин В. И.* Собр. соч.: в 55 т. М.: Политиздат. 1967. Т. 45. С. 23–33.
- 19 *Ленин В. И.* Письмо М. Горькому // *Ленин В. И.* Собр. соч.: в 55 т. М.: Политиздат, 1967. Т. 48. С. 230–233.
- 20 *Лобазова О. Ф.* Религиозность современного российского общества: социально философский анализ: дис... д-ра филос. наук. М., 2010. 314 с.
- 21 *Луначарский А. В.* Атеизм. Очерки по философии марксизма // Философский сб. М.: Звено, 1908. С. 107–161.
- 22 *Луначарский А. В.* Чехов в наши дни // Огонек. 1929. № 27. С. 1–2.
- 23 *Никифоров-Волгин В. А.* Алтарь затворенный. 1937 г. // Русь-фронт. URL: <http://rusfront.ru/2655-altar-zatvorennuyu.html> (дата обращения: 14.02.2019).
- 24 *Проц Д. Е.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева // Dslib.net. URL: <http://www.dslib.net/ru> (дата обращения: 15.02.2019).
- 25 *Слезин А. А.* Государственная политика в отношении религии и политический контроль среди молодежи в начале 1920-х годов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2009. № 2 (3). С. 92–98.

- 26 *Сталин И. В.* Об итогах XIII съезда РКП (б): Доклад на курсах секретарей укомов при ЦК РКП (б) 17 июня 1924 г. М.: ОГИЗ, 1947. Т. 6. С. 234–260.
- 27 *Табунщикова Л. В., Шадрина А. В.* Антирелигиозные акции 1923 года в Донском регионе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 8 (22). Ч. 1. С. 199–204.
- 28 *Флоренский П. А.* Из богословского наследия // Богословские труды. М.: Изд-во Московской патриархии, 1977. Т. 17. 248 с.
- 29 *Шульгин В. Н.* Правый уклон свил свое прочное гнездо в педагогике // Работник просвещения. 1929. № 19. С. 1–6.
- 30 *Шулятиков В. М.* Новая сцена и новая драма // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/s/shuljatikow\\_w\\_m/text\\_0460.shtml](http://az.lib.ru/s/shuljatikow_w_m/text_0460.shtml) (дата обращения: 14.02.2019).
- 31 *Ryan J.* The Power and the Church: the Politburo against the Russian Orthodox Church in 1922 // Северо-Восток России на рубеже XIX–XX веков: власть и общество. Мат. Всерос. научн.-практич. конф. с междунар. уч., посвящ. 150-летию со дня рождения губернатора Якутской области И. И. Крафта. 20 мая 2011 г. / отв. ред. В. К. Крылова. Якутск: Изд-во ИГИИПМНС СО РАН, 2012. С. 127–133.
- 32 *Neocosmos M.* Transition, human rights and violence: rethinking a liberal political relationship in the African neo-colony // Interfacejournal.net. URL: <http://www.interfacejournal.net/> (дата обращения: 16.05.2018).
- 33 Hannah Arendt *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* München, 1986. 701 p. // Polit.ru. URL: <http://www.polit.ru/article/2010/04> (дата обращения: 16.05.2018).

\*\*\*

© 2020. Vera K. Krylova  
Yakutsk, Russia

**THE THEME OF “FAITH” AND “UNBELIEF”  
ON STAGE AND IN LIFE  
IN THE CONTEXT OF REVOLUTIONARY TRANSFORMATIONS**

**Abstract:** The article discusses the changes that occurred in the wake of revolutionary events of October 25 (November 7), 1917 in Petrograd, which in many ways transformed the meaning and content of the theater. The goal of the revolution was to destroy not only the entire bourgeois system, but also the cultural heritage that had been created in Russia for centuries and above all, the religion. And since power of theater's impact on human psychology is well-known from the ancient times, it was determined to be one of the main tools in the fight against religiosity, especially of the Russian people. In that regard, one cannot pass over the fact that during a period of transformation of sociocultural processes of the 1920s and 1930s, theatrical activity turned out to be particularly effective in changing the consciousness of Russian society. The religious persecution was total, Soviet government having thought through every detail to sow discord within the church under the guise of fighting hunger, and thereby eradicating spirituality in people as soon as possible. Thus, under the conditions of building a new political system, for the first time in the entire centuries-long history, art came to be an object of politics, state-building belonging to the field of propaganda. The ideologists

of Marxist-Leninist materialism, including A. V. Lunacharsky, A. A. Bogdanov, as well as V. I. Lenin, bore in mind a tremendous extent of theater's influence on the audience, while considering primary matter, not spirit. To achieve their goals, they sought to use acting talent in the production of such anti-religious plays as "Savva" by Leonid Andreev, hence their close attention on it. Thus, gradually, steadily by means of theater among other things, proceeded the process of affecting the religiosity, as one of the characteristic features of the Russian society of the time. The process was not loyal, but ferocious due to the fact that within the shortest time the Soviet government needed to destroy spirituality in people replacing it with revolutionary expediency.

**Keywords:** theater, religion, split of the church, revolutionary expediency, a play "Savva" by Leonid Andreev, religiosity, theater and politics, spectators, transformation of the stage image.

**Information about the author:** Vera K. Krylova — PhD in Arts, Senior Research, Institute of the Humanities and the Indigenous Peoples of the North of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Petrovsky St. 1, 677027 Yakutsk, Russia. E-mail: kvkrepressgur@mail.ru

**Received:** June 11, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Krylova V. K. The theme of "faith" and "unbelief" on stage and in life in the context of revolutionary transformations. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 231–248. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-231-248

## REFERENCES

- 1 Andreev L. N. "Savva". *Lib.ru*. Available at: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/) (accessed 10 March 2018). (In Russian)
- 2 Andreev L. N. "Zhizn' cheloveka" [Human life]. *Lib.ru*. Available at: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_1030-1.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_1030-1.shtml) (accessed 10 March 2018). (In Russian)
- 3 Gor'kii M. Leonid Andreev. *Lib.ru*. Available at: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_](http://az.lib.ru/a/andreew_) (accessed 17 May 2018). (In Russian)
- 4 Gren. Savva i zriteli [Savva and the audience]. *Avtonomnaia Iakutiia*, 1922, 22 August, no 15, p. 2. (In Russian)
- 5 *Dekrety Sovetskoi vlasti* [Decrees of the Soviet power]. Moscow, Politizdat Publ., 1983, vol. XI. Oktiabr'-noiabr' 1920 g. [October-November 1920], pp. 197–201, 399. (In Russian)
- 6 Emel'ianov S. Modernizatsii Rossii v kontekste vzaimodeistviia pravoslavnoi traditsii i marksistskoi kontseptsii [Russian Modernization in the context of interaction between the Orthodox tradition and the Marxist concept]. *Vestnik russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 2006, no 2, vol. 7, pp. 60–74. (In Russian)
- 7 Iz"iatie tserkovnykh tsennostei vo vremia goloda 1921–1922 gg. Ideologicheskaiia bor'ba protiv Tserkvi [Seizure of Church valuables during the famine of 1921–1922. Ideological struggle against the Church]. *Sir35.ru*. Available at: [http://sir35.ru/rpc\\_2\\_2](http://sir35.ru/rpc_2_2) (accessed 12 March 2018). (In Russian)
- 8 Karl Marks, Fridrikh Engel's. K evreiskomu voprosu. *Sobranie sochinenii*. 1955. T. 1. S. 399 [Karl Marks, Friedrich Engel's. On the Jewish question. Collected works. 1955, vol. 1, p. 399]. *Informaxinc.ru*. Available at: <http://www.informaxinc.ru/> (accessed 12 March 2018). (In Russian)

- 9 Kirilenko G. G., Shevtsov E. V. Filosofii sotsial'nogo pragmatizma (A. V. Lunacharskii i A. A. Bogdanov) [Philosophy of social pragmatism (A.V. Lunacharsky and A. A. Bogdanov)]. *Lunacharsky.newgod.su*. Available at: <http://lunacharsky.newgod.su/> (accessed 16 May 2018). (In Russian)
- 10 Koznova I. E., Nikol'skii S. A. Proshloe v politike i kul'ture sovetskoi Rossii [The past in the politics and culture of Soviet Russia]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2017, vol. 43, pp. 54–55, 57–58. (In Russian)
- 11 Kolesova I. S. Dukhovnoe sodержanie russkogo kolokol'nogo zvona [Spiritual content of the Russian bell ringing]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2011, no 6 (12): in 3 parts, part III, pp. 111–114. (In Russian)
- 12 Kornev V. A. Rol' russkoi pravoslavnoi tserkvi v razvitie russkoi natsional'noi i gosudarstvennoi ideologii [Russian Orthodox Church's role in the development of Russian national and state ideology]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2011, no 7 (13): in 3 parts, part I, pp. 58–61. (In Russian)
- 13 Kudriavtsev A. “Boginia razuma” [“Goddess of reason”]. *Russkaia liniia*. Available at: <http://www.rusk.ru> (accessed 14 March 2018). (In Russian)
- 14 Krupskaja N. K. K piatiletiu Oktiabr'skoi Revoliutsii [To the fifth anniversary of the October Revolution]. *Rabotnik prosveshcheniia*, 1923, no 8, pp. 15–19. (In Russian)
- 15 Lenin V. I. *Kriticheskie zametki po natsional'nomu voprosu* [Critical notes on the national issue]. In: Lenin V. I. *Sobranie sochinenii: v 55 t.* [Collected works: in 55 vols.]. Moscow, Politizdat Publ., 1967, vol. 24, pp. 113–150. (In Russian)
- 16 Lenin V. I. *O proletarskoi kul'ture* [On proletarian culture]. In: Lenin V. I. *Sobranie sochinenii: v 55 t.* [Collected works: in 55 vols.] Moscow, Politizdat Publ., 1967, vol. 41, pp. 336–337. (In Russian)
- 17 Lenin V. I. *Sotsializm i religii* [Socialism and religion]. In: Lenin V. I. *Sobranie sochinenii: v 55 t.* [Collected works: in 55 vols.]. Moscow, Politizdat Publ., 1967, vol. 12, pp. 143–147. (In Russian)
- 18 Lenin V. I. *O znachenii voinstvuiushchego materializma* [On the meaning of militant materialism]. In: Lenin V. I. *Sobranie sochinenii: v 55 t.* [Collected works: in 55 vols.]. Moscow, Politizdat Publ., 1967, vol. 45, pp. 23–33. (In Russian)
- 19 Lenin V. I. *Pis'mo M. Gor'komu* [A Letter to Maxim Gorky]. In: Lenin V. I. *Sobranie sochinenii: v 55 t.* [Collected works: in 55 vols.]. Moscow, Politizdat Publ., 1967, vol. 48, pp. 230–233. (In Russian)
- 20 Lobazova O. F. *Religioznost' sovremennogo rossiiskogo obshchestva: sotsial'no filosofskii analiz* [Religiosity of the modern Russian society: a social and philosophical analysis: PhD thesis]. Moscow, 2010. 314 p. (In Russian)
- 21 Lunacharskii A. V. *Ateizm. Ocherki po filosofii marksizma* [Atheism. Essays on the philosophy of Marxism]. *Filosofskii sbornik* [Philosophical collection]. Moscow, Zveno Publ., 1908, pp. 107–161. (In Russian)
- 22 Lunacharskii A. V. *Chekhov v nashi dni* [Chekhov nowadays]. *Ogonek*, 1929, no 27, pp. 1–2. (In Russian)
- 23 Nikiforov-Volgin V. A. *Altar' zatvorenniy. 1937 g.* [The altar is closed. 1937]. *Rus'-front* [Rus'-front]. Available at: <http://rusfront.ru/2655-altar-zatvorenniy.html> (accessed 14 February 2019). (In Russian)

- 24 Prots D. E. Tipologiiia kharakterov i sposoby ikh voploshcheniia v dramaturgii L. N. Andreeva [Typology of characters and ways of their implementation in L. N. Andreev's dramaturgy]. *Dslib.net*. Available at: <http://www.dslib.net/ru> (accessed 15 February 2019). (In Russian)
- 25 Slezin A. A. Gosudarstvennaia politika v otnoshenii religii i politicheskii kontrol' sredi molodezhi v nachale 1920-kh godov [State policy on religion and political control of the young people in the early 1920s]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2009, no 2 (3), pp. 92–98. (In Russian)
- 26 Stalin I. V. *Ob itogakh XIII s"ezda RKP (b): Doklad na kursakh sekretarei ukomov pri TsK RKP (b) 17 iunია 1924 g.* [On the results of the XIII Congress of the RCP (b): Report on the courses of the uyezd committees secretaries at the Central Committee of the RCP (b) on June 17, 1924]. Moscow, OGIZ Publ., 1947, vol. 6, pp. 234–260. (In Russian)
- 27 Tabunshchikova L. V, Shadrina A. V. Antireligioznye aktsii 1923 goda v Donskom regione [Anti-religious actions of 1923 in the Don region]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2012, no 8 (22), part 1, pp. 199–204. (In Russian)
- 28 Florenskii P. A. Iz bogoslovskogo naslediiia [From the theological heritage]. *Bogoslovskie trudy* [Theological works]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoi patriarkhii Publ., 1977. Vol. 17. 248 p. (In Russian)
- 29 Shul'gin V. N. Pravyi uklon svil svoe prochnoe gnezdo v pedagogike [The right bias has built itsekf a strong nest in pedagogy]. *Rabotnik prosveshcheniia*, 1929, no 19, pp. 1–6. (In Russian)
- 30 Shuliatikov V. M. Novaia stsena i novaia drama [New scene and new drama]. *Lib.ru*. Available at: [http://az.lib.ru/s/shuljatikow\\_w\\_m/text\\_0460.shtml](http://az.lib.ru/s/shuljatikow_w_m/text_0460.shtml) (accessed 14 February 2019). (In Russian)
- 31 Ryan J. The Power and the Church: the Politburo against the Russian Orthodox Church in 1922. *Severo-Vostok Rossii na rubezhe XIX–XX vekov: vlast' i obshchestvo. Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, posviashchennoi 150-letiiu so dnia rozhdeniia gubernatora Iakutskoi oblasti I. I. Krafta. 20 maia 2011 g.* [North-East of Russia at the turn of the 20<sup>th</sup> c.: power and society Proceedings of All-Russian scientific.-practical. conf. with int. part., <url>. To the 150<sup>th</sup> anniversary of the birth of the Governor of the Yakut region I. I. Kraft. May 20, 2011], ed.-in- chief V. K. Krylova. Iakutsk, Izd-vo IGIIPMNS SO RAN Publ., 2012, pp. 127–133. (In English)
- 32 Neocosmos M. Transition, human rights and violence: rethinking a liberal political relationship in the African neo-colony. *Interfacejournal.net*. Available at: <http://www.interfacejournal.net/> (accessed 16 May 2018). (In English)
- 33 Hannah Arendt *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* München, 1986. 701 p. [Hannah Arendt elements and origins of Total Domination Munich, 1986. 701 p.]. *Polit.ru*. Available at: <http://www.polit.ru/article/2010/04> (accessed 16 May 2018). (In Germany)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

УДК 791.43/.45

ББК 85.374(2)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Ю. В. Михеева  
г. Москва, Россия

## ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ФИЛЬМА

**Аннотация:** Начиная со второй половины 1980-х гг. в России происходит возрождение интереса к отечественному духовному наследию, выразившееся в публикациях философско-религиозной литературы, концертных исполнениях и звукозаписи шедевров русской духовной музыки, находившихся под цензурным запретом в советское время. Тема духовных поисков отразилась и в российском кинематографе конца XX – начала XXI вв., когда на экран вышло множество фильмов на религиозную тему, отличающихся, однако, разным художественным качеством. В то же время линия духовности в киноискусстве прослеживается и в «доперестроечном» периоде и связывается прежде всего с такими представителями авторского кинематографа, как Андрей Тарковский, Александр Сокуров, Константин Лопушанский и др. В современном российском кинематографе это направление режиссуры находит продолжение, но зачастую требует более внимательного рассмотрения, поскольку линия духовных поисков автора может скрываться внутри довольно сложных функционально-смысловых отношений звука и изображения, включаться в полисемантическую драматургическую структуру фильма, сюжет которого зачастую не имеет прямого отношения к духовно-религиозной тематике. В статье на примере нескольких фильмов рассматриваются различные способы и смыслы введения духовной музыки в драматургическую структуру современной кинокартины, а также значение технической обработки звукозаписи музыки, в том числе сознательного искажения звучания в фонограмме фильма.

**Ключевые слова:** российское духовное наследие, духовная музыка в кино, авторский кинематограф, кинодраматургия, звуковое решение фильма.

**Информация об авторе:** Юлия Всеволодовна Михеева — доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: [julmikheeva@gmail.com](mailto:julmikheeva@gmail.com)

**Дата поступления статьи:** 03.06.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Михеева Ю. В. Духовная музыка в драматургической структуре современного российского фильма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 249–257. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

В середине-конце 1980-х гг. в России произошел заметный и знаменательный рост интереса к философско-религиозному наследию, связанному с открытием, а точнее, с возвращением великих, но вычеркнутых из людской памяти в советское время

имен Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Николая Бердяева, Василия Розанова, Ивана Ильина... В это же время происходит и возрождение русской духовной музыки, которая включается в концертные программы, выходят записи этих произведений на грампластинках, позднее — на компакт-дисках. Во многом атмосфера поиска истины в утраченном и вновь обретенном прошлом повлияла и на киноискусство, где увлеченность этой темой стала отражением страстного желания людей в смутное «время перемен» найти твердую почву под ногами. Названия фильмов конца 1980-х – начала 1990-х гг. говорят сами за себя: «Отче наш» (реж. Б. Ермолаев, 1989), «Мать Иисуса» (реж. К. Худяков, 1990), «Господи, услыши молитву мою» (реж. Н. Бондарчук, 1991), «Третий Рим» (реж. В. Карпец, 1991), «Ангел Жатвы» (реж. В. Карпец, 1992), «В начале было Слово» (реж. Ю. Соломин, 1993), «Житие Александра Невского» (реж. Г. Кузнецов, 1991), «Время собирать камни» (реж. С. Вехов, 1993). Многие фильмы, сюжет которых далек от религиозной тематики, упоминают имя Господа всеу («Пусть я умру, Господи», «Твоя воля, Господи»...). Отдельной темой стала история трагической гибели российской императорской семьи: «Искупительная жертва» (реж. А. Иванов, 1992), «Великая княгиня Елисавета» (реж. Л. Киселева, 1993), «Сонм белых княжон» (реж. Н. Обухович, 1992) [6]...

Среди современных российских режиссеров, неуклонно следующих по пути нравственно-духовных поисков в киноискусстве, можно выделить прежде всего Константина Лопушанского. Несмотря на то что во время учебы на Высших режиссерских курсах Лопушанский числился в мастерской Эмиля Лотяну, духовным учителем своим он неоднократно называл Андрея Тарковского. Когда Лопушанский говорит, что «воспитан в концепции Тарковского» [3, с. 170], он имеет в виду не только приверженность полной аутентичности (тотальному авторству) создаваемого произведения, но и высоко-духовную направленность всего творчества. Рассказывая о своих встречах с Тарковским, Константин Лопушанский всегда подчеркивает моменты, навсегда оставшиеся в его памяти как жизненные и творческие ориентиры: «Он всегда возвращался к тому, что в традициях религиозных философов называл Абсолютом. Мировоззрение, которое отказывается выходить за рамки реальности, ему казалось ограниченным и убогим» [3, с. 177].

Уже в первых картинах режиссера (еще недалеко ушедшего от «жизни в музыкальном искусстве» выпускника Казанской консерватории и аспирантуры консерватории Ленинградской) — таких, как «Письма мертвого человека», 1986; «Посетитель музея», 1989, и др. — музыка играла не просто важную, но формообразующую роль: «Музыка для меня особенно важна в период созревания замысла, по сути, из нее у меня рождаются образы будущего фильма <...>. Слушая те или иные музыкальные произведения, темы, я “ловлю” зрительные образы, осмысливаю их. Так постепенно возникает некая изобразительная схема будущего фильма, а я пытаюсь ее расшифровать» [3, с. 14].

Однако и в более поздних картинах уже зрелого мастера нашли отражение некоторые высказанные им в конце 1980-х основные принципы, определяющие место и роль музыки в драматургии фильма, например: «Музыка мне особенно важна для выявления основной точки — точки катарсиса фильма» [3, с. 15]. И в этом отношении особенно значимы финалы фильмов Лопушанского — не только с точки зрения звукового решения, но и для установления духовного смысла фильма. Так, на протяжении сюжетного действия «Русской симфонии» (1994) глухой, темный рокот закадрового звука периодически «высветляется» православным песнопением, а в финале уход главного

героя в веригах по белому снегу в неведомую даль происходит под «Великое славословие» болгарского композитора Апостола Николаева-Струмского.

В 2000-х гг., в условиях уже другого времени, воплощение темы духовных поисков человека можно найти в игровых фильмах очень разных жанрово-стилевых направлений: в исторической драме («Поп», реж. В. Хотиненко, 2010; «Царь», реж. П. Лунгин, 2009), притче («Остров», реж. П. Лунгин, 2006; «Чудо», реж. А. Прошкин, 2009) и даже фантастической трагикомедии («Монах и бес», реж. Н. Досталь, 2016). Находит свое место эта тема и в телесериалах («Раскол», реж. Н. Досталь, 2011). И практически в каждой из этих картин режиссеры чувствуют потребность в обращении к духовной музыке в качестве очень значимого, а иногда смыслообразующего элемента звукозрительного образа и драматургии фильма.

Помимо традиционного применения как необходимой звуковой (внутрикадровой) составляющей пространства храма или закадрового авторского комментария соответствующего сюжета, духовная музыка порой включается в фильмы, не связанные напрямую с религиозно-философской тематикой, как элемент многослойных смысловых структур. Духовную музыку (например, православные песнопения) можно услышать в сложных контрапунктических аудиовизуальных конструкциях, где изображение (сюжет, образ персонажа, художественное решение кадра) может смыслово и стилистически противоречить содержанию и выразительным характеристикам музыки; в фонограмме звучание может специально «искажаться» через наложение диссонантных или стилистически контрастных звуков авторской музыки, создание «дефектов» звукозаписи (так называемый «глитч»). Такие звукозрительные противоречия могут интерпретироваться как выражение ощущения разлада или даже распада гармонии теоцентристского мировоззрения, сложности существования человека в современном мире, наполненного разного рода проблемами и трагедиями, человеческим отчуждением и растерянностью, которые кинематограф пытается правдиво отразить.

Эту «тревогу о человеке» можно было наблюдать уже в творчестве Андрея Тарковского. Так, в фильме «Сталкер» (1979) музыка финала 9 Симфонии Л. ван Бетховена, написанная на слова оды Ф. Шиллера «К радости», искусственно искажается в фонограмме наложением звуков проезжающего поезда, и не просто искажается, но поглощается, подавляется ими — тем самым метафорически выражается ощущение нашествия грубо-механистической силы современной цивилизации. В «Ностальгии» (1983) авторская «тревога о человеке» переходит фактически в крик души, когда на экране мы видим сцену самосожжения главного героя Доменико (взбравшегося для этого на конную статую Марка Аврелия на римской площади Капитолия) опять же под внутрикадровые звуки хорового финала бетховенской 9-й Симфонии: «Freude, schöner Götterfunken» («Радость, прекрасная Божья искра»), однако магнитофонная пленка с записью музыки как бы «зажевывается», долго нормально не воспроизводится. Но самое главное, идея немецких романтиков о грядущем объединении миллионов, о всеобщей гармонии «разбивается» в кадре о лица разобщенно стоящих на площади людей, равнодушно наблюдающих за происходящим. Как пишет исследователь звука фильмов Тарковского Н. Кононенко, «“Миллионы” на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающее тело. Ностальгия географическая уступает место ностальгии по утерянной архаической духовности “начала мира”» [2, с. 86].

Тенденцию осмысления современного состояния общества и сознания человека через особенности введения в драматургическую структуру фильма музыки духовно-нравственного, в том числе религиозного содержания можно найти и в отечественном кинематографе 2000-х гг. В картине Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008) этот

аспект режиссуры можно рассматривать и в плане авторского переосмысления «канона Тарковского»: на экране происходит довольно своеобразный диалог с его художественными константами (элементами *канона*). Дом, огонь, вода, зеркало — эти полисемантические образы художественного мира Тарковского переводятся режиссером Серебренниковым в элементы «эстетики безобразного», демифологизируются. Если целью творческих усилий Тарковского было восхождение к Свету, то путь героини фильма «Юрьев день» к *просветлению* лежит через нисхождение в земной ад (созданный самими же людьми) и искание истины в низинах человеческого существования.

Оперная певица, звезда международного масштаба с говорящим именем Любовь — талантливая, красивая и небедная женщина — приезжает вместе с сыном Андреем (снова знаковое имя!) на свою малую родину с «ностальгическими целями». Как и фильм Тарковского «Ностальгия», «Юрьев день» начинается со звуков музыки Джузеппе Верди (у Тарковского хор пел «Requiem aeternam» — «Вечный покой» — из «Messa da Requiem», у Серебренникова звучит ария Леоноры «Pace, pace, mio Dio!» в исполнении Марии Каллас из оперы «La Forza del Destino» — «Сила судьбы». Названия обоих произведений, заметим, имеют символический смысл). Сын Любви, в машине которой звучала эта музыка, просит мать выключить ее и «поставить что-нибудь нормальное».

Андрей пропадает без вести во время экскурсии по местному Кремлю, и безутешная мать остается в этом Богом забытом местечке, чтобы ждать его возвращения. Дом, в котором ее приютили, больше похож на сарай. Вместо яблок, «рассыпанных» во многих кадрах фильмов Тарковского, — у Серебренникова несметное количество грязноватых луковиц на полу. Зеркало, в которое смотрится все более и более дурнеющая Любовь, — не хранящее память поколений, даже не «мутное стекло»: оно все в грязных разводах и трещинах, которые свидетельствуют только о беспросветной, убогой (с точки зрения *внешнего* благополучия) жизни ее хозяйки. Прекрасные длинные волосы Женщины Тарковского, омываемые чистой водой, у Серебренникова безжалостно выкрашиваются отвратительной желто-рыжей («самой дешевой») краской «сурик интимный», которой пользуются *все* женщины этой местности. Священник в храме — не слуга Богу, а завхоз: с калькулятором в руке деловито заказывает по мобильному телефону (рингтон — «Танец маленьких лебедей») плитку, печку для бани, сайдинг, вагонку...

Знаковое событие фильмов Тарковского — уход в молчание, невозможность говорения — есть и в «Юрьеве дне». Однако если у Тарковского Андрей Рублев *сам* принимает решение (дает обет молчания), то потеря голоса у Любви воспринимается как Божья кара в ветхозаветном духе. Личность — через молчание — не *приготавливается изнутри* к восхождению по новому пути, но *извне* стирается, полностью нивелируется, растворяется («первые станут последними»). Оперная дива, выйдя во двор из избы в накинута на голову, как *монашеское одеяние*, одеяле, взглянув на *небо*, *вдруг* теряет свой драгоценный божественный дар — голос — и падает ниц, в холодный снег, и ползет по нему с беззвучным криком отчаяния.

С этого момента постепенно начинается перерождение ее личности. *Звезда спускается* в земной ад (палата эков-туберкулезников) и начинает свое «служение» в качестве добровольной помойки, санитарки и сестры милосердия. Есть и эпизод «причастия» хлебом и картошкой одичавшей голодной толпы заключенных. Кульминация этого служения — сцена *спасения Любовью* истекающего кровью зэка, порезанного сокамерниками: в кадре «Пьета» наших дней — окровавленный уголовник на руках

«матери» (несколько раз «сын» произносит слово «мама»). Как не провести здесь сравнение с финальным кадром «Соляриса» Тарковского, где мы видим аллюзию на «Возвращение блудного сына» Рембрандта. Камера Тарковского после этого поднимается ввысь, в космическую бесконечность. У Серебренникова это «вознесение» в кадре невозможно...

Тем не менее мы, безусловно, можем не только увидеть, но и услышать признаки трансцендентального направления авторского мышления. Режиссер в течение всего действия постепенно доносит до нас простую мысль: Бог не в абстрактном иномирье, но в Другом, в том ближнем, о котором говорится в Евангелии и которого *надо*, но так трудно полюбить, что в *отношении к другому* творится твоя собственная судьба. Автор говорит о необходимости *видения в Другом кого-то близкого*, не чужого тебе человека — и не в пограничной ситуации, а каждый день, в повседневности. Сначала этот «месседж» воспринимается как грубоватые сценарные «крючки»: следователь «видит» в Любви свою старую знакомую Люсю, Любовь в свою очередь «видит» то в монахе, то в уголовнике своего потерянного сына, мелькают похожие фамилии — Васильев, Васильчиков, Васильков... Однако самые психологически верные находки — в, казалось бы, проходных и малозначимых эпизодах. Например, когда Любовь вдруг видит в алкоголике, набросившемся на нее с ножом, человека. У нее исчезает страх, а у него — агрессия. Она дает ему денег и выпроваживает на улицу — и здесь, на пороге, глаза их на миг встречаются. Нет, никаких чудес не произойдет: опустившийся пьяница не станет святым, а Любовь даже пригрозит «убить», если тот вернется. Но они уже... не «чужие».

Постепенно в картине происходит и музыкальное «восхождение». В одном из эпизодов героиня, бредущая по снегу в валенках и ватнике, вдруг слышит неведомо откуда доносящиеся знакомые звуки... «Всенощного бдения» Рахманинова. (При этом начало его звучания, слышимого на общем плане, «сбивается» диссонантными закадровыми звуками авторской музыки Сергея Невского.) Постепенно все более и более явственно звучит песнопение «Благослови, душе моя, Господа», которое доносится из окна здания (внутри работает старенький телевизор), а солирует... сама героиня — *бывшая* певица Любовь Павловна. Как громом пораженная, Любовь смотрит на горящее дерево и слышит производимые *когда-то* ею же *божественные звуки*... В финале картины Люба скромно войдет в храм и присоединится к нескольким рыжеволосым женщинам, поющим нестройными голосами «Херувимскую», и будет покорно и молча внимать указаниям строгого регента (в обычной жизни — продавщицы мороженого): «Новенькая, ты слышишь, что ты поешь? Ушами слушай и душой. Слух-то у тебя есть музыкальный?» В последнем *беззвучном* кадре мы видим, что Люба действительно поет теперь душой...

Тема духовно-нравственных поисков современного человека является центральной и для еще одного значительного представителя отечественного киноискусства — Павла Лунгина. В одной из его киноработ — фильме «Дирижер» (2012) — эта тема практически полностью выстраивается на взаимодействии музыки и изображения, образуя особое драматургическое звукозрительное пространство. При этом в образно-смысловом отношении основное место в «Дирижере» занимает мотив покаяния, очень сильно заявленный в предыдущем фильме Лунгина «Остров» (2005). Но если в «Острове» мы слышим замечательную, тонкую авторскую партитуру Владимира Мартынова, написанную специально для фильма, то «Дирижер» изначально был вдохновлен музыкой оратории митрополита (в то время епископа) Илариона Алфеева «Страсти по Матфею».

Музыкальное качество оратории, премьеры которой состоялась в 2007 г. в Большом зале Московской консерватории в исполнении хора Государственной Третьяковской галереи и Большого симфонического оркестра им. П. И. Чайковского под управлением Владимира Федосеева, вызвало противоречивые отзывы. Профессиональные критики, в частности, музыкальный обозреватель газеты «Ведомости» Петр Поспелов, написали о произведении о. Илариона много негативных комментариев, в которых главная суть претензий сводилась к недвусмысленным обвинениям в неоригинальности партитуры: «Многие хоры выдержаны в стилистике православной хоровой музыки. В этой традиции автор чувствует себя органично, естественно идет за складом текста. Нередко попадаются красоты в духе Гречанинова, “Вокализ” Рахманинова заползает сам собою, приходится вспоминать и хоры из опер Мусоргского. В последней части, особенно в арии Богородицы, убеждаешься, что автор знаком с мюзиклом Эндрю Ллойда Уэббера *Jesus Christ Superstar*, а может быть, и с киномузыкой Майкла Наймана. И, везя, где пожелает, по страницам партитуры разливается дух музыки советского кино <...>, в целом ряде номеров автор напрямую переносит к себе ключевые баховские куски — не только из “Матфея”, но и из “Иоанна”. Знаменитая ария *Erbarne dich*, заимствованная процентов на 70, становится Надгробной песнью — правда, не для альты, а для тенора и сильно короче, но с такой же солирующей скрипкой» [4].

В то же время на просторах Интернета можно прочесть и много положительных, а главное, искренне написанных отзывов простых слушателей, которых музыка оратории тронула до глубины души. Но в данной статье мы вообще рассматриваем произведение Илариона Алфеева не само по себе, а в качестве *музыки фильма*, более того, в качестве музыки, ставшей отправной точкой для создания фильма, что во многом меняет отношение к ней. Некоторые отмеченные критиками «недостатки» партитуры — например, слишком явные аллюзии, практически заимствования из баховских произведений — в случае «перевода» в музыку фильма, возможно, даже идут ему на пользу, позволяя неискушенному зрителю ощутить радость узнавания знакомых интонаций.

Важно и то, что при обсуждении концепции будущего фильма Лунгин, услышав идею Алфеева о «прямом иллюстрировании» музыки в виде фресок на евангельские сюжеты в видеоряде, ответил, что «ему это не интересно» [1]. Режиссер вводит в фильм музыку, точнее, выстраивает фильм «на музыке» как звуковым образом духовного мира, который незримо сопровождает главного героя в его сложных жизненных обстоятельствах и душевных терзаниях. Как вспоминал режиссер, найденное звукозрительное решение в контексте драматургии фильма далось ему непросто: «Как вбить в полтора часа фильма два часа непрерывно идущей музыки, если мы хотели, чтобы фильм был все-таки реалистичным, чтобы люди ходили, говорили, предавали, обманывали и снова прощали друг друга? Тогда возникла эта идея, довольно смелая, что эта музыка вообще все время живет в действии, то выплывая на поверхность, когда есть реальное исполнение ее, то снова уходя внутрь ощущения главного героя. Это понятно, он дирижер, эта музыка в нем живет. Мне кажется, что эффект получился необыкновенно сильный, потому что музыка давала этой простой истории какую-то удивительную эмоциональную глубину и силу» [1].

По сюжету, дирижер Вячеслав Петров, человек с непроницаемым лицом и окаменевшей душой, направляется с руководимыми им хором и оркестром (для исполнения названной оратории) в Иерусалим. По стечению обстоятельств, именно в это время там находится еще не погребенное тело его 26-летнего сына Саши, бедного художника, ушедшего из родительского дома в 16 лет, скитавшегося по миру и в конце концов

покончившего с собой в Святом городе (у израильских друзей Саши нет денег на его похороны). Отец много лет не общался с сыном, не приняв его образ жизни, и теперь он должен встретиться с ним, уже мертвым, когда нельзя уже ничего изменить, поздно каяться и просить прощения (просит прощения перед своим отцом, наоборот, сам Саша в своем письме, попавшем в руки дирижера уже после смерти сына: «Папа, прости меня, что я умер. Я больше так не буду»). Перед нами на экране проходят несколько дней, полностью перевернувшие представление дирижера о себе и своей жизни, *преобразившие* его, и это ощущение достигается в первую очередь благодаря практически постоянному звучанию музыки оратории как в кадре, так и за кадром.

Необходимо отметить, в фильме Лунгина (как и в «Юрьеве дне» Серебренникова) в наиболее драматически и психологически напряженных эпизодах звучит не просто духовная, но хоровая музыка, как символ соборности, не только божественного, но и человеческого со-участия и со-действия в судьбе героя, в его страданиях на пути к покаянию (греч. μετάνοια — «перемена ума, переосмысление») и духовному перерождению. Особенно впечатляюще эпизоды оратории звучат в кульминационных сценах, где происходят важнейшие изменения в душе главного героя (приход в комнату, где он видит тело умершего сына, эпизод на кладбище с трагическим покаянием на его могиле). И недаром это перерождение происходит прежде всего через видение самого себя со стороны (героиня «Юрьева дня» видит себя на экране телевизора, герой «Дирижера» видит изображение *себя мертвого* на картине собственного уже *умершего* сына — отсылка к картине Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу»). Но самое главное то, что после видения себя как *другого*, происходит и обратный процесс: герой начинает видеть *другого как себя, чужого — как ближнего*.

В результате анализа применения духовной музыки во внутрикадровом и закадровом пространствах современных кинофильмов можно констатировать тенденцию к использованию ее сакральной семантики и символики в качестве чрезвычайно важного элемента драматургии, не связанной напрямую с религиозной тематикой. В то же время именно такая музыка высветляет и определяет духовно-нравственную направленность режиссерского мышления, даже если визуальный ряд не имеет внешне-выраженного отношения к сакральной области. Противопоставление возвышенности духовной музыки и бытового, стилистически «сниженного» изобразительного материала, реализма и даже трагизма ситуаций, в которых проявляют себя герои современных кинокартин, позволяет острее ощутить сложность существования человека в современном мире. И в то же время именно явление трансценденции через звучание прекрасной музыки может дать герою (как и зрителю) надежду и опору в его жизненных исканиях и переживаниях, подтверждая слова Андрея Тарковского: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже если более определено: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту» [5, с. 7–8].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Дирижер: беседа митрополита Илариона и Павла Лунгина // Pravmir.ru. URL: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения 18.05.2019).

- 2 Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 3 Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. 192 с.
- 4 Поспелов П. Примитив из Оксфорда // Ведомости. 30.03.2007. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/03/30/primitiv-iz-oxforda> (дата обращения 18.05.2019).
- 5 Тарковский А. Уроки режиссуры: учеб. пособие. М.: Изд-во ВИППК, 1993. 92 с.
- 6 Тюрин Ю. П. Погибель венценосной Руси. Экран о гибели династии Романовых. М.: Канон+, 2012. 240 с.

\*\*\*

© 2020. Yulia V. Mikheeva  
Moscow, Russia

### SPIRITUAL MUSIC IN DRAMATURGICAL STRUCTURE OF THE MODERN RUSSIAN FILM

**Abstract:** Since the mid-1980s, Russia witnesses interest in the domestic spiritual heritage renewed, and exemplified in publications of philosophical and religious literature, concert performances and sound recordings of the masterpieces of Russian sacred music, which used to be under censorship in Soviet times. The issue of spiritual searches was also topical in the Russian cinema of the late 20<sup>th</sup> – early XXI<sup>st</sup> centuries, when a lot of religion-themed films appeared on screen, characterized, however, by different artistic quality. At the same time, the line of spirituality in cinema can be traced in the “pre-perestroika” period too and is associated primarily with such representatives of the author's cinema as Andrei Tarkovsky, Alexander Sokurov, Konstantin Lopushansky and others. In modern Russian cinema, this line of direction finds its continuation, yet often requires closer consideration, since the spiritual search of the author can be hidden inside rather complex functional-semantic relations of sound and image, and be involved in the polysemantic dramaturgical structure of the film, the plot of which is often related to spiritual and religious topics indirectly. The paper examines various ways and meanings of introducing sacred music into dramatic structure of the modern motion picture, as well as the significance of the technical processing of musical sound recording, including the conscious distortion of sound in the film's soundtrack.

**Keywords:** Russian spiritual heritage, sacred music in cinema, author cinema, film dramaturgy, film sound solution.

**Information about author:** Yulia V. Mikheeva — DSc in Arts, Professor, S. A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Wilhelm Pieck St. 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: [julmikheeva@gmail.com](mailto:julmikheeva@gmail.com)

**Received:** June 03, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Mikheeva Yu. V. Spiritual music in dramaturgical structure of the modern Russian film. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 249–257. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

**REFERENCES**

- 1 Dirizher: beseda mitropolita Ilariona i Pavla Lungina [Conductor: conversation between Metropolitan Hilarion and Pavel Lungin]. *Pravmir.ru*. Available at: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (accessed 18 May 2019). (In Russian)
- 2 Kononenko N. G. *Andrei Tarkovskii. Zvuchashchii mir fil'ma* [Andrey Tarkovsky. The resonant world of film]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 3 Lopushanskii K. *Dialogi o kino* [Dialogues about movies]. St. Petersburg, Aleteia, TO "Stupeni" Publ., 2010. 192 p. (In Russian)
- 4 Pospelov P. Primitiv iz Oksforda [A primitive from Oxford]. *Vedomosti*. 30.03.2007. Available at: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/03/30/primitiv-iz-oxforda> (accessed 18 May 2019). (In Russian)
- 5 Tarkovskii A. *Uroki rezhissury. Uchebnoe posobie* [Directing lessons. Textbook]. Moscow, Izdatel'stvo VIPPK Publ., 1993. 92 p. (In Russian)
- 6 Tiurin Iu. P. *Pogibel' ventsenosnoi Rusi. Ekran o gibeli dinastii Romanovykh* [Death of crowned Russia. Screen about the death of the Romanov dynasty]. Moscow, Kanon+ Publ., 2012. 240 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

УДК 7.03

ББК 85.143(2)6



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. И. И. Руцинская  
г. Москва, Россия

## ВИЗУАЛИЗИРУЯ СИМУЛЯКРЫ: СЪЕЗДЫ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ В ЗЕРКАЛЕ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ  
в рамках научного проекта № 18-012-00540

**Аннотация:** Обилие проводимых в СССР сталинской эпохи съездов, конгрессов, собраний, их пропагандистская роль, повышенное внимание к ним со стороны государства и прессы неизбежно превращали эти мероприятия в важнейший сюжет для официальной живописи. Над созданием полотен подобной тематики трудились самые титулованные и обласканные властью мэтры советского искусства. Однако визуальные репрезентации советских съездов никогда не становились объектом специального научного интереса. Данным фактом определяется новизна настоящей статьи, в которой впервые предпринята попытка проанализировать иконографические схемы, композиционные и колористические особенности живописных полотен, посвященных советским форумам. В статье съезд рассматривается в качестве важнейшего государственного ритуала, обладавшего набором идеологических функций. Дана характеристика этих функций. Доказывается, что именно живопись наиболее последовательно доносила до зрителя символическую значимость изображенных событий. Показано, что авторы целенаправленно отступали от требований документальной точности, вводили знаковые объекты, «усиливали» цветовую палитру мероприятий. Описывается процесс работы над картинами съездовской тематики. Вычленяются штампы, ритуальные формулы, повторяющиеся из произведения в произведение. Автор приходит к выводу о том, что, стремясь передать «историческую роль» советских форумов, художники максимально усиливали их репрезентационный характер. В отличие от вербальных текстов, настаивавших на существовании у каждого съезда реальных прагматических функций, живопись обнажала их симулятивную природу.

**Ключевые слова:** съезд, репрезентация, ритуал, симулякр, советская живопись, соцреализм, сталинская эпоха.

**Информация об авторе:** Ирина Ильинична Руцинская — доктор культурологии, доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 13, 119234 г. Москва, Россия. E-mail: irinaru2110@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 11.07.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

*Для цитирования:* Руцинская И. И. Визуализируя симулякры: съезды сталинской эпохи в зеркале советской живописи // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 258–271. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

Любое тоталитарное государство испытывает повышенную потребность в ритуалах разного характера и масштаба. Эта закономерность позволяет исследователям утверждать, что «чрезмерную мифологизацию, символизацию и ритуализацию культуры можно рассматривать в качестве одного из индикаторов процессов сползания общества в сторону тоталитаризма» [5, с. 9].

В тоталитарной культуре советского образца повышенная склонность к ритуализации подкреплялась многовековыми традициями так называемого «обрядоверия», т. е. установкой «на обрядовую сторону культа <...> при относительном невнимании к идейной (богословской, теоретической) стороне веры» [6, с. 402], сложившимися с первых веков христианства на Руси. По мнению известного российского социолога Юрия Левады, «традицию “обрядоверия” восприняли — и довольно эффективно использовали — большевики после утверждения своего господства и особенно после преодоления собственного утопизма. Чем меньшую роль в политике играли идейные установки правящей верхушки (по сравнению с прагматическими ориентациями на державное величие), тем большее значение придавалось символической и обрядовой стороне властвования. Коллективные акции всевозможных “массовок”, демонстраций, собраний и съездов разных уровней превращались в символические церемонии» [6, с. 403].

Подобные процессы не могли не привлечь к себе стойкого научного интереса. За последнюю четверть века ученые описали и проанализировали различные виды и формы советских митингов, демонстраций, праздников, гражданских обрядов. В данном контексте представляется необъяснимым тот факт, что в поле зрения исследователей не попал государственный ритуал, который стоял в самом центре советского метанарратива, на который расходовались внушительные государственные средства, который представлял собой инструмент конструирования и поддержания советской картины мира. Речь идет о таком важнейшем партийно-государственном мероприятии, как съезд<sup>1</sup>.

Предлагаемая статья — попытка привлечь внимание к исследовательской лакуне.

Количество съездов, проводимых в сталинскую эпоху, было впечатляющим. Партийные, советские, комсомольские, профсоюзные, колхозные, отраслевые, творческих союзов, ударников... Всесоюзные, республиканские, областные, городские<sup>2</sup>... Они проходили с различной частотой и регулярностью, но каждый раз обязательно оказывались в центре общественного внимания. Советская пресса предоставляла о них подробную информацию, лекторы, преподаватели, пропагандисты растолковывали их смысл и значение. Эхо мероприятий отзывалось долго, закрепляясь в известной риторической формуле — «в свете решений съезда...».

Общая иерархичность всех этих мероприятий была осложнена противоречивостью транслируемых установок по поводу самых главных съездов страны — партии и Советов.

<sup>1</sup> Съезды общественных организаций в СССР были, по существу, такими же партийными или государственными мероприятиями.

<sup>2</sup> У форумов были и другие названия: конгрессы, собрания, пленумы, конференции и т. д.

Более семидесяти лет страна называлась «страной Советов», «советской страной». В конституциях 1918 и 1924 гг. съезд Советов был провозглашен высшим органом власти<sup>3</sup>. Официальную риторику подкрепляли грандиозные архитектурные проекты: в Москве закладывали фундамент «Дворца Советов», в Большом Кремлевском дворце разрушали Александровский и Андреевский залы, чтобы на их месте создать «Зал заседаний Верховного Совета СССР и РСФСР».

Громкие декларации не меняли и даже не очень маскировали тот факт, что в СССР органы советской власти играли второстепенную роль, а съезды Советов являлись дорогостоящим ритуалом, действием, в котором главной была знаковая сторона. Их назначение — поддерживать миф о народовластии, торжестве «подлинной демократии», воплощении в жизнь ленинской мечты о «кухарке, управляющей государством».

Для партийных съездов в СССР (в отличие, например, от фашистской Германии) особых зданий не строили. Предполагалось, что они будут проходить в тех же интерьерах. (Все съезды ВКП(б) с 1934 по 1959 г. проходили в Зале заседаний Верховного Совета.) На архитектурно-знаковом уровне всячески подчеркивалась их вторичность. Однако в иерархии съездов они, бесспорно, занимали самую высокую ступень. Для их определения использовались эпитеты наивысшего регистра: «великий», «судьбоносный», «эпохальный», «исторический». Тексты выступлений советских вождей на съезде не только печатали на страницах газет, но и издавали отдельными книгами и брошюрами, тиражи которых исчислялись миллионами. Их основные положения заучивали в школах, обсуждали на собраниях. Их цитировали, цитировали и цитировали.

Помимо демонстрации «единства партийных рядов» и «верности ленинско-сталинскому курсу», у партийных съездов были иные, чрезвычайно важные знаковые функции. Они конфигурировали советское время. Поскольку главный миф СССР — миф о стране, которая строит коммунизм, «семимильными шагами движется к светлому будущему человечества», съезды становились реперными точками, призванными отмерять отрезки на этом пути. Обобщенную идею движения к коммунизму они «материализовывали», делали метафору движения зримой, наглядной. Каждый съезд становился очередным подтверждением: мы идем в нужном направлении, не свернули с пути, прошли еще один важный отрезок, достигли намеченного и наметили новые рубежи. Это были праздники свершений, праздники промежуточных финишей.

Воспоминания простых советских людей подтверждают, что данное послание усваивалось полностью: «Особо запомнился мне период работы XVII съезда ВКП(б), который состоялся в начале 1934 года. Этот съезд был знаменателен тем, что наша страна, создав необходимый фундамент, вступила в период социализма. Что и было сообщено народу нашей страны на XVII съезде» [11]. Наивная фраза — «что и было сообщено народу» — наглядный пример того, как воспринималось в народе назначение партийных съездов, их основная функция.

Тот факт, что именно Сталин выступал на всех съездах с отчетными докладами ЦК, придавало громогласным утверждениям об успешном прохождении очередного участка пути особую убедительность и весомость.

В последующие периоды (при Н. С. Хрущеве и Л. И. Брежневе) партийные съезды будут проходить в строгом соответствии с уставом — один раз в пять лет. Однако математическая точность приведет к формализации и в итоге к снижению значимости указанной функции. На протяжении 1920–1950-х гг., напротив, ритмы промежуточных

<sup>3</sup> Таковым он оставался до 1936 г., когда по новой, «сталинской» конституции высшим органом власти стал Верховный Совет СССР.

итогах были пульсирующими, неровными (межсъездовские периоды продолжались от одного и тринадцати лет), как бы подразумевающими, что каждый «этап большого пути» требует на прохождение разное количество времени. Этим подчеркивалась естественность, органичность характера «продвижения к коммунизму».

И, конечно же, каждый съезд гарантировал новый всплеск восторженного прославления вождя. Согласно замечаниям современников, «Сталин выступал публично очень редко: в отдельные периоды один раз в несколько лет. Поэтому попасть на его выступление, послушать и увидеть живого Сталина считалось величайшей редкостью и счастьем» [14, с. 43]. Процитированная фраза относится к 1952 г., когда количество публичных выступлений престарелого вождя сократилось до минимума. На XIX съезде партии он даже не смог выступить с отчетом ЦК. Но и в предшествующие годы появления Сталина были строго дозированы, вождь «являл себя народу» только на знаковых мероприятиях. Каждый его «выход» становился событием историческим, каждое слово звучало как «высшее откровение, абсолютная марксистская истина, кладезь мудрости, познание нынешнего, прорицание будущего» [14, с. 50]. Важнейшие съезды страны были достойной площадкой для такого «появления».

Сталин, конечно же, был главным действующим лицом многодневных мероприятий: «Бурей оваций встречал съезд каждый раз упоминание имени Сталина. Зал много раз стоя приветствовал вождя. Имя Сталина не сходило с уст ораторов» [14, с. 46]. Однако его аудитория не должна была исчерпываться теми двумя тысячами человек, которые собирались в Кремле. Мероприятие было адресовано всему народу. Каждый советский человек должен был ощутить такой же прилив восторженных чувств и усвоить символический смысл столь наглядно артикулированных истин. Для этого нужны были и вербальные, и визуальные репортажи.

Визуальные отчеты о съездах, представленные фотографиями в прессе и документальными фильмами, имели свои важные достоинства и недостатки с точки зрения адекватности трансляции заложенных смыслов. Их главное преимущество — передача ощущения подлинности, создание иллюзии беспристрастности и объективности. Учитывая, что к 1930-м гг. в советском искусстве уже были наработаны блестящие приемы конструирования реальности при помощи фото и кино съемки, беспристрастным «глазом» объективны тех, кто был допущен к ответственным съемкам, никак нельзя было назвать. Однако большинство зрителей воспринимали визуальную фиксацию как предельно точную кальку с реальности. Ей верили безоговорочно.

В претензии на документальность были тем не менее и свои ограничения. Их авторы не могли использовать, например, приемы Дзиги Вертова: не могли менять и конструировать, дополнять несуществующими элементами фиксируемое событие. К тому же все фотографии и кадры видеосъемки были черно-белыми. Правда, унылый интерьер Зала заседаний Большого Кремлевского дворца, перестроенный в 1933–1934 гг. архитектором И. А. Ивановым-Шицем и лишенный любых примет былой дворцовой роскоши, не давал поводов для сожалений о монохромности видеодокументов. Одежда советских делегатов тоже. Неброская, коричнево-серая, «серьезная», она являлась обязательным элементом советского официоза. В итоге транслируемый многомиллионной аудитории визуальный ряд создавал образ, бесцветная сдержанность которого подчеркивала деловитую сосредоточенность, напряженность работы участников форума. Ее разбавляли только «бурные овации», «восторженные встречи», «переполненные любовью к великому Сталину» лица. Тем не менее фотографии и киноленты не могли предоставить того эмоционального «фортиссимо», того высокого градуса ликования, которое было важным элементом данных ритуалов.

Именно здесь вступала в действие живопись.

Большинство съездов, на которых присутствовал Сталин, были изображены, или, пользуясь лексикой эпохи, — «запечатлены», «воспеты» советскими художниками. Лучшие (с пропагандистской точки зрения) произведения тиражировали в виде открыток и репродукций в книгах.

Их важнейшая характеристика — цветность. Цвет в живописи, как известно, апеллирует прежде всего к эмоциям зрителя. Художник не просто располагал палитрой, которой были лишены фотографы, он мог при помощи специальных приемов усилить ликующую праздничность, обойдя унылую монохромность официального советского мероприятия. Например, можно было раскрасить одежды делегатов. Для этого существовал проверенный прием — одеть часть персонажей на картине в яркие национальные одежды. Подобное «костюмирование» позволяло решать сразу две задачи: иллюстрировать излюбленную официальной пропагандой мысль о братской дружбе народов СССР, об участии представителей всех наций и народов в принятии исторических решений и одновременно придать живописному полотну «оправданное многоцветие». Цвет в подобном случае возникал не в результате «искажения действительности» или «использования формалистических приемов», но как способ артикулировать важную идею.

Другой, не менее распространенный способ — отказ от фотографически точной фиксации каждой детали происходящего и обращение к элементам, помогающим в создании романтически-взволнованной, символически звучащей обстановки. Чаще всего такими элементами становились «алые стяги». Данный прием был удачно апробирован А. М. Герасимовым в картине «В. И. Ленин на трибуне» еще в 1930 г. Советские художественные критики не жалели хвалебных слов для ее описания: «Это было первое живописное произведение, в котором образ Ленина — вождя революции был намечен в необходимых исторических масштабах» [3, с. 27]. На протяжении 1930–1950-х гг. красные знамена в качестве фона для Сталина, выступающего с трибуны, стали визуальным стереотипом, штампом, к которому обращались, чтобы подчеркнуть эти самые «исторические масштабы» и «символические смыслы» изображаемого события. Разница заключалась в том, что А. М. Герасимов создавал заведомо обобщенный образ, не связанный с конкретным событием (на что указывало в том числе название произведения), а художники, изображавшие съезды, настаивали на конкретности «воспеваемого» общественно-политического действия. Изображался не Сталин вообще, а Сталин, выступающий на определенном мероприятии, не съезд вообще, а определенный съезд.

Однако в Зале заседаний Верховного Совета СССР, где проходили съезды, никаких знамен за спиной у Сталина не было (о чем свидетельствуют многочисленные фотографии). Их появление на холсте — плод «творческой фантазии» автора. Немудреное раскрашивание фона в «цвет советского знамени» использовалось как способ придания конкретному событию искомой исторической значимости и праздничной торжественности.

Данные работы, конечно, можно охарактеризовать как чистейший образец конъюнктуры, но одновременно как пример поиска простого ответа на противоречивые художественно-идеологические запросы. С одной стороны, от художников требовали конкретно-исторической фиксации события. С другой — постоянно ругали за то, что «наша форма выражения в основном подражательно-изобразительная, не дает того разумного отвлечения, которое необходимо для создания синтетических образов»<sup>4</sup>,

<sup>4</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 133. С. 28.

«мы пишем слишком в упор, слишком буквально с натуры, попадая под влияние натуры из-за погони за фотографичностью, слишком буквальным сходством»<sup>5</sup>. Если красный флаг, размещенный за фигурой Сталина, становился способом соединения вневременного с конкретно-историческим, если он гарантировал всеобщее удовлетворение полученным результатом, художники этот флаг пристраивали. Тот же А. М. Герасимов эксплуатировал единожды найденную форму много раз.

Другим, не менее востребованным приемом демонстрации значимости события был размер полотна.

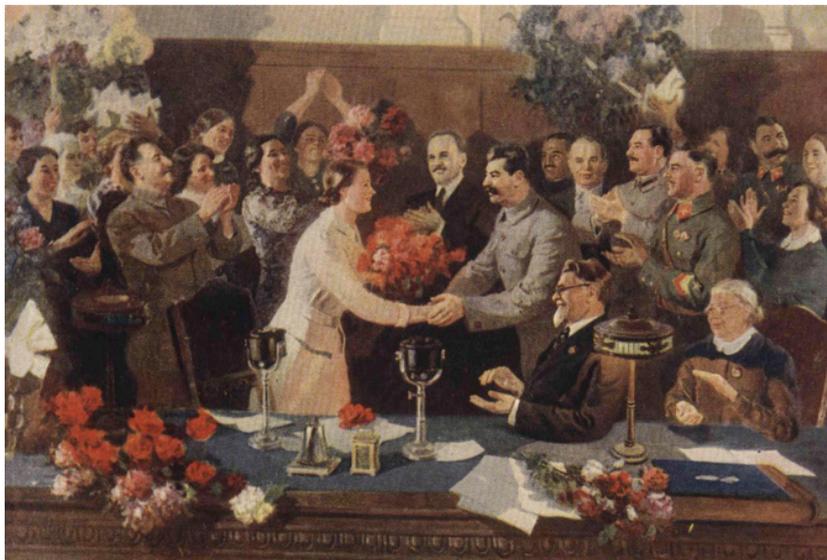
В 2004 г. в Русском музее прошла выставка под названием «Большая картина». Ее кураторы стремились привлечь внимание к феномену большеформатного произведения, обоснованно доказывая, что размер картины влияет на процесс ее создания и на процесс ее восприятия. Один из вопросов, актуализированных данной экспозицией, был сформулирован следующим образом: «Обязаны ли своим появлением большие (точнее большеформатные картины) художественной традиции, общественной потребности или социальному заказу — и в какой мере?» [2, с. 7]. Применительно к «съездовским полотнам», среди которых особенно много большемерных работ, ответ представляется однозначным — конечно же, социальному заказу. Однако именно богатая традиция русской живописи, прежде всего живописи исторического жанра, сформировала устойчивое представление о том, что значительное событие и значительный талант художника, к этому событию обратившегося, предопределяют или даже требуют выдающихся размеров картины. Подобные представления проложили дорогу советским авторам. С той только разницей, что в советской живописи необходимость больших размеров обосновывалась не традиционной трехчастной формулой (тема плюс талант плюс индивидуальность), достаточно было всего лишь одного ее элемента — «великое событие».

Большеформатная картина — это своего рода претензия, громкое заявление, вызов. Художник должен «отважиться на размер». В советском варианте он главным образом должен был «отважиться на тему». Большой размер прилагался к большой теме, был ее атрибутом. Художественные сложности, которые неизбежно возникали при написании большеформатного полотна, смягчались благодаря тому, что никто не ожидал и не требовал от авторов уникального композиционного решения (задача, над решением которой годами мучились художники предшествовавших эпох). Количество возможных вариантов при изображении съезда было ограниченным: 1) вождь на трибуне; 2) вождь на трибуне, а за ним в президиуме сидят его восторженные соратники; 3) вождь на трибуне, в президиуме сидят восторженные соратники, и видна часть зала с не менее восторженными делегатами; 4) вождь и его соратники в президиуме слушают выступление оратора — делегата из народа или из числа руководителей партии и правительства. При этом название каждой картины указывало, какой именно съезд изображен и когда он проходил (часто с точностью не до года, а до месяца и даже дня). Все вместе большие съездовские полотна были призваны создавать своеобразную «летопись великих событий», но, поскольку декорации, мизансцены, главные персонажи переходили из одного произведения в другое, резко возрастала роль вербального сопровождения. Оно, а не визуальный текст ориентировало зрителя, подстраивало его оптику, помогало самостоятельно вкладывать правильные смыслы.

Художники, конечно же, старались найти композиционные нюансы, позволявшие выделять их полотна среди сотен подобных. Чаще всего они сводились к решению

<sup>5</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 38. С. 3–4.

нескольких вопросов: под каким углом располагать на холсте сцену с трибуной, с какого расстояния ее писать, сколько персонажей включать. Поскольку многие картины создавались на основе фотографий в прессе, нередко они просто повторяли заданную фотографом композицию. Придумывание деталей (кроме флага, конечно) грозило отступлением от реальности, могло навлечь на автора критику. Точное же повторение прошедшей цензуры фотографии гарантировало идеологическую выверенность художественного решения. Правда, многочисленный отряд советских художников имел в своем составе своеобразную художественную элиту — группу художников, допущенных к большим темам, получавших правительственные заказы на изготовление особо важных тематических полотен. Они были вхожи в Кремль — чаще всего в пустые залы заседаний, но порой и непосредственно на съезды. У них была возможность корректировать схему, зафиксированную на фотографиях, натурными зарисовками. Так, народный художник СССР В. П. Ефанов, вспоминая о работе над известной картиной «Незабываемая встреча. Руководители Партии и Правительства в Президиуме Всесоюзного совещания жен хозяйственников и инженерно-технических работников тяжелой промышленности в Кремле» (за которую он получил первую из своих пяти Сталинских премий), рассказывал: «Как раз в это время проходило совещание жен командиров тяжелой промышленности в Кремле. Все газеты были полны сообщениями. Меня эта тема страшно взволновала. Постепенно складывалась у меня композиция будущей картины. Я начал делать эскизы. Надо сказать, что снимки в газетах были сняты снизу, фигуры закрыты до половины. Мне для композиции это было очень невыгодно. В дальнейшем, когда я начал уже работать над картиной, мне нужно было сделать ряд этюдов в самом Кремле, в том зале, где проходило совещание. Мне принесли высокую стремянку, я сел на нее верхом и только тогда нашел свою точку зрения. Оттуда я написал стол, стулья, лампу, микрофон, часы, — словом, все детали» [8, с. 236] (ил. 1).



**Иллюстрация 1 – В. П. Ефанов. «Незабываемая встреча». Руководители Партии и Правительства в Президиуме Всесоюзного совещания жен хозяйственников и инженерно-технических работников тяжелой промышленности в Кремле**  
**Figure 1 – V. P. Yefanov. “Unforgettable Meeting”. Leaders of the Party and Government in the Presidium of the All-Union Conference of the women of business executives and Engineering and Technical Workers in Heavy Industry in the Kremlin**

Помимо откровенных, никого в 1930-х гг. не смущавших описаний процесса возникновения замысла, помимо подробного рассказа о композиционных поисках на стремянке, автор особенно настаивал на количественных показателях своего труда, явно считая их чрезвычайно важными для адекватной оценки проделанной работы: «Свою картину “Незабываемая встреча” я писал год и четыре месяца, в общей сложности пять тысяч часов. В ней 22 фигуры» [8, с. 236]. Учитывая внушительный размер полотна (270x391), такой подход объясним, тем более что и материальное вознаграждение за картину в полной мере учитывало количественные показатели.

Если известный деятель искусства получал заказ на изготовление тематической картины, или же его личная инициатива была поддержана Союзом художников и высокопоставленными партийными чиновниками, он мог рассчитывать на всестороннюю помощь и поддержку любой организации. Так, художник Г. М. Шегаль с гордостью рассказывал о работе над картиной «Вождь, учитель и друг. И. В. Сталин в Президиуме II съезда колхозников-ударников в феврале 1935 года» (ил. 2): «В более чем годовой работе над картиной мне было предоставлено почти все, что необходимо для ее создания: персонажи моей картины по составленному мной календарному плану вывозились в Москву и позировали мне <...>. Мне была дана возможность писать в Зале заседаний Большого Кремлевского дворца. Я писал и в пустом зале, писал и в волнующие часы заседаний» [8, с. 573–574]. С затратами не считались: билеты, проживание в гостиницах, командировочные расходы для делегатов, приезжавших на позирование, стоили немало. И это для художника, который не входил в число главных творцов официального искусства (Г. М. Шегаль не имел звания народного художника, не был удостоен ни одной государственной премии).



Иллюстрация 2 – Г. М. Шегаль «Вождь, учитель и друг». И. В. Сталин в Президиуме II съезда колхозников-ударников в феврале 1935 г.  
Figure 2 – G. M. Shegal. “Leader, Teacher, and Friend”. I. V. Stalin in the Presidium of the Second Congress of Kolkhoz Farmer Shock Workers in February 1935

Работа над картиной, посвященной съезду (собранию, конгрессу и т. д.), часто становилась центральным сюжетом в автобиографических очерках художников сталинской эпохи, трактовалась как своеобразная кульминация творческого пути. Показательны формулировки, используемые для передачи авторских интенций. Они включали обязательный набор определений: «символ», «монументальность», «торжественность», «праздничность». «Мне моя картина виделась в плане строгой, торжественно приподнятой монументальности. Я построил ее по растянутой вертикали, и статуя Ленина, высящаяся в нише уходящей вверх стены, — у меня не столько архитектурная деталь зала, но и символ единства дела Ленина-Сталина» [8, с. 574].

Конечно, за подобными текстами стояли общепринятые нормы, широко распространенные риторические формулы. Однако эти нормы, бесконечно повторяемые на страницах газет и журналов, в обязательном порядке включали фразы, закреплявшие в сознании читателей прагматические смыслы советских форумов (приняли, определили, обсудили, одобрили, решили, запланировали, отменили и т. д.). Художники же эту сторону полностью игнорировали — и в своих описаниях, и в своих картинах.

У визуальных фиксаций общественных собраний существует своя специфика, которая не позволяет отражать подобные значения. Она предполагает демонстрацию лишь нескольких форм того, что называется «работой парламентария»: говорить, слушать, голосовать, аплодировать. Правда, в европейской живописи (прежде всего во французской, но также и в американской, и в немецкой, и др.) парламент зачастую был представлен как пространство острой политической борьбы. Композиция строилась на демонстрации столкновений, непримиримых противоречий. Это обеспечивало живописным сюжетам драматический, даже трагический накал, наполняло их сложными и бурными эмоциями, отражалось в экспрессивной пластике и мимике.

Поскольку в советском варианте не могло быть и речи о чем-либо подобном, художники были обречены на показ чрезвычайно узкого спектра эмоций (радость, восторг, ликование, как ни странно — умиление), а в итоге — были обречены изображать не сюжет, а состояние, не действия, а ритуальные положения. Живописное произведение при этом обретало сходство с рекламной картинкой, на которой все персонажи демонстрировали счастье от «потребляемого продукта». Тот факт, что продукт был идеологическим, ситуацию не меняло.

Как показывает анализ картин, в этих обстоятельствах художники выбирали для себя одну из двух стратегий: 1) искать пути и способы построения нарратива, вводя в изображение съезда внеритуальные ситуации; 2) оставаться в пространстве ритуала, максимально усиливая ощущение торжества, праздника, поднимая изображение до наивысшего эмоционального накала.

Сразу скажем, что первая стратегия ценилась не так высоко, как вторая, ведь она предполагала, что художник уходит от изображения самого съезда, визуализирует сюжеты, которые разворачиваются в перерывах между заседаниями или вызваны заминками, паузами в ходе исполнения ритуала. Однако авторы подчеркнуто стремились не покидать пространство съезда: изображаемое действие происходило в зале, точнее — на сцене, на месте для президиума. Полотна сохраняли свои большие форматы, их названия всячески сохраняли связь с конкретным мероприятием.

Нараставшая при использовании данной стратегии противоречивость установок — с одной стороны, твердое намерение не уйти от темы съезда, показать Сталина, обращающегося ко всему советскому народу, а с другой — желание построить некий побочный, как правило, более камерный рассказ — приводила порой к художественным казусам. Так, на картине художника А. П. Бубнова «На II съезде колхозников-ударни-

ков» (1938) изображен перерыв в заседаниях. С двух сторон к Сталину тянутся люди — молодые и старые, мужчины и женщины. Вождь же стоит неподвижно, фронтально, устремив взгляд вдаль. Этот «фрактальный взгляд» на портретах Сталина подробно описал Я. Плампер в монографии «Алхимия власти» [9]. Но изображение, органично используемое на портретах, будучи перенесенным в сюжетную композицию, конструировало образ вождя, абсолютно равнодушного к окружающим его людям: Сталин никого не видит и не слышит — он думает о народе.

Гораздо более органично построил мини-нарратив Г. М. Шегаль на картине, о которой мы упоминали выше, — «Вождь, учитель и друг». Она посвящена остановке, заминке на II съезде колхозников-ударников, о которой с умилением сообщали газеты и с не меньшим умилением вспоминал сам художник: «В дни Второго съезда колхозников-ударников, читая ежедневные газетные отчеты о работе съезда, я как-то особо воспринял как “свой” один эпизод: когда на съезде выпала честь председательствовать скромной колхознице Федотовой, товарищ Сталин лично несколькими простыми практическими указаниями и дружеским ободрением помог ровно и дельно провести работу двухтысячного съезда» [8, с. 572]. Действие происходит на известной кремлевской сцене. Но женщина-оратор отвернулась от зрительного зала, привлеченная происходящим в президиуме, где вождь с трогательной заботой, словно обращаясь к ребенку, склонился над «скромной колхозницей Федотовой», которая председательствовала на съезде. Идея отеческой опеки выражена в картине самым прямолинейным образом. Но со съездом она связана опосредованно.

Такую работу принимали, экспонировали, хвалили, но за нее не давали государственных премий и наград. Ценилось изображение самого съезда, визуализация того, для чего эти народные форумы проводились. И здесь главное для художника — не бояться переборщить с эмоциями, размерами, красочностью, ликованием, символической многозначительностью.

Высшую точку в этом процессе поставил все тот же А. М. Герасимов картиной «Гимн Октябрю. Торжественное заседание трудящихся Москвы по случаю 25-й годовщины Октябрьской революции 6 ноября 1942 года» (ил. 3). Это настоящий апофеоз «съездовской живописи». Размер полотна никто не превысил и не повторил (406x710 см). На нем представлено 200 человек, причем изображены не анонимные участники, а известные люди — депутаты, «руководители партии и правительства», известные деятели литературы и искусства.



Иллюстрация 3 – А. М. Герасимов. «Гимн Октябрю». Торжественное заседание трудящихся Москвы по случаю 25-й годовщины Октябрьской революции 6 ноября 1942 г.  
Figure 3 – A. M. Gerasimov. “Hymn to October”.

Ceremonial meeting of the Moscow deputies of workers dedicated to the 25<sup>th</sup> anniversary of the October Revolution, on the 6<sup>th</sup> of November 1942

Картина была создана в течение нескольких военных месяцев 1942–1943 гг. Художник приступал к работе над ней в тот период, когда «положение на фронтах было критическим: немцы в Сталинграде прорвались на берег Волги, а на Кавказе были близки к прорыву к нефтеносным районам Каспия. Контрнаступление нашей армии под Сталинградом начнется только 19 ноября» [7, с. 64]. У художника не было в запасе нескольких лет, чтобы написать картину, которая, подобно параду на Красной площади в 1941 г., была призвана демонстрировать уверенность, победительное спокойствие народа и власти. Для достижения цели Герасимов пошел по пути изображения не просто хорошо известного ритуала, но самого грандиозного, пышного, дворцового, праздничного зрелища. Интерьер Большого театра с его яркой имперской нарядностью был подходящим пространством для подобного мероприятия. Название картины — «Гимн Октябрю» — настраивало на торжественную и уверенную мощь.

Как известно, изображенное Герасимовым собрание в реальности не состоялось. Оно было запланировано, но затем заменено на скромное закрытое заседание в Кремле, а заказ на визуальную фиксацию разрекламированного события не отменили. В последующие два года (1942–1943) произведение экспонировали на выставках, репродуцировали в монографиях, альбомах, каталогах, картине посвятили специальную брошюру [10]. Картина являла собой чистый образец симулякра — «означающего без означаемого». Показательно, что в 1943 г. художник получил за нее Сталинскую премию, что можно трактовать как легитимизацию, наивысшее одобрение подобного способа конструирования реальности.

«Случай Герасимова» кажется особенным на фоне других «съездовских картин», отражавших «реальные события». Но различия между ними не очень велики прежде всего потому, что сами объекты изображения — съезды — были симулятивными мероприятиями, репрезентировавшими то, чего не было в действительности: свободного волеизъявления, подлинного народовластия, равенства всех членов общества, построения основ социализма, преодоления отсталости и т. д. Они были инструментом манипуляции, призванными «держать сознание в рамках базового мифа и наглухо заколачивать рефлексию» [13, с. 21].

Герасимов просто довел идею симулятивной репрезентации до логического конца. Любые съезды вполне можно было не собирать, достаточно было просто о них рассказывать и изображать, как рассказывали и изображали в сталинскую эпоху. Их «событийно-акциональный, пространственно-временной, ролевой, коммуникативный, эмоциональный, игровой» код [12, с. 19] был заранее прописан. Художники самого съезда не видели, получали информацию, как и все советские граждане, из прессы, транслирующей однозначные смыслы и образы. В лучшем случае, как и Герасимов, писали пустые залы, предназначенные для них.

Со времен Ж. Бодрийера понятия «гиперреальность» и «симулякр» принято связывать с эпохой постмодерна. Однако нельзя не согласиться с А. А. Бартовым, утверждающим: «Задолго до того, как западная цивилизация посредством компьютерной техники и других массовых средств коммуникации начала создавать гиперреалистические объекты (виртуальную действительность), эта задача уже решалась советской идеологией, прессой, статистикой <...>» [1]. И, добавим мы, изобразительным искусством. «“Социалистический реализм” был двойным симулякром, поскольку он и создавал образ гиперреальности и сам был ее составной частью» [1].

Однако нам видится еще одна особенность советской живописи в ее крайних репрезентирующих вариантах: она становилась своеобразной формой саморазоблаче-

ния. Съезд, изображенный с применением указанных выше приемов (стяги, большие форматы, праздничная атмосфера, персонажи в состоянии либо всеобщего ликования, либо зомбированного слушания и т. д.), утрачивает любую содержательную, функциональную составляющую, превращается в торжественно-праздничную пустоту, в самоценный ритуал, в «самореференциальный знак» [4, с. 33]. И чем больше стараются художники, чем грандиознее, наряднее, многолюднее, эмоциональнее становится картина, тем разоблачительней она звучит, тем громче она заявляет о симулятивной природе любого съезда. Правда, подобное «проговаривание» невозможно отрефлексировать, находясь внутри культуры, внутри эпохи, оставаясь «в рамках базового мифа».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бартов А. А.* Философия современного искусства — создание гиперреальности и деконструкция культуры // Нева. 2004. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html> (дата обращения: 12.05.2019).
- 2 *Голдовский Г.* «Большая картина» как феномен истории русской культуры // Большая картина. Альманах. СПб.: Palace Editions, 2006. Вып. 129. С. 5–34.
- 3 *Зименко В. М.* Образ Ленина в произведениях советского изобразительного искусства. М.: Изд-во Академии художеств, 1962. 55 с.
- 4 *Ким И. В.* Модели репрезентации и проблема социальных симулякров // Известия Уральского федерального ун-та. Серия 3. Общественные науки. 2007. № 48. С. 30–34.
- 5 *Лебедев И. А.* Семантика и семиотика в культуре тоталитарных обществ: миф, символ, ритуал: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2006. 24 с.
- 6 *Левада Ю. А.* Символические структуры в общественном мнении // Соч.: избранное: социологические очерки, 2000–2005. М.: Издатель Е. В. Карпов, 2011. 507 с.
- 7 *Левыкин А. К., Шакирова Л. В.* Александр Герасимов. К 135-летию художника. М.: Изд-во ГИМ, 2016. 144 с.
- 8 *Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки.* М.: Искусство, 1951. 604 с.
- 9 *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 496 с.
- 10 *Скворцов А. М.* Гимн Октябрю. Картина народного художника СССР А. М. Герасимова. М.; Л.: Искусство, 1943. 10 с.
- 11 *Трифонов А. Ф.* Мемуары моего деда // Яндекс Дзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b18f7b1780019cf22bf9e4d/memuary-moego-deda> (дата обращения: 20.05.2019).
- 12 *Филатова Е. А.* Праздник как ритуально-игровое событие: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2013. 20 с.
- 13 *Хаззагеров Г. Г.* Риторика тоталитаризма: становление, расцвет, коллапс (советский опыт). Ростов н/Д.: Foundation, 2012. 276 с.
- 14 *Шепилов Д. Т.* Непримкнувший. М.: Вагриус, 2001. 92 с.

\*\*\*

© 2020. Irina I. Rutsinskaya  
Moscow, Russia

**VISUALIZING SIMULACRA:  
CONGRESSES OF THE STALIN ERA IN SOVIET PAINTING**

**Acknowledgements:** The study was funded by RFBR under research project № 18-012-00540.

**Abstract:** The abundance of congresses and meetings held in Stalin era in the USSR, their propaganda and increased attention from the state and the press inevitably made these events an integral and important part and subject for the official painting. The most titled and favored masters of the Soviet art created paintings on this topic. However, visual representations of Soviet Congresses never attracted any special scientific interest. This fact determined the novelty of this study, for the first time exploring iconographic schemes, compositional and coloristic features of paintings dedicated to Soviet Congresses. The author considers Soviet Congress to be the most important state ritual with its own set of ideological functions. The paper proves that it was painting that most consistently conveyed to the viewers symbolic significance of the depicted events. The research also demonstrates that the artists deliberately ignored the requirements of documentary accuracy, introducing iconic objects and “intensifying” the color palette. Furthermore the paper dwells on the process of working on paintings of the Congress theme, analyzing the use of clichés and formulas repeated from work to work. The author comes to the conclusion that in an effort of reflecting the “historical role” of Soviet Congresses, the artists outlined to the extreme their representative features and ritual essence. Unlike verbal texts, asserting the existence of real pragmatic functions of each Congress, painting exposed their simulative nature.

**Keywords:** congress, representation, ritual, simulacrum, Soviet painting, social realism, Stalin era.

**Information about author:** Irina I. Rutsinskaya — DSc in Culturology, Docent, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1, Bldg. 13, 119234 Moscow, Russia. E-mail irinaru2110@gmail.com

**Received:** July 11, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Rutsinskaya I. I. Visualizing simulacra: congresses of the Stalin era in Soviet painting. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 258–271. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

**REFERENCES**

- 1 Bartov A. A. Filosofiiia sovremennogo iskusstva — sozdanie giperreal'nosti i dekonstruktsiia kul'tury [Philosophy of modern art — creation of hyper-reality and deconstruction of culture]. *Neva*, 2004, no 11. Available at: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html> (accessed 12 May 2019). (In Russian)
- 2 Goldovskii G. “Bol'shaia kartina” kak fenomen istorii russkoi kul'tury [“Big picture” as a phenomenon of the history of Russian culture]. *Bol'shaia kartina. Al'manakh* [Big picture. Almanac]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2006, vol. 129, pp. 5–34. (In Russian)

- 3 Zimenko V. M. *Obraz Lenina v proizvedeniiakh sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* [The image of Lenin in the works of Soviet fine art]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv Publ., 1962. 55 p. (In Russian)
- 4 Kim I. V. Modeli reprezentatsii i problema sotsial'nykh simuliakrov [Models of representation and the issue of social simulacra]. *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo un-ta*, serii 3, Obshchestvennye nauki [Social science], 2007, no 48, pp. 30–34. (In Russian)
- 5 Lebedev I. A. *Semantika i semiotika v kul'ture totalitarnykh obshchestv: mif, simbol, ritual* [Semantics and semiotics in the culture of totalitarian societies: myth, symbol, ritual: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2006. 24 p. (In Russian)
- 6 Levada Iu. A. Simvolicheskie struktury v obshchestvennom mnenii [Symbolic structures in public opinion]. *Sochinenii: izbrannoe: sotsiologicheskie ocherki, 2000–2005* [Essay: selected: sociological essays, 2000–2005]. Moscow, Izdatel' Karpov E. V. Publ., 2011. 507 p. (In Russian)
- 7 Levykin A. K., Shakirova L. V. *Aleksandr Gerasimov. K 135-letiiu khudozhnika* [Alexander Gerasimov. To the 135th anniversary of the artist]. Moscow, Izdatel'stvo GIM Publ., 2016. 144 p. (In Russian)
- 8 *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Proizvedeniia i avtobiograficheskie ocherki* [Masters of Soviet fine art. Works and autobiographical essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951. 604 p. (In Russian)
- 9 Plamper Ia. *Alkhimiia vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstv* [The alchemy of power. The cult of Stalin in visual arts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 496 p. (In Russian)
- 10 Skvortsov A. M. *Gimn Oktiabriu. Kartina narodnogo khudozhnika SSSR A. M. Gerasimova* [Hymn to October. Picture of the people's artist of the USSR A. M. Gerasimov]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1943. 10 p. (In Russian)
- 11 Trifonov A. F. *Memuary moego deda* [Memoirs of my grandfather]. *Iandeks Dzen*. Available at: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b18f7b1780019cf22bf9e4d/memuary-moego-deda> (accessed 20 May 2019). (In Russian)
- 12 Filatova E. A. *Prazdnik kak ritual'no-igrovoe sobytie* [Holiday as a ritual and game event: PhD thesis, summary]. Tiumen', 2013. 20 p. (In Russian)
- 13 Khazagerov G. G. *Ritorika totalitarizma: stanovlenie, rastsvet, kollaps (sovetskii opyt)* [The rhetoric of totalitarianism: formation, flourishing, collapse (Soviet experience)]. Rostov-na-Donu, Foundation Publ., 2012. 276 p. (In Russian)
- 14 Shepilov D. T. *Neprimknuvshii* [The one who didn't join in]. Moscow, Vagrius Publ., 2001. 92 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Н. П. Бесчастнов  
г. Москва, Россия

© 2020 г. И. В. Рыбаулина  
г. Москва, Россия

© 2020 г. А. С. Дембицкая  
г. Москва, Россия

**ОТ НАРОДНОГО ПРЕДМЕТНОГО ТВОРЧЕСТВА  
К ОТЕЧЕСТВЕННОМУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ  
ИСКУССТВУ ФОЛЬКЛОРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ:  
СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ И ПУТИ РАЗВИТИЯ**

*Аннотация:* В статье выявляются и описываются основные пути и формы существования и развития отечественного декоративно-прикладного искусства, в конце XX – первые десятилетия XXI вв., включая народные промыслы. Кратко на отдельных примерах очерчиваются особенности экспериментальной работы в системе народного орнаментального творчества и профессионального искусства с активным использованием традиций народной культуры. Значительная часть текста посвящена достижениям в области декоративно-прикладного искусства отечественных художественных колоний «усадебного типа»: «абрамцевскому кружку» в усадьбе С. И. Мамонтова и мастерским княгини М. К. Тенешевой во Фленове, так как результаты деятельности данных колоний и сегодня продолжают влиять на отечественное предметное творчество. Выявлено место Павлово-Посадских шалей и платков в искусстве второй половины XX – начала XXI вв., т. е. в период активного внедрения в художественные процессы творчества проектного типа. Особое внимание уделяется принципам использования национальных мотивов в искусстве постмодернизма, применению инновационных технологий. Определено, что внешнее отрицание художественных традиций и эстетизация хаоса в постмодернизме не вычеркнула использование древних орнаментальных форм из современной проектной практики. Деструктивность, ироничность, проявление метонимии используется для проведения постоянного диалога с наследием традиционного искусства. Этот диалог часто является основой смысловой динамики проектных поисков. Традиционный орнамент в современном искусстве освобождается от семантики мотива, связанного с местом его существования в каноничном предметном творчестве, и дизайнеры переносят его на предметы, созданные в культуре конца XX – первого десятилетия XXI вв. В тексте статьи отмечаются возможности и методы цитирования орнаментов прошлого в новой среде культуры, даются примеры использования высоких технологий в имитации традиционных материалов и эстетизации древних технологических приемов, от-

мечается постепенное возвращение интереса к глубинной сути орнамента на пути духовного обновления общества.

**Ключевые слова:** орнамент, канон, ткань, костюм, форма, мотив, композиция, цвет, декоративно-прикладное искусство, дизайн, постмодернизм, деконструкция, инновационные технологии.

**Информация об авторах:**

Николай Петрович Бесчастнов — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: npb.art@mail.ru

Ирина Викторовна Рыбаулина — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: irina\_gybaulina@mail.ru

Александра Сергеевна Дембицкая — преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: alex.dembitskaya@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 18.11.2019

**Дата публикации статьи:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дембицкая А. С. От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 272–286. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-272-286

Декоративно-прикладное искусство в постсоветское время не стало предметом широкого обсуждения. Мало кто уже помнит жаркие споры о судьбах произведений декоративно-прикладного искусства фольклорного направления и вообще о месте декоративно-прикладного искусства в нашей жизни на страницах отечественного журнала второй половины XX в. «Декоративно-прикладное искусство СССР» (знаменитого «ДИ»). Однако многочисленные статьи, написанные блестящими искусствоведами, культурологами, художниками, не потеряли своей актуальности и сегодня [6; 9; 15; 18 и др.].

Между тем проблемы декоративно-прикладного искусства, включая проблемы народных промыслов, не только остались, но еще и приобрели особую остроту в изменившемся под влиянием общественно-политических и экономических сдвигов обществе. Возникла необходимость осмыслить и декоративно-прикладные «поделки», хлынувшие на наш рынок со всего открывшегося внезапно мира в начале XXI в. и потеснившие в художественных салонах, магазинах изделия еле теплящихся отечественных комбинатов декоративно-прикладного искусства, полукустарных и кустарных производств провинциальных народных промыслов. Население России стало активно покупать «заморские» изделия, и реализация отечественного художественного продукта существенно снизилась, а где-то и приостановилась. Новое, необычное и доступное по цене заинтересовало нашего, не избалованного ничем человека.

Первыми стали исчезать с «колхозных» рынков матрешечники из Полхов-Майдана. Закутанные в многослойные одежды, они вплоть до конца 1990-х гг. до холодных осенних ветров стояли со своим ярким аляповатым товаром у рыночных прилавков

почти всех крупных городов Центральной России. Затем замедлилась продажа матрешек и других расписанных профессиональными мастерами деревянных изделий, изделий из стекла, глины, «резного товара», платков и шалей ручной росписи, т. е. всего, что стабильно покупалось населением для украшения достаточно блеклой среды обитания, организуемой предметами быта, производимыми в промышленных масштабах в СССР. Отголоски древнего, прошедшего через века канона согревали душу советского человека. В то время были почти обязательны на кухнях деревянные расписные половники и разделочные доски. Удачно расписанная часть изделий не использовалась в быту, а стояла или висела «для красоты» интерьера. То же относилось и к прекрасным каноничным керамическим изделиям народов СССР. Тяжеленное, расписанное керамическими красками узбекское блюдо имела каждая уважающая себя московская семья.

«Железный занавес» между нами и Западом в значительной степени обеспечивал расширенное потребление отечественных товаров во всех его сегментах, в том числе и художественном. Спрос на «народное» поддерживался и всплеском интереса к отечественной истории, порожденным прогрессивными устремлениями советских «шестидесятников». Литераторы, искусствоведы, техническая интеллигенция запоем штудировали как псевдоисторические, так и серьезные исторические исследования, составляли маршруты по «неизведанным» местам российской глубинки и добросовестно их осваивали, писали статьи, устраивали многочасовые домашние посиделки с рассказами об увиденном. Именно тогда в мастерских и квартирах творческой интеллигенции появились резные прялки, расписные короба и сундуки, лапти, деревянная скульптура и иконы, взятые в заброшенных в северной глуши деревнях. Эти предметы стали материализованной духовной связью с жизнью предков. Отрицание успехов отечественного дореволюционного прошлого уходило в небытие, уступая место жадному интересу к «той жизни», величественные остатки которой еще стояли по всей России. Данные действия, бесспорно, помогли сохранению отечественного художественного наследия и особенно тому, что относится к народному искусству. Стали открываться всевозможные музеи народного быта в малых городах Российской Федерации, Украины, Белоруссии, появились достаточно обширные частные собрания произведений народного искусства.

Конечно, это не могло не повлиять на профессиональное декоративно-прикладное искусство: фольклорные мотивы быстро распространились в художественном текстиле, фарфоре, росписи по дереву. Профессиональные художники пытались адаптировать древние узоры к реалиям нового времени [3; 10; 13 и др.]. Древние узоры понимались по-разному. Чтобы разобраться в этом, безусловно, масштабном движении, необходимо отметить, что в 1960–1990-е гг. существовало три уровня «жизни» народных мотивов:

- в изделиях кустарей-надомников;
- в продукции фабрик-артелей для массового изготовления произведений декоративно-прикладного искусства по каноничным образцам;
- в произведениях декоративно-прикладного искусства, созданных по народным мотивам профессиональными художниками.

К первому случаю относились, бесспорно, кустари из упомянутого выше села Полхов-Майдан, в хорошо срубленных многочисленных избах которого мужчины точили и вырезали из липы изделия различного назначения, а женщины и дети их расписывали. Приезжая в Полхов-Майдан ты попадаешь в обстановку XIX в. и видишь весь древний процесс создания «деревянного товара»! В деревнях Русского Севера еще ра-

ботали «на дому» мастера «по глине», издававшие ярко расписанные игрушки и посуду на основе навыков, полученных из рук их родителей. Дымковская и каргопольская глиняная игрушка имели фантастический успех у творческой интеллигенции и даже повлияли на профессиональное декоративно-прикладное искусство своей жизнеутверждающей силой, праздничностью, колоритом орнаментальных мотивов (рисунок 1). В 1960–1970-е гг. изображения дымковских игрушек можно было встретить даже на ситцевых или штапельных кухонных занавесках.



Рисунок 1 – Каргопольская глиняная игрушка Полкан  
Figure 1 – Kargopol clay toy Polkan

К фабрикам-артелям относились так называемые производства в Семенове, Жостове, Холуе, Мстере. По сути дела, это были надомники, собранные в одном помещении. На данных производствах изготавливался как «товар» с тем или иным рисунком-образцом, так и создавались уникальные изделия, прогремевшие на многочисленных Всемирных выставках прошлого столетия. На данных фабриках существовало коллективное обучение мастеров росписи и собирались художественные советы из ведущих местных мастеров росписи и искусствоведов из Москвы. К работе и достижениям фабрик-артелей в искусствоведческой среде отношение было различным, но следует признать, что в условиях советской действительности их деятельность можно считать положительной [12]. Именно в изделиях лучших фабричных мастеров орнамента можно проследить формы изменения традиционных узоров в рамках канона. Так, например, выдающийся мастер хохломского узора Степан Павлович Веселов своей авторской «кудриной» делал как орнамент, так и изображения животных и портреты друзей (рисунок 2). Во множество книг о хохломской росписи вошел портрет Семена Степановича Юзикова на деревянной тарелке.



Рисунок 2 – С. П. Веселов. Тарелка Портрет мастера С. С. Юзикова  
Figure 2 – S. P. Veselov. Plate Portrait of the master S. S. Yuzikov

Самой сложной для изучения является сфера профессионального декоративно-прикладного искусства. Подготовка художников-профессионалов несет в своей основе проектное начало и научно-методическое осмысление уровней включения народных мотивов в проектный процесс имеет принципиальный характер. Кроме того, ряд прошедших обучение по системе проектного типа художников стали работать как кустари-надомники или на фабриках артельного типа, и им были необходимы знания работы по канону. Работа по канону как бы встроилась в систему проектной культуры как в качестве предыстории, так и в виде особого метода творческой практики со своими характерными приемами и базовой концепцией.

Осознание того, что в творческих вузах необходимо обучать студентов методам работы на всех трех вышеизложенных уровнях пришло уже во второй половине 1960-х гг. Идеологом этого процесса выступил историк и теоретик декоративно-прикладного искусства А. Б. Салтыков [16; 17 и др.]. Практическое воплощение идей искусствоведа осуществили его многочисленные ученики и последователи, преподававшие в то время в вузах и художественных училищах [2; 4]. Одной из последовательных пропагандисток идей А. Б. Салтыкова была Р. В. Захаржевская — известный историк и методолог костюма. В своих книгах и лекциях по истории костюма и орнамента она всегда отмечала роль народного искусства в становлении советского костюма и предметов быта XX в. [8]. Анализируя статьи и учебные рабочие программы тех лет, связанные с темой народного наследия, следует сказать, что усилия в основном были сосредоточены на поисках путей сохранения аутентичности как узора, так и самого произведения декоративно-прикладного искусства в целом. Соответствие первоисточнику, истинность были камертоном проектности. Любое проявление имитации, «фейка» объявлялось пошлостью. В понимание аутентичности входила и тактильность. Включение в понимание аутентичности тактильности приводило к тому, что аутентичным произведением можно было считать только технологически и художественно точное повторение древнего образца.

Действительно, доводившиеся до совершенства руками десятков или сотен поколений мастеров каноничные изделия из натуральных материалов, несут в себе мощный энергетический заряд. Это прочувствовали еще участники знаменитого Абрамцевского художественного кружка, увлеченно работавшие в местных мастерских традиционных художественных ремесел [1]. Не случайно эти изделия и сегодня любимы. Прикосновение к ним рождает множество глубоких ощущений, но, созданные для иного хозяйственного уклада, они уже не могут быть полноценно используемы в современном быту среди микроволновок, посудомоечных машин и кухонь в стиле «хай-тек». Появление эко-туризма с сетями отелей, использующих формы традиционного уклада — хороший признак, но это пока небольшой сегмент нашей жизни. Чтобы каноничное изделие встроилось в жизнь XXI в., оно должно быть подвергнуто частичным изменениям. Изменения могут идти по четырем основным параметрам: материал, форма, технологии, орнамент. Сегодня изменения такого рода могут достаточно быстро производиться только проектно-профессиональными художниками, так как жизненного уклада, в котором был рожден автохтонный образец, уже нет. Были ли такого рода изменения в додизайнерскую эру? Конечно, были. Например, жостовские подносы с росписью по металлу появились как массовые изделия относительно недавно, вследствие удешевления производства железа, но мы их уже рассматриваем как сложившийся канон. До росписи по железу столетиями на территории России существовала роспись по дереву, и бытовые деревянные предметы с росписью находят еще в раскопках Древнего Новгорода. На гладком металле краски стали ложиться более тонким просвечивающимся слоем,

создавая множество тональных переходов, что повлияло на художественную сторону изображений. Те приемы изображений, которые нам хорошо знакомы, вырабатывались около 200 лет!

Не были простым повторением достижений ушедших веков и произведения, рожденные в столярных и керамических мастерских Абрамцева, организованных стараниями Саввы Ивановича Мамонтова — «Саввы Великолепного». Создаваемые по эскизам Е. Д. Поленовой, Н. Я. Давыдовой мебель и предметы быта имели как исторические культурные корни, так и узнаваемый творческий почерк. Елена Поленова создала более ста эскизов деревянных изделий разной степени приближенности к народным образцам, среди которых — знаменитый «Шкаф с колонной». Шкаф, ставший брендом абрамцевской столярной мастерской, имел серьезный потребительский успех. Древнейшие резные орнаменты, уходящие корнями в славянское язычество, были художественно удачно не только перенесены на новые предметные плоскости, но и сохранили свое семантическое предназначение (рисунок 3). Из четырех параметров возможных изменений: материал, форма, технологии, орнамент в изделиях не изменились только материал — дерево, и технологии. Все остальное доработано в соответствии с запросами нового времени. Так, например, при анализе великолепной коллекции резных изделий абрамцевской столярной мастерской, хранящейся в музее декоративно-прикладного искусства в Москве, можно увидеть большое количество шкафов, шкафчиков, табуреток, кресел и даже письменных столов, которые не имеют прямых аналогов в крестьянском искусстве. Форма или сильно изменена, или вообще взята из западноевропейского искусства и стилизована «под русское». Орнамент, взятый Е. Д. Поленовой с русских прялок, был перенесен на «фасадные» части шкафов и т. д. Изменения проведены с глубоким пониманием построения и семантики орнамента и большим вкусом. Не меньшую славу Абрамцевскому кружку принесла и керамика. В керамической мастерской, созданной в усадьбе в 1889 г., проявили свои силы и талант М. А. Врубель, В. М. Васнецов, К. А. Коровин, А. Я. Головин, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова и другие известные русские художники. В керамических изделиях, получивших признание на Всемирной выставке 1900 г. в Париже (золотую медаль получил М. А. Врубель, серебряную — А. Я. Головин), изменениям подвергся даже материал. В мастерской, руководимой талантливым химиком-технологом П. К. Ваулиным, были проведены результативные эксперименты по возрождению на новой основе старинных способов обжига и получению оригинальных художественных эффектов, созвучных эстетике европейского модерна. Что же касается формы и орнамента, то, например, М. А. Врубель просто не мог что-то слепо повторить, и его гениальные творческие достижения в поисках колорита, пластики поверхностей, орнамента ждут своего кропотливого исследователя. С нашей точки зрения, М. А. Врубель не только гений живописи и керамики, но и искусства орнамента. Он — орнаменталист мирового уровня. Вслед за Врубелем, или, быть может, рядом с ним, идет Головин, самым серьезнейшим образом изучивший орнамент. Театральный музей им. А. А. Бахрушина владеет несколькими десятками его акварельных зарисовок образцов полосатых и других тканей, но даже в зарисовках виден головинский колорит. Хотя Абрамцевский кружок относится по европейской классификации к художественной колонии «усадебного типа» (такие были в ряде европейских стран), абрамцевско-мамонтовскую инициативу поисков духовных корней нации можно считать интегральной моделью художественного процесса такого рода. К такой же художественной колонии можно отнести и художественные мастерские в селе Фленово Смоленской губернии, организованные княгиней Марией Клавдиевной Тенишевой. В отличие от Абрамцева, во Фленове занимались еще и окраской тканей, и вышиванием.



Рисунок 3 – Мебель по эскизам Е. Д. Поленовой  
Figure – Furniture according to the sketches of E. D. Polenova

Постоянным изменениям подвергались и подвергаются орнаменты на платках и шалих из Павловского Посада. Имея в ассортименте рисунки как восточного характера, так и рисунки с гирляндами и вазами классицизма, орнаменты отличаются характерным плотным заполнением яркими орнаментальными формами всего изобразительного поля текстильного полотна [14]. В течение многих десятилетий менялся вид полотна, конфигурация мотивов, но оставались неизменными цветность, композиционная схема, плотность заполнения рисунком поверхности.

Следует отметить, что опыт творчества мастеров Павловского Посада уникален и требует, как и опыт Абрамцевского кружка, внимательного проектно-художественного анализа. Созданное более двух веков назад кустарное производство со своим характерным художественным лицом вот уже более пятидесяти лет внедряет разработки профессиональных художников! Значительная часть из них — выпускники факультета прикладного искусства МГТУ им. А. Н. Косыгина (ныне — Институт искусств РГУ им. А. Н. Косыгина). Павлово-Посадские (Богородские) шали были известны уже в XVII столетии, но всемирную славу получили изделия, созданные талантом художников XX в. Открытая 19 июля 2019 г. в Павловском Посаде выставка работ Ирины Петровны Дадоновой, Галины Ивановны Сотской, Елены Валерьевны Жуковой, Натальи Сергеевны Белокур это блестяще подтверждает. Павлово-Посадская фабрика — единственное в России традиционное производство, сохраняющее стилевые традиции прошлого усилиями профессиональных художников, способных вносить изменения в орнамент XIX в., учитывая пожелания и вкусы человека как XX, так и XXI в., не разрушая достижений прошлого. Теплая, эластичная, мягкая ткань из тонкой натуральной шерсти намного превосходит изделия из синтетики по своим эксплуатационным свойствам и к тому же обладает завораживающей взор матовой поверхностью, на которой орнамент приобретает ровное глубокое свечение. Но так воспринимаются только высококачественные изделия, созданные на грани технологических возможностей времени. Именно таким образом Павловские платки полноценно «работали» в costume индустриального общества с господством идеи проектного порядка и, как это ни странно, без особых потерь вошли в эпоху постмодернизма. Контрастность цветовых отношений в организации композиции Павловского платка хорошо встраивается в систему эстетических ценностей современного нам периода (рисунок 4).



Рисунок 4 – Павлопосадские шали  
Figure 4 – Pavlovo Posad shawl

Но встраивание каноничных изделий в современный процесс потребления за счет улучшения качества материала — самый простой из имеющихся путей, но и он возможен далеко не всегда. В настоящее время все чаще и чаще используются всевозможные инновационные материалы, такие, как пластик, резина и др. Они убедительно имитируют традиционную натуральную основу, легко моются, могут выдержать высокую и низкую температуру, устойчивы к химикатам. Использование новых материалов при производстве изделий декоративно-прикладного искусства позволяет органично интегрировать их в современную жизнь.

Но введение предметов традиционного декоративно-прикладного искусства в культуру постмодернизма — только часть проблем функционирования орнаментальных форм в искусстве XXI в. Эстетизация хаоса и отрицание художественных традиций не вычеркнуло древних орнаментальных форм из проектной культуры последних десятилетий. Постулатизация деструкции, полиморфизма, иронии, метонимии, имманентности оставила место для поисков-экспериментов на злободневные проблемы морали, и эти поиски шли в постоянном диалоге с наследием давнего и недавнего прошлого (рисунок 5).



Рисунок 5 – Жан-Поль Готье. Коллекция 2010  
Figure 5 – Jean-Paul Gaultier. Collection 2010

Деконструктивизм в предметах быта не стал тотальным. Любовь к «микшированию» привела к внедрению в костюм и интерьерный текстиль и другие предметы быта не только элементов современного графического дизайна, фотопортреты и товарные знаки, но и к возвращению традиционного орнамента. Правда, это возвращение произошло без учета каноничной системы местоположения орнамента в изделии и подчинялось идейно-композиционным принципам постмодернизма. Веками выверенный смысл орнамента стал необязательным. Изменения в членении формы, нарочитая незавершенность в противовес завершенности вошли в дизайнерский обиход. Например, исходя из этого, костюм мог не подчеркивать, а «разрушать» зрительно силуэт за счет особой многослойности одежды, смены понимания «верха» и «низа» костюма, быть декларативно не функциональным как в плане эргономичности, так и в знаково-содержательном смысле. Для человека, живущего в системе традиций народной культуры, это воспринималось как крушение мироустройства. В построении интерьера и его предметов фантазия и креативное мышление постмодернистов приводили к использованию предметов старого быта (в том числе и орнамента) по совершенно новому для себя назначению, нарушающему традиции утилитарности и эволюционно развивающейся знаковости быта. Декоративность, кич, семантичность элементов, ироничность и цитирование исторических стилей выражались в высокотехничном исполнении. Яркую заметную окраску может иметь любой предмет интерьера, включая стены, потолок, осветительные приборы. Это позволяет свободно менять акцентирование интерьерной композиции по всей кубатуре помещений. «Многоуровневые потолки, цветное художественное зонирование пола, причудливые предметы искусства, скульптурная мебель и ковры, яркие подушки на креслах и диванах позволяют свободно менять “графику” интерьеров простой перестановкой предметов» [5]. Таким образом, при необходимости меняется образ самой архитектоники постройки. Как и в костюме постмодернизма, «верх» может быть заменен по графике с «низом», так и то же самое возможно в организации интерьера. О роли орнамента в интерьерах постмодернизма можно сказать то, что они сами — сложноорганизованная открытая к изменениям орнаментальная композиция. Чтобы это понять, достаточно проанализировать проекты группы «Мэмфис», созданной выдающимся Этторе Соттосом в Милане в 1980-е гг. Коллажи, комиксы, различные элементы панк-культуры слились в странноватые на первый взгляд композиции, где предметы и орнаменты балансируют на грани допустимого. Только геометрия черного цвета, любимого мастерами народного творчества, удерживает яркие, сочные, жизнерадостные цвета в рамках задуманной структуры. Орнаментализм хорошо просматривается в организации интерьеров Каримом Рашидом.

Традиционный орнамент в этой ситуации как бы освобождается от глубины семантического наполнения, связанного с местом его нанесения на костюм, предмет быта, интерьерные и экстерьерные детали архитектуры или даже элементы форм транспорта. Художники постмодерна свободно переносят его на предметы, созданные культурой последних десятилетий. Так, хохломские узоры появляются на легинсах или смартфонах, плотно покрывают архитектуру у российского дизайнера Дениса Симачева (рисунок 6), выпускника Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина, и он масштабно, но очень тактично использует орнамент в своих экспериментах. Орнамент как бы изымается с поверхности традиционного изделия и переносится в иную среду. По сути дела, налицо применение теории орнамента XIX в., имевшей хождение в старой «Строгановке», в соответствии с которой орнамент может целенаправленно изыматься из любого изделия и переноситься на любое другое [11]. В конце XX – начале XXI вв. принципы

построения орнамента по данной теории неожиданно успешно соединились с проявлениями деконструктивизма, возможностью свободной смены акцентов при построении композиции объектов декоративно-прикладного искусства и дизайна. В случаях с использованием орнаментальных форм это в основном цитирование орнаментов прошлого, но цитирование в новой системе координат. Выделенные из уравновешенной исторической каноничной композиции мотивы при перенесении на изделия, с заложенным в них стремлением к деконструкции, включаются в противоречивую пространственную двойственную игру — диалог с прошлым. Этот диалог может быть театрален, ироничен и даже эпатажен, но он обязательно должен быть. Удивительно, как идеи такого диалога проникли из высокого искусства в прикладное творчество и дизайн и успешно там прижились. Особенно это заметно в искусстве костюма, где уровни данного диалога достаточно многочисленны. Даже у известного «хулигана моды» Жана-Поля Готье в коллекциях постоянно встречаются не только орнаментированные вставки в костюмах *pret-a-porte*, но и имеются полностью заполненные традиционным орнаментом модели с намеком на каноничное его расположение в конструкции. Правда, ткань при этом может быть инновационной и провокационно прозрачной. Два слоя таких орнаментированных тканей создают при движении человека редкую для костюма игру орнаментов на основе смены положения наложенных мотивов. В народном искусстве это было бы невозможно технологически.



Рисунок 6 – Денис Симачев. Дизайн Хохлома  
Figure 6 – Denis Simachev. Khokhloma design

В костюме постмодернизма диалог может быть не только между его элементами, но и между костюмом и средой. Иллюстрацией таких случаев, например, являются костюмы из традиционных натуральных тканей с каноничным орнаментом, используемые в современной жизни. При использовании древнейших форм орнамента диалог между костюмом и средой XXI в. происходит через многовековой временной промежуток. Такой костюм — пришелец из далекого прошлого — тоже входит в концепцию постмодернизма.

С начала XXI в. начинают встречаться средства транспорта, особенно сегмент двухколесных изделий, в которых форма становится горельефно-скульптурной в сочетании с орнаментальной графикой. В России, например, можно встретить немецкие и японские новомодные мотоциклы с хохломскими и жостовскими узорами (рисунок 7). В какой-то степени такая техника чем-то напоминает швейные машины «Зингер» с золотыми узорами прошлых веков, упоминаемые в ряде историй дизайна как

пример противоречия технократической формы и исторического орнамента. А может быть в «зингеровских узорах» все-таки было и много хорошего? То, что понималось как не соответствие, сегодня может трактоваться как содержательный диалог. Диалог, о котором еще в 1980-е гг. говорил Олег Генисаретский [7]. Примеров такого диалога все больше и больше.



Рисунок 7 – Денис Симачев. Хохломская роспись мотоцикла  
Figure 7 – Denis Simachev. Khokhloma painting of a motorcycle

Вышеизложенное позволяет нам говорить о том, что каноничное наследие продолжает жить и сегодня: в виде создания изделий традиционных промыслов (индивидуальное и артельное изготовление), в процессе которых полностью воспроизводится предмет народного искусства по автохтонным технологиям; в виде изделий из новых материалов и форм, но с традиционным орнаментом; в виде использования традиционных орнаментальных мотивов при создании современных высокотехнологичных изделий декоративно-прикладного искусства и дизайна в постмодернистской стилистике. Наиболее сложным и дискуссионным можно считать формы использования наследия народного творчества в современном «предметном» проектировании, так как во многих случаях орнамент — только наиболее заметная часть традиционного изделия. В costume, например, огромное значение имеет апробированная веками конструкция (крой) костюма, которая не остается незамеченной современным дизайном. Идут процессы повторного «открытия» и использования в дизайне традиционных материалов. Примерами являются многочисленные дни традиционных культур, ярмарки народного искусства, фольклорные фестивали, на которых льняные или конопляные ткани очаровывают молодое поколение «общества потребления». Специально спроектированная «корявость» полотна с неточностями в пропечатке рисунка с деревянных «цветков»-штампов в costume национального типа в серии prêt-à-porter с маркировкой кутюрье работает как идея нарочитой недосказанности или незавершенности. Новейшие технологии эстетизируют эффекты древних технологических неудач. Постмодернизм — незавершенное явление. Он уже во многом потерял радиальную направленность и провокационность, но успел привить у основной массы населения любовь к контрастным цветам, разнофактурности, проектному орнаментализму, смешению непонятных стилей с продукцией визуального искусства XXI в., использованию новейших инновационных материалов. Приведет ли этот «микс» к формированию новой семантики в предметном искусстве, произойдет ли новая материализация поисков духовной аутентичности или

победит духовный космополитизм? Пока сказать трудно, но интерес к древним орнаментальным кодам постепенно возрастает по мере того, как человечество устает от давления урбанизированной жизни и обращается к природе — колыбели жизни на земле. Природа же неизбежно рождает орнамент, который «облекает наглядностью мировые формулы бытия» [19] — формулы, которые во многом определяют осознанную жизнь человека.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Абрамцево. Художественный кружок / под ред. Г. Ю. Стернина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 320 с.
- 2 *Бесчастнов Н. П.* Российская школа подготовки художников для текстильной и легкой промышленности. Становление и развитие. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 162 с.
- 3 *Бесчастнов Н. П.* Уроки народного ткачества // Декоративное искусство СССР. 1986. № 7. С. 10–11.
- 4 *Бесчастнов Н. П., Бесчастнов П. Н.* Российская школа искусства, моды и художественного текстиля. Институт искусств РГУ им. А. Н. Косыгина. М.: Изд-во РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. 295 с.
- 5 *Бесчастнов Н. П., Ковалева О. В., Дергилева Е. Н.* Художественные процессы в проектировании костюма, текстильных изделий и орнамента в искусстве постмодернизма // Вестник МГХПА. 2019. № 2. Ч. 1. С. 317–329.
- 6 *Василенко В. М.* Положительный ответ не вызывает сомнения // Декоративное искусство СССР. 1964. № 5. С. 16.
- 7 *Генисаретский О. И.* Искусство и НТП — в контексте культуры // Декоративное искусство СССР. 1986. № 1. С. 14–17.
- 8 *Захаржевская Р. В.* Костюм для сцены. М.: Легбытпром, 1973. 112 с.
- 9 *Ильин М. А.* Отрицание орнамента не правильно // Декоративное искусство СССР. 1964. № 4. С. 22.
- 10 *Каплан Н. И.* Рисунки и ткани // Декоративное искусство СССР. 1973. № 3. С. 4–5.
- 11 Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Лжону, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. / под ред. Ф. Ф. Львова. М.: Тип. Т. И. Гаген, 1899. 185 с.
- 12 *Попова О. С.* О воспитании молодых художников промыслов // Декоративное искусство СССР. 1977. № 8. С. 16–17.
- 13 *Романова Н. В.* Заботы художников текстиля // Декоративное искусство СССР. 1972. № 2. С. 1–5.
- 14 *Рудин Н. Г.* Павловские шали. М.: Легкая индустрия, 1979. 168 с.
- 15 *Рыбаков Б. А.* Макрокосм в микрокосмосе народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1975. № 1. С. 30–33; 53. № 3. С. 38–43.
- 16 *Салтыков А. Б.* Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962. 728 с.
- 17 *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. 296 с.
- 18 *Смирнов Б. А.* Орнамент — это свойство вещи // Декоративное искусство СССР. 1964. № 4. С. 22.
- 19 *Флоренский П. А.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (Публикация А. С. Трубачева, О. И. Генисаретского) // Труды ВНИИТЭ. 1989. № 59. С. 131–143.

\*\*\*

© 2020. Nikolay P. Beschastnov  
Moscow, Russia

© 2020. Irina V. Rybaoulina  
Moscow, Russia

© 2020. Alexandra S. Dembitskaya  
Moscow, Russia

**FROM POPULAR ARTS  
TO DECORATIVE AND APPLIED ARTS  
OF THE FOLKLORE DIRECTION:  
MODERN EXPERIENCE AND WAYS OF DEVELOPMENT**

**Abstract:** The study identifies and describes the main ways and forms of existence and development of domestic arts and crafts, including folk crafts, at the end of 20<sup>th</sup> in the first decades of the 21<sup>st</sup> century. Briefly, drawing on individual examples the authors highlight the features of experimental work in the system of national ornamental creativity and professional art with active use of traditions of national culture. A significant part of the text addresses achievements in the field of decorative and applied art of domestic art colonies “manor type”: “Abramtsevsky circle” in the estate of S. I. Mamontov and workshop of Princess M. K. Tenisheva in Flenovo as the results of the activities of these colonies continue to influence domestic substantive work to this day. The paper determines the place that Pavlovo - Posad shawls and headscarves hold in the art of the second half of 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century, i.e. during the period of their active introducing into artistic processes of project type creativity. Particular attention is paid to the principles of the use of national motifs in the art of postmodernism, as well as to the application of innovative technologies. The study showed that the external denial of artistic traditions and aestheticization of chaos in postmodernism did not eliminated the use of ancient ornamental forms from modern design practice. Destructiveness, irony, manifestation of metonymy is used to conduct a constant dialogue with the heritage of traditional art. This dialogue often acts as a basis for semantic dynamics of project searches. The traditional ornament in contemporary art frees itself from semantics of the motive associated with its place of existence in canonical subject creative work, and designers transfer it to objects created in the culture of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century. The authors suggest the possibilities and methods of citing the ornaments of the past in a new environmental culture, provide examples of the use of high technologies in imitating traditional materials and aestheticizing of ancient technological methods and report about a gradual return of interest in the fundamental nature of ornament on the path of spiritual renewal of society.

**Keywords:** ornament, Canon, fabric, costume, shape, motif, composition, color, decorative and applied, design, postmodernism, deconstruction, innovative technologies.

**Information about authors:**

Nikolay P. Beschastnov — Doctor of Arts, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: npb.art@mail.ru

Irina V. Rybaulina — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: irina\_rybaulina@mail.ru

Alexandra S. Dembitskaya — Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: alex.dembitskaya@mail.ru.

**Received:** November 15, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Beschastnov N. P., Rybaulina I. V., Dembitskaya A. S. From popular arts to decorative and applied arts of the folklore direction: modern experience and ways of development. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 272–286. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-272-286

## REFERENCES

- 1 *Abramtsevo. Khudozhestvennyi kruzhok* [Abramtsevo. Art circle], edited by G. Iu. Sternin. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 320 p. (In Russian)
- 2 Beschastnov N. P. *Rossiiskaia shkola podgotovki khudozhnikov dlia tekstil'noi i legkoi promyshlennosti. Stanovlenie i razvitie* [Russian school of training artists for textile and light industry. Formation and development]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2005. 162 p. (In Russian)
- 3 Beschastnov N. P. Uroki narodnogo tkachestva [Lessons of folk weaving]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1986, no 7, pp. 10–11. (In Russian)
- 4 Beschastnov N. P., Beschastnov P. N. *Rossiiskaia shkola iskusstva, mody i khudozhestvennogo tekstilia. Institut iskusstv RGU im. A. N. Kosygina* [Russian school of art, fashion and artistic textiles. A. N. Kosygin Institute of arts of the Russian state University]. Moscow, Izdatel'stvo RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2019. 295 p. (In Russian)
- 5 Beschastnov N. P., Kovaleva O. V., Dergileva E. N. Khudozhestvennye protsessy v proektirovanii kostiuma, tekstil'nykh izdelii i ornamenta v iskusstve postmodernizma [Artistic processes in the design of costume, textile products and ornament in the art of postmodernism]. *Vestnik MGKHPA*, 2019, no 2, part 1, pp. 317–329. (In Russian)
- 6 Vasilenko V. M. Polozhitel'nyi otvet ne vyzyvaet somnieniia [Positive answer does not raise doubts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 5, p. 16. (In Russian)
- 7 Genisaretskii O. I. Iskusstvo i NTP — v kontekste kul'tury [Art and NTP — in the context of culture]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1986, no 1, pp. 14–17. (In Russian)
- 8 Zakharzhevskaja R. V. *Kostium dlia stseny* [Costume for the stage]. Moscow, Legbytprom Publ., 1973. 112 p. (In Russian)
- 9 Il'in M. A. Otritsanie ornamenta ne pravil'no [Denial of ornament is not right]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 4, p. 22. (In Russian)
- 10 Kaplan N. I. Risunki i tkani [Drawings and fabrics]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1973, no 3, pp. 4–5. (In Russian)
- 11 *Kratkie ocherki ornamental'nykh stilei po Oven-Lzhonu, Rasine, De-Komonu, Perro i Shin'e i pr.* [Brief essays on ornamental styles by Aries-Ljon, Racine, De Comon, Perrault and Shinya, etc.], edited by F. F. L'vov. Moscow, Tipografii T. I. Gagen Publ., 1899. 185 p. (In Russian)
- 12 Popova O. S. O vospitanii molodykh khudozhnikov promyslov [On education of young artists in crafts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1977, no 8, pp. 16–17. (In Russian)

- 13 Romanova N. V. *Zaboty khudozhnikov tekstilia* [Concerns of textile artists]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1972, no 2, pp. 1–5. (In Russian)
- 14 Rudin N. G. *Pavlovskie shali* [Pavlovian shawls]. Moscow, Legkaia industriia Publ., 1979. 168 p. (In Russian)
- 15 Rybakov B. A. *Makrokosm v mikrokosmose narodnogo iskusstva* [Macrocosm in the microcosm of folk art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1975, no 1, pp. 30–33; 53; no 3, pp. 38–43. (In Russian)
- 16 Saltykov A. B. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1962. 728 p. (In Russian)
- 17 Saltykov A. B. *Samoe blizkoe iskusstvo* [The closest art]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 296 p. (In Russian)
- 18 Smirnov B. A. *Ornament — eto svoistvo veshchi* [Ornament is a thing's property]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 4, p. 22. (In Russian)
- 19 Florenskii P. A. *Analiz prostranstvennosti v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniiakh* (Publikatsiia A. S. Trubacheva, O. I. Genisaretskogo) [Analysis of spatiality in artistic and visual works (Publication of A. S. Trubachev, O. I. Genisaretsky)]. *Trudy VNIITE*, 1989, no 59, pp. 131–143. (In Russian)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. М. А. Зырина

г. Москва, Россия

© 2020 г. Н. Д. Дембич

г. Москва, Россия

© 2020 г. И. В. Грязева

г. Москва, Россия

© 2020 г. Н. Ю. Казакова

г. Москва, Россия

## ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

**Аннотация:** В статье рассматривается средовой контекст, связанный с костюмом, влияющий на восприятие городской среды. В окружающем нас городском пространстве архитектура воспринимается статичной, а люди, их одежда, аксессуары, поведение придают среде максимальную динамику и быстро меняют характер окружения вокруг нас. Таким образом, одежда и аксессуары людей могут существенно влиять на то, как воспринимается окружающее пространство. Изучение быстро меняющейся городской среды, исследование всех элементов, включенных в дизайн средового пространства города, требуют новых подходов. Цель и задачи статьи связаны с исследованием восприятия дизайна современного городского пространства, рассмотрением теоретических взглядов постструктурализма и определением возможности применения этой методологии для изучения дизайна городской среды в широком контексте современной жизни. Авторы прослеживают историческую взаимосвязь костюма и средового дизайна. Обращают внимание на практики организации модных показов в знаковых архитектурных сооружениях, особо выделяют роль костюма в средовом дизайне при организации целенаправленных мероприятий, учитывают коммуникативную роль костюма в городской среде и отмечают интеграцию цифровой среды в современную жизнь и ее взаимодействие с обликом жителей. Авторы делают вывод, что для понимания и изучения множественных взаимосвязей различных составляющих восприятия дизайна городской среды возможно применение ряда идей и смыслов методологии постструктурализма.

**Ключевые слова:** городская среда, костюм как средовой контекст, восприятие пространственной среды, методы изучения городского пространства, дизайн, архитектура, постмодернизм, постструктурализм как методология культурного анализа.

**Информация об авторах:**

Мария Александровна Зырина — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: maria.zyrina@gmail.com

Наталья Дмитриевна Дембич — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: dembich@yahoo.com

Ирина Витальевна Грязева — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: i.griazeva@mail.ru

Наталья Юрьевна Казакова — доктор искусствоведения, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: vkr-env.design@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 22.10.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Зырина М. А., Дембич Н. Д., Грязева И. В., Казакова Н. Ю. Визуальное восприятие городской среды в контексте современного костюма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 287–302. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-287-302

Сложившиеся принципы формирования пространственной среды в настоящее время претерпели существенные изменения, которые особенно ярко проявляются в крупных городах и мегаполисах. Считаю, что для оценки этих процессов, влияющих на практики дизайн-проектирования окружающей среды, необходимы современные подходы и новая теоретическая база, позволяющая оценить происходящие изменения.

В данной работе, выполненной в рамках культурологического подхода, рассматривающего современную проектную деятельность как часть культуры постмодерна, была поставлена задача определения сфер влияния данного направления на современную проектную культуру и визуальное пространство города.

Актуальность исследования связана с развитием городской среды, разнообразием и сложностью процессов, происходящих на наших глазах. В окружающем нас городском пространстве архитектура воспринимается статичной «декорацией», малые архитектурные формы и дизайн городского оборудования имеют относительно временный характер (как правило, в силу быстрого физического или морального износа объектов). Люди, их одежда, поведение, носимые предметы дизайна, аксессуары придают среде максимальную динамику и быстро меняют характер окружения вокруг нас. Таким образом, одежда и аксессуары людей могут существенно влиять на то, как воспринимается окружающее пространство. Объектом рассмотрения и анализа в данной статье является средовой контекст, связанный с костюмом, т. е. совокупность индивидуальных явлений и черт, которые стоят за любыми внешними проявлениями культуры, в том числе в дизайне городской среды. Это динамика, изменчивость и те элементы, которые нельзя свести к принципам композиции и планировочным структурам. Они предстают как несистемные, уникальные и постоянно изменяющиеся. Это все, что выходит за рамки упорядоченности, предстает как случайное, иррациональное, не поддающееся изучению.

Костюм многие исследователи рассматривают в контексте [4; 5; 14; 16; 17; 21] народной культуры, предметного мира; в социокультурном контексте авангарда; творчества известных художников и т. д. (рисунок 1).



Рисунок 1 – Выставка «От конструктивизма к дизайну», СПГМТИ.  
(Санкт-Петербург 2018)

Figure 1 – Exhibition “From constructivism to design”, SPGMTI.  
(St. Petersburg, 2018)

Мы предлагаем перевернуть ситуацию и рассмотреть костюм, как контекст городского пространства, влияющий на восприятие пространственной среды. В таком качестве костюм давно используется для обогащения впечатления от музейных и выставочных композиций («В каждом зале должна воплотиться какая-либо заданная тема <...> для раскрытия темы “Вельможное общество за обедом” <...> были поставлены манекены в костюмах лакеев <...>» [1]). Костюм как социокультурный контекст рассматривается исследователями [11] с точки зрения актуальности применения этнических и исторических аналогий в дизайн проектировании современного костюма. Согласно введенному Г. Лассуэллом «принципу контекстуальности», значение каждой детали зависит от ее отношения ко всему тому целостному контексту, частью которого она является. Лассуэлл обращал внимание на то, что реальность далеко не всегда четко структурирована, однако мы, выбирая тот или иной ракурс наблюдения, выделяем в ней соответствующую структуру как конфигурацию события, в одном случае одну, в другом — другую, в третьем — третью. Структуры и функции понимаются как абстракции того, что эмпирически дано в виде процесса.

Исследование дизайна современного городского пространства и необходимость изучения городской среды в широком контексте современной жизни повлекло за собой поиск актуальных научных методов культурного анализа и изучение возможности использования теоретических взглядов постструктурализма, определение сфер влияния данного направления на современную проектную культуру.

Изучая роль костюма в культурном пространстве города можно проследить историческую взаимосвязь костюма и средового дизайна, определить связи между этно-дизайном, социодизайном и средовым дизайном, показать необходимость изучения мультиперспективизма культуры и его влияние на проектирование средового пространства.

Если рассматривать среду как пространство и время, то средовое пространство предстает как отношения взаимного расположения элементов среды, а время можно рассматривать как их последовательную изменчивость. Основные характеристики среды — упорядоченность и изменчивость. Отношения упорядоченности — это отношения

близости элементов, образующих пространство. А отношения изменчивости — формирование временных последовательностей (или рядов). Такой подход делает возможным рассмотрение отдельных элементов среды в их взаимосвязи и взаимовлиянии.

В основе дизайна среды, как и дизайна костюма, лежат одни и те же принципы формообразования. Во всех исторических художественных стилях прослеживается стилевое единство костюма и архитектуры, схожие приемы архитектоники. Между костюмом и архитектурой существует стилевая связь, которая выражается в общности образного решения, сходства силуэтов, принципиальной схемы членений. Дизайн и архитектура одинаково зависят от времени и исторической эпохи. Диалог моды и архитектуры существовал всегда, но в конце XIX – начале XX вв. это взаимодействие перешло на новый уровень. Тогда многие архитекторы, такие как Петер Беренс, Анри Ванн де Велде, Фрэнк Ллойд Райт, Чарльз Джеймс, становятся дизайнерами женской одежды. Данная тенденция прослеживается и в настоящее время — Пако Рабан и Джанфранко Ферре являются по образованию архитекторами. Дальнейшее сближение и взаимовлияние дизайна костюма и архитектуры основывается на расширении ассортимента материалов, появлении новых технологий формообразования, как в производстве одежды, так и в строительстве. Можно сказать, перефразируя Вольфганга Изера [7], костюм и архитектура оставляют друг на друге следы, друг друга порождают, друг в друге отражаются. Современные дизайнеры и архитекторы активно пользуются методами постмодернизма, что позволяет создавать многообразную среду, отражающую меняющиеся и разнообразные потребности человека. Характерные методы интерпретации традиции в постмодернизме такие как, эклектизм, коллаж, деконструкция, винтаж, актуальны и для дизайна костюма и для средового дизайна.

Использование приемов и методов постмодернизма позволяет учитывать потребности современного жителя мегаполиса и выявить связи дизайна с общекультурными процессами. В наши дни мода и городская среда продолжают сближаться. Мода приходит с улиц и возвращается обратно (рисунок 2). Сегодня сформировалось отдельное направление моды «Street style», предполагающее одежду вне политики, без запретов и ограничений. Одним из «пионеров» в этой области является В. Вествуд. Ее эпатажные коллекции стали олицетворением неисчерпаемости потенциала моды молодого поколения города. Мировая тенденция такова, что молодежь поздно взрослеет, период детства затягивается. Многие молодые люди хотят «жить для себя», отгородиться от своих гражданских обязанностей, быть свободными. Создание необычных образов, направленное на поиск идентичности и в то же время на подчеркивание собственной индивидуальности, позволяет уйти в «безопасную зону» и помогает найти круг «комфортного» общения.



Рисунок 2 – Уличная мода  
Figure 2 – Street fashion

Костюм, так же как и архитектура, формируются в условиях жизненного уклада жителей города и подстраиваются под него. Изменения в образе и стиле жизни меняет наши представления о красоте, и нигде этот процесс не прослеживается так наглядно, как в костюме и архитектурной среде. И мода, и архитектура «работают» с текстурами и сочетаниями различных материалов, учитывают законы композиции и оптики. Для архитектуры, как и для костюма, характерно качество «ансамблевости».

Тесную связь архитектурной среды и модного образа используют организаторы модных показов. Сегодня популярны показы коллекций на улицах, в парках, на стадионах. Появилось понятие «Дефиле на мостовой». Наблюдается практика демонстрации коллекций в знаковых архитектурных сооружениях. Дворцы, музеи, средневековые замки — все они становятся декорациями для коллекций модных домов (рисунок 3).



**Рисунок 3 – Показ коллекции К. Диора на вилле Palais Bulles («Дворец пузырей»)**  
**Figure 3 – Fashion show of C. Dior at villa Palais Bulles (“Palace of Bubbles”)**

Методологии на основе структурно-функционального анализа для описания процессов, происходящих в современной культуре постиндустриального и информационного общества, являются недостаточными. Для изучения городской среды в широком контексте современной жизни и отношений костюма и архитектурной среды, взаимобусловливающих и опосредствующих друг друга, возможно применение методологии постструктурализма [9].

Эта методология предполагает рассмотрение пространства как процесса, а предметом ее исследования будет концепт, а не понятие. «Понятие выделяет из некоей предметной области и обобщает в логический класс объекты, указывая на их общие или отличительные признаки, а концепт утверждает наличие некоторых отношений» [11]. Поэтому средовое пространство может быть представлено в качестве концепта, а не понятия. Это хорошо согласуется с современными проектными методиками, презентующими проекты средовых объектов в виде концепций.

Постструктурализм выступает в качестве теоретико-методологической основы постмодернизма и применяется в социологических и культурологических исследованиях. Социологи [6] и культурологи [9; 19] предполагают, что данная методология развивается по следующим направлениям:

- структурность и новые аспекты ее понимания, связанные с фрагментарностью культурной, социальной, политической жизни;
- значения знака и символа в разных контекстах, которые дают представление об участниках коммуникации и о процессах восприятия;
- интегральная коммуникация, т. е. появление множественности смыслов, интерпретаций и толкований;

- целостность субъекта, выражаемая в субъективности любого восприятия;
- деконструкция и реконструкция (переворачивание, изменение структуры иерархии).

Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодерна исследует то, что лежит за пределами структур и любой устойчивой структуре противопоставляет фрагментарность и хаотичность. Постструктурализм исследует то, что влияет на становление и изменение структур — случайность, эмоции, переживания, предыдущий опыт, иррациональное поведение индивида. Это дает возможность использовать данную методологию для исследования сложных взаимосвязей элементов, составляющих городскую среду, и использовать результаты этих исследований в практике проектной работы. Основные методы, которые использует постструктурализм, — наблюдение и эксперимент.

Наблюдая костюм в городской среде, можно сделать вывод, что правильно подобранные элементы костюма и аксессуары влияют на восприятие создаваемой среды, увеличивая эмоциональное восприятие пространства. Особенно наглядно роль костюма в средовом дизайне видна при организации целенаправленных мероприятий. Эта область дизайнерской деятельности сегодня востребована и развивается в различных направлениях. В зависимости от концепции, масштаба и направленности конкретного мероприятия создаются костюмы, учитывающие все нюансы и особенности действия. Рождаются гармоничные и порой удивительные образы — от учитывающих последние тенденции моды корпоративных костюмов, до так называемых шоу-костюмов, при создании которых фантазия дизайнеров практически не ограничена (рисунок 4).



Рисунок 4 – Световое шоу на празднике города. Москва, 2019.

URL: [http://vsg-prazdnik.ru/images/Image/unusuali\\_big](http://vsg-prazdnik.ru/images/Image/unusuali_big)

Figure 4 – Light show at the City day. Moscow, 2019.

Available at: [http://vsg-prazdnik.ru/images/Image/unusuali\\_big](http://vsg-prazdnik.ru/images/Image/unusuali_big)

Множество пространств городской среды связано с определенными сферами и видами деятельности людей, где работники одеваются в соответствии с дресс-кодом или в служебную униформу (фирменный стиль), чтобы создавать определенную рабочую атмосферу, не отвлекающую работников от дел. Существуют также особенные формы одежды, которые зависят от специальных требований, связанных с рабочими процессам. Часто такие процессы обусловлены какими-то событиями периодического

или эпизодического характера, для большинства из них существуют свои зоны в городе. Если специальных зон не существует, организаторы событий подбирают наиболее подходящие городские территории, оборудуют их и декорируют. Активные участники события надевают костюмы для соответствующих мероприятий, это могут быть праздники, фестивали, спортивные соревнования, конфессиональные события и т. д. Благодаря разнообразной палитре средств, включая архитектурное и ландшафтное окружение, средовой и предметный дизайн, декорирование и костюм складываются в полный образ задуманного явления творческого взаимодействия людей, который носит синергетический характер. Как правило, такие образы оставляют незабываемые впечатления, а если зритель со стороны «посвящен», то он понимает, считывает происходящее и сопереживает, становясь участником. Это является ярким свидетельством того, как костюм дополняет архитектуру и дизайн среды, придавая им новое прочтение и образ. Особенно ярко такая «декорирующая» функция костюма применительно к городской среде проявляется в условиях различных костюмированных и исторических городских фестивалей (рисунок 5).



Рисунок 5 – Карнавал Барселонетты. Барселона, 2019  
Figure 5 – Carnival at Barcelonnette. Barcelona, 2019

Для процветания городского сообщества жители должны быть активно вовлечены в систему разнообразных культурных мероприятий — праздников, карнавалов, фестивалей, парадов, олимпиад, конференций и т. д. Художественная драматургия среднего образа мероприятия, средства организации и оформления могут быть различны, но одним из самых сильных выразительных средств является костюм участников.

Костюмы, аксессуары, предметный дизайн (как дополнение к образу) — наиболее динамичная, доступная и создающая микроклимат средовая коммуникация.

При массовом участии костюмированные мероприятия способны преобразить городскую среду, изменить ее до неузнаваемости, создать феерическое впечатление и желание соучастия в происходящем действии. Это очень гибкое пластическое средство, легко позволяющее формировать цепь впечатлений, связывать в единое целое различные фрагменты городского пространства в единую образно-функциональную композицию с возможностью создавать по намеченному сценарию акценты и кульминации, дополняя среду новым содержанием. Костюмы позволяют создавать многоплановые пространственные композиции с предметным наполнением ближнего, среднего и дальнего планов, формируют массовую праздничную среду, используя как контекст архитектуру, ландшафт, время суток, региональные особенности местности, включая сезонные погодные условия. Праздничная костюмированная среда города помогает соединить в единый комплекс ансамбля все эти разнородные части и элементы (рисунок 6).



Рисунок 6 – Мероприятие «Живые шляпы в Зарядье». Москва, 2019  
Figure 6 – Event “Live hats at Zaryadie”. Moscow, 2019

Костюм в городской среде обогащает коммуникацию. Большое количество пространств в городе относится к общественным коммуникативным видам, где, как правило, происходит смешение людских масс, возникают причудливые комбинации различных социальных, этнических, возрастных типов и уникальных образов, что на первый взгляд порождает хаос. Однако и в этом потоке, если внимательно взглядеться, можно много «прочитать» по образным характеристикам движущихся костюмов и одежд. Отчетливо можно опознать, например, визуальные образы по групповой принадлежности, субкультуре, дресс-коду различных профессий, моде и характеру отдельных типажей (рисунок 7).



Рисунок 7 – Представители движения за права женщин празднуют 8 марта в Барселоне, 2019 г.  
Figure 7 – Members of the movement for equal rights for women celebrate 8th of March in Barcelona, 2019

Еще полвека назад одежда и аксессуары несли существенно меньше информации о личностных характеристиках человека и гораздо больше о его социальной, конфессиональной принадлежности и уровне дохода. В настоящее время по тому, как одеты люди, можно получить огромное количество информации о внутреннем мире индивида. Например, люди, как социальные существа, склонны подражать друг другу, и это отражается в их костюмах, а также проявляется в моде. Свою принадлежность к тем, с кем они хотят общаться, люди демонстрируют в своем костюме, а если отказываются это делать, значит, способны показать, кем являются на самом деле. О таких наблюдениях фотохудожники Уттенброк и Верслуис, которые по роду своей работы в конце XX в. долгое время снимали прохожих на улицах Роттердама, наглядно рассказывали своими фотографиями. Проведя исследования, они систематизировали портреты,

разбив их по группам, и результаты представили на международных выставках. Эти группы имеют характерные черты, вместе с тем они развиваются на основе базовой общей модели городской одежды, позволяя жителям города «считывать» информацию о своем окружении на основании одежды (рисунок 8).

Люди доносят о себе информацию посредством вещей (как себя позиционировать, какого уровня стремятся достигнуть, чем предпочитают заниматься, кем стремятся быть и т. д.), а главная цель — соответствовать той среде, в которой хотят существовать, а может, и не соответствовать, тогда цель — скорее всего эпатаж. Костюм человека, его желаемое впечатление, зависит от места и времени и в свою очередь влияет на эмоциональное восприятие средового пространства. В определенных областях деятельности цвет, форма, конструкция, стиль одежды, так же как и окружающая среда, имеет особое значение. Например, одежда деятелей, связанных с властью и государственными структурами (чиновников, юристов, политиков, управленцев, банкиров), чаще всего состоит из обязательного темного классического костюма и белой рубашки (мужского и женского). Такой костюм символизирует дисциплину, серьезность, статус и именуется «костюм силы». Трудно представить этих людей в костюмах в местах отдыха, на берегу моря, на спортивной площадке, в лесу и иных, не связанных с местом осуществления их профессиональной деятельности местах.



**Рисунок 8 – Жители Бильбао в национальных синих платках, символизирующих принадлежность к Стране Басков, 2019 г.**  
**Figure 8 – Bilbao residents in national blue scarfs symbolizing their affiliation with Bask country, 2019**

Однако не только костюм влияет на восприятие городской среды, ее контекст. Сама городская среда оказывает на костюм существенное влияние. Множество факторов влияет на жизнь людей, особенно в больших городах, среди них — социально-экономические, культурно-исторические, психологические, конфессиональные, экологические, этнические и другие. Урбанизированная среда формирует новый уклад и образ жизни, генерирует своеобразные формы взаимоотношения и поведения между людьми, влияет на мышление, привычки, предметы и вещи, меняет отношение к одежде и моде. Костюмы основной массы городских жителей просты, функциональны, комфортны, несут в себе образные решения, и со временем этот тренд нарастает как количеством, так и разнообразием, так как темпы урбанизации приводят к социальной дифференциации, нарастающему расслоению населения по экономическим, психологическим, этническим и другим группам.

Исследователи образов городского костюма изучают городское население, используя разные критерии, выделяя различные типы. Скорость изменений модных на-

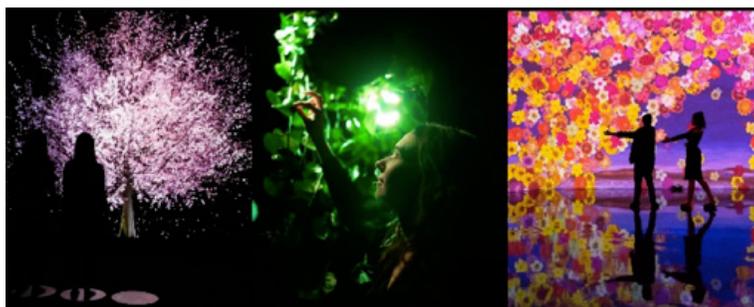
правлений и стиля жизни все время вносит изменения в результаты таких исследований, слишком много динамичных факторов, не поддающихся прогнозированию, оказывает на них влияние [2; 3; 19].

С конца XX в. в нашу жизнь повсеместно вошло новое явление — Интернет, которое в короткие сроки в корне изменило формы взаимодействия людей, перенесло их в воображаемое пространство, погрузило в социальные сети: форумы, чаты и др. Это в первую очередь происходит с подростковым и молодежным контингентом. В результате теряется связь с реальным миром, возникают проблемы при непосредственном общении, «живой» мир становится все более скучным, менее интересным, особенно для подростков и молодежи. Виртуальное же пространство — разнообразное, красочное, динамичное, где каждый по желанию мгновенно может найти что-то свое, эта среда все больше затягивает. Как «вернуть» этот контингент в реальную жизнь? Очевидно, что это возможно, если реальный мир будет ускоренно развиваться, становиться все более интересным, догоняя виртуальный, соединяясь с ним, сливаясь в единое целое. Городская одежда играет здесь не последнюю роль, так как все больше становится естественным продолжением нас самих. Только находясь в общественном пространстве, человек может испытывать ощущения причастности, идентичности, самовыражения и т. д. А взаимодействие Интернета и действительности набирает обороты, так как для частой смены моды высокая степень информатизации создает все предпосылки. Например, магазины недорогой модной одежды и фэшн-блоги публикуют фотографии случайных прохожих с улицы, поддерживая демократические тренды в моде и демонстрируя право голоса простых людей, пытаясь преодолеть диктат фэшн-индустрии. И вместе с тем хотя элитарная мода, по своей природе, не для масс (была и остается уделом немногих), но мгновенная информационная доступность будоражит общественное сознание и также способствует развитию образного мышления людей, отражаясь в их поведении и костюме. Элитарная мода, ее персонажи (актеры, главные действующие лица) обладают способностью кодировать и привлекать к себе внимание большого количества людей (публика, зрители), что подтверждается известным высказыванием Вильяма Шекспира: «Весь мир — театр, а люди в нем актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль». Таким образом, множественность различных образов, связанных с костюмом, позволяет объединить не только различные слои общества между собой, но и с городской средой.

Говоря о высоких технологиях и иного рода инновациях, повсеместно пронизывающих городскую среду и во многом ее формирующих, нельзя не упомянуть различные электронные устройства, прежде всего портативные, зачастую именуемые «гаджетами», которые уже очевидно «переросли» роль простого аксессуара, обзаведясь широчайшим рядом своих собственных аксессуаров, таких как чехлы, и стали неотъемлемым и во многом смысло- и стилеобразующим фактором. Постоянное использование такого рода электронных устройств оказывает непосредственное влияние на облик обитателя больших, малых и средних городов, подчеркивая социальный статус и позволяя всегда оставаться на связи, демонстрируя достаток и значимость в социуме, практически полностью поглощая внимание пользователя и постоянно находясь на виду.

Цифровая среда, все полнее интегрируясь в городскую, формирует уникальный конструкт, непосредственно взаимодействующий с обликом жителей города. Одним из ярчайших примеров подобного рода погружения в интерактивную цифровую среду могут являться выставки в музеях цифрового искусства ARTECHOUSE в Вашингтоне, США (рисунок 9), и TeamLab в Токио, Япония (рисунки 9, 10). В подобного рода экспозициях посетители оказываются в пространствах сложной формы, на все плоско-

сти которых проецируется динамический видеоряд, сопровождаемый аудиоэффектами. В некоторых случаях проекции являются интерактивными и реагируют на действия реципиента. Так как видеомэппинг, т. е. проецирование на плоскость, осуществляется в затемненном пространстве и единственным источником света являются лишь лучи проекторов и их отражения в зеркалах, то одежда, носимая посетителями, воспринимается лишь в виде силуэтов различной степени четкости в зависимости от освещения. Перемещаясь и взаимодействуя с проекциями, люди сами становятся частью средового пространства выставки, привнося в нее еще больше динамики и фактор случайности.



**Рисунок 9 – Пример цифровой выставки в ARTECHOUSE в Вашингтоне**  
**Figure 9 – Example of digital exhibition at ARTECHOUSE in Washington**



**Рисунок 10 – Пример цифровой выставки в TeamLab в Токио**  
**Figure 10 – Example of digital exhibition at TeamLab in Tokyo**

Город как пространство проживания множества людей обладает всеми признаками ансамбля. Если в городской среде будут соседствовать слишком оригинальные объекты, не связанные друг с другом, то восприятие городского пространства может влиять на поведение людей и вызывать резкую негативную реакцию. Новый этап развития художественной культуры, характеризующийся изменением социальной активности искусства, условиями жизни, резким ускорением художественных процессов, пестротой и скоростью смены модных направлений, требует новых подходов для анализа. Коммуникативная определенность и коммуникативная неопределенность сегодня как никогда присутствуют в художественной культуре. Искусство и дизайн через медиа предоставляет возможность превращения «чужого» опыта в «свой». Эта коммуникативная функция дизайна будет нарастать. Учитывать контекст моды в городской среде и изучать ее влияние на восприятие архитектурного пространства необходимо при проектировании.

В результате проведенных исследований можно сделать вывод, что костюм, как средовой контекст, влияет на восприятие архитектурного пространства города и сам находится под влиянием быстро меняющейся городской среды. Для изучения взаимосвязей различных элементов средового пространства возможно применение методологии постструктурализма. Недостатками постструктурализма является отсутствие теоретической цельности, однако ряд его идей и смыслов могут быть полезны для более глубокого понимания и изучения явлений культуры, в частности восприятия дизайна городской среды. Среди них: изучение множественных взаимосвязей различных составляющих городской среды, исследование новых культурных форм упорядочения элементов, не являющихся частями средовой структуры, но оказывающих на нее влияние, использование двойной и, может быть, множественной структуризации, использование структурной мистификации при проектировании средовых пространств, включение в предпроектные исследования разных систем диспозиций индивида, деконструкция и реконструкция различных средовых ситуаций, роль знака и символа в городской среде и другие.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Вершинина Н.* Костюм в контексте комплексной музейной экспозиции // ТМ. 2017. № 43/1. URL: [nlobooks.ru/magazines/teoriea\\_mody/43\\_tm\\_1\\_2017/articl/12429/](http://nlobooks.ru/magazines/teoriea_mody/43_tm_1_2017/articl/12429/) (дата обращения: 13.07.19).
- 2 *Гофман А. Б.* Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: КДУ, 2015. 228 с.
- 3 *Ермилова Д. Ю.* Актуальные методы проектирования в дизайне костюма в контексте культуры постмодернизма // Сервис плюс. Культура и цивилизация. 2016. Т. 10. № 4. С. 45–55.
- 4 *Забродина Г. Д.* Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры: дис. ... канд. культурологии. Саратов, 2003. 269 с.
- 5 *Затулий А. И.* Костюм в социокультурном контексте авангарда: дис. ... канд. культурологии. Комсомольск-на-Амуре, 2003. 211 с.
- 6 *Ирхин Ю. В.* Структуралистский и постструктуралистский анализ: возможности и пределы // Viperson.ru. URL: [viperson.ru/articles/yuriy-irhin-strukturalistskiy-i-poststrukturalistskiy-analiz-vozmozhnosti-i-predely](http://viperson.ru/articles/yuriy-irhin-strukturalistskiy-i-poststrukturalistskiy-analiz-vozmozhnosti-i-predely) (дата обращения: 13.07.19).
- 7 *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. 225 с.
- 8 *Ильин М. В.* Типы и разновидности политики мирового развития // Политическая наука. 2004. № 1. С. 7–21.
- 9 *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
- 10 *Калашникова Н. М.* Народный костюм (семиотические функции). М.: Сварог и К, 2002. 374 с.
- 11 *Качанов Ю. Л.* Пространство-время социального мира в постструктуралистской перспективе // Anthropology.ru. URL: [anthropology.ru/ru/text/kachanov-yul/Prostranstvo-vremya-socialnogo-mira-v-postrukturalistskoy-perspektive](http://anthropology.ru/ru/text/kachanov-yul/Prostranstvo-vremya-socialnogo-mira-v-postrukturalistskoy-perspektive) (дата обращения: 03.10.2019).
- 12 *Корсакова Н. В.* Как философия стала жанром литературы // Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ. 2017. URL: [cyberleninka.ru/articlen/kak-filosofiya-stala-zhanrom-literatury](http://cyberleninka.ru/articlen/kak-filosofiya-stala-zhanrom-literatury) (дата обращения: 03.10.2019).

- 13 *Левицкая А. Г.* Урбанизация: нравственно-воспитательные аспекты. М.: Знание, 1983. 63 с.
- 14 *Леонова И. Ф., Биктагиров А. Г.* Современный женский костюм: дизайн, традиции, новации и социокультурный контекст // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2(61). С. 86–89.
- 15 *Летин В. А., Молчанова А. А., Салимова Л. Ф.* Господский костюм в контексте предметного мира поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 2. С. 174–181. URL: cyberleninka.ru/article/n/gospodskiy-kostyum-v-kontekste-predmetnogo-mira-poemy-komu-na-rusi-zhit-horoshho-n-a-nekrasova (дата обращения: 03.10.2019).
- 16 *Полихова М. П.* Символика костюма в контексте культуры: дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2003. URL: dslib.net/teorja-kulury/simvolika-kostjuma-v-kontekste-kulury.html (дата обращения: 03.10.2019).
- 17 *Сафонова Е. В.* Архитектура и дизайн костюма. О взаимовлиянии и взаимопроникновении двух видов искусства // Молодежь и наука: Сб. мат. VI Всерос. научн.-технич. конф. Красноярск: Изд-во СФУ, 2011. URL: http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2010/pdf/11/84\_11.pdf (дата обращения: 03.10.2019).
- 18 *Тарасов А. Н.* Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодерна // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 4/6. С. 478–482.
- 19 *Уникальная типичность* // Esquire. URL: https://esquire.ru/articles/330-typology/ (дата обращения: 03.10.2019).
- 20 *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне и постмодерне. М.: Весь Мир, 2004. 416 с.
- 21 *Шаниро Б. Л.* Городской костюм в контексте культуры пореформенной России: автореф. дис. ... канд. историч. наук. М., 2014. 24 с. URL: dissercat.com/content/gorodskoy-kostyum-v-kontekste-kulury-poreformennoi-rossii (дата обращения 03.10.2019).

\*\*\*

© 2020. **Maria A. Zyrina**  
Moscow, Russia

© 2020. **Natalia D. Dembich**  
Moscow, Russia

© 2020. **Irina V. Gryazeva**  
Moscow, Russia

© 2020. **Natalia U. Kazakova**  
Moscow, Russia

#### VISUAL PERCEPTION OF URBAN ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF MODERN COSTUME

**Abstract:** The paper examines environmental context, related to the costume, which affects the perception of urban environment. While architecture in the urban space surrounding us is perceived as static, people, their clothes, accessories, behavior impart

the environment maximum dynamics quickly changing the nature of the ambience around us. Thus, people's clothing and accessories can significantly affect how the environment is perceived. The studying of rapidly changing urban environment, exploring all the elements involved in design of the urban environment requires new approaches. The purpose and objectives of the paper include studying the perception of the modern urban space design, consideration of theoretical views of post-structuralism and determining the possibility of applying this methodology to explore the design of the urban environment in a broad context of modern life. The authors trace historical relationship of costume and design of the urban environment. They dwell on practices of organizing fashion shows in iconic architectural structures, and stress the role of the costume in design of urban environment when organizing targeted events, taking into account communicative role of costume in the urban environment, and highlight integration of the digital environment in modern life and its interaction with appearance of the inhabitants. The authors conclude that the use of a number of ideas and concepts of poststructuralist methodology would be instrumental in understanding multiple relationships of the various components of perception of the urban environment design.

**Keywords:** urban environment, costume in an environmental context, perception of the spatial environment, methods for studying urban space, design, architecture, postmodernism, post-structuralism as a methodology of cultural analysis.

**Information about authors:**

Maria A. Zyrina — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: maria.zyrina@gmail.com

Natalia D. Dembich — PhD in History, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: dembich@yahoo.com

Irina V. Griazeva — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: i.griazeva@mail.ru

Natalia U. Kazakova — DSc in Arts, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: vkr-env.design@mail.ru

**Received:** October 15, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Zyrina M. A., Dembich N. D., Griazeva I. V., Kazakova N. U. Visual perception of urban environment in the context of modern costume. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 287–302. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-287-302

**REFERENCES**

- 1 Vershinina N. Kostium v kontekste kompleksnoi muzeinoi ekspozitsii [Costume in the context of a complex Museum exhibition]. *TM*. 2017. No 43/1. Available at: nlobooks.ru/magazines/teoriea\_mody/43\_tm\_1\_2017/articl/12429/ (accessed 13 July 2019). (In Russian)
- 2 Gofman A. B. *Moda i liudi. Novaia teoriia mody i modnogo povedeniia* [Fashion and people. New theory of fashion and fashionable behavior]. Moscow, KDU Publ., 2015. 228 p. (In Russian)

- 3 Ermilova D. Iu. Aktual'nye metody proektirovaniia v dizaine kostiuma v kontekste kul'tury postmodernizma [Actual designing methods in costume design in the context of postmodernist culture]. *Servis plus. Kul'tura i tsivilizatsiia*, 2016, vol. 10, no 4, pp. 45–55. (In Russian)
- 4 Zabrodina G. D. *Sinergiia arkhitektury i kostiuma v prostranstve kul'tury* [Synergy of architecture and costume in the space of culture: PhD Dissertation]. Saratov, 2003. 269 p. (In Russian)
- 5 Zatulii A. I. *Kostium v sotsiokul'turnom kontekste avangarda* [Costume in the socio-cultural context of avant-garde: PhD Dissertation]. Komsomol'sk-na-Amure, 2003. 211 p. (In Russian)
- 6 Irkhin Iu. V. Strukturalistskii i poststrukturalistskii analiz: vozmozhnosti i predely [Structuralist and poststructuralist analysis: possibilities and limits]. *Viperson.ru*. Available at: [viperson.ru/articles/yuriy-irhin-strukturalistskiy-i-poststrukturalistskiy-analiz-vozmozhnosti-i-predely](http://viperson.ru/articles/yuriy-irhin-strukturalistskiy-i-poststrukturalistskiy-analiz-vozmozhnosti-i-predely) (accessed 13 July 2019). (In Russian)
- 7 Izer V. Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod [Reading process: a phenomenological approach]. *Covremennaia literaturnaia teoriia. Antologiiia* [Modern literary theory. Anthology]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2004. 225 p. (In Russian)
- 8 Il'in M. V. Tipy i raznovidnosti politiki mirovogo razvitiia [Types and varieties of the world development policy]. *Politicheskaiia nauka*, 2004, no 1, pp. 7–21. (In Russian)
- 9 Il'in I. P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow, Intrada Publ., 1996. 256 p. (In Russian)
- 10 Kalashnikova N. M. *Narodnyi kostium (semioticheskie funktsii)* [Folk costume (semiotic functions)]. Moscow, Svarog i K Publ., 2002. 374 p. (In Russian)
- 11 Kachanov Iu. L. Prostranstvo-vremia sotsial'nogo mira v poststrukturalistskoi perspektive [Space-time of the social world in a post-structuralist perspective]. *Anthropology.ru*. Available at: [anthropology.ru/ru/text/kachanov-yul/Prostranstvo-vremya-socialnogo-mira-v-postrukturalistskoy-perspektive](http://anthropology.ru/ru/text/kachanov-yul/Prostranstvo-vremya-socialnogo-mira-v-postrukturalistskoy-perspektive) (accessed 03 October 2019). (In Russian)
- 12 Korsakova N. V. Kak filosofii stala zhanrom literatury [How philosophy became a genre of literature]. *Politematicheskii setevoi elektronnyi nauchnyi zhurnal KubGAU. 2017* [Polythematic network electronic scientific journal Kubgau 2017]. Available at: [cyberleninka.ru/articlen/kak-filosofiya-stala-zhanrom-literatury](http://cyberleninka.ru/articlen/kak-filosofiya-stala-zhanrom-literatury) (accessed 03 October 2019). (In Russian)
- 13 Levitskaia A. G. *Urbanizatsiia: npravstvenno-vospitatel'nye aspekty* [Urbanization: moral and educational aspects]. Moscow, Znanie Publ., 1983. 63 p. (In Russian)
- 14 Leonova I. F., Biktagirov A. G. Sovremennyi zhenskii kostium: dizain, traditsii, novatsii i sotsiokul'turnyi kontekst [Modern women's costume: design, traditions, innovations and socio-cultural context]. *Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii*, 2016, no 2(61), pp. 86–89. (In Russian)
- 15 Letin V. A., Molchanova A. A., Salimova L. F. Gospodskii kostium v kontekste predmetnogo mira poemy “Komu na Rusi zhit' khorosho” N. A. Nekrasova [Landlord's costume in the context of subject world of the poem “Who is happy in Russia?” by N. A. Nekrasov]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, 2016, no 2, pp. 174–181. Available at: [cyberleninka.ru/article/n/gospodskiy-kostyum-v-kontekste-predmetnogo-mira-poemy-komy-na-rusi-zhit-horosho-n-a-nekrasova](http://cyberleninka.ru/article/n/gospodskiy-kostyum-v-kontekste-predmetnogo-mira-poemy-komy-na-rusi-zhit-horosho-n-a-nekrasova) (accessed 03 October 2019). (In Russian)

- 16 Polikhova M. P. *Simvolika kostiuma v kontekste kul'tury* [Costume symbolism in the context of culture: PhD Dissertation]. Rostov-na-Donu, 2003. Available at: [dslib.net/teorja-kulury/simvolika-kostjuma-v-kontekste-kulturny.html](http://dslib.net/teorja-kulury/simvolika-kostjuma-v-kontekste-kulturny.html) (accessed 03 October 2019). (In Russian)
- 17 Safonova E. V. *Arkhitektura i dizain kostiuma. O vzaimovliianii i vzaimoproniknovenii dvukh vidov iskusstva* [Architecture and costume design. On the interaction and interpenetration of two types of art]. *Molodezh' i nauka: Sbornik materialov VI Vserossiiskoi nauchno-tekhnicheskoi konferentsii* [Youth and science: Proceedings of the VI all-Russian scientific and technical conference]. Krasnoiarsk, Izdatel'stvo SFU Publ., 2011. Available at: [http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2010/pdf/11/84\\_11.pdf](http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2010/pdf/11/84_11.pdf) (accessed 03 October 2019). (In Russian)
- 18 Tarasov A. N. *Poststrukturalizm kak filosofskaiia osnova khudozhestvennoi kul'tury postmoderna* [Poststructuralism as a philosophical basis of the artistic culture of postmodernism]. *Izvestiia RGPU im. A. I. Gertsena*, 2008, no 4/6, pp. 478–482. (In Russian)
- 19 *Unikal'naia tipichnost'* [Unique typicality]. *Esquire*. Available at: <https://esquire.ru/articles/330-typology/> (accessed 03 October 2019). (In Russian)
- 20 Khabermas Ju. *Filosofskii diskurs o moderne i postmoderne* [Philosophical discourse on modernity and postmodernism]. Moscow, Ves' Mir Publ., 2004. 416 p. (In Russian)
- 21 Shapiro B. L. *Gorodskoi kostium v kontekste kul'tury poreformennoi Rossii* [Urban costume in the context of culture of the post-reform Russia: PhD thesis, summary]. Moscow, 2014. 24 p. Available at: [dissercat.com/content/gorodskoy-kostyum-v-kontekste-kulturny-poreformennoi-rossii](http://dissercat.com/content/gorodskoy-kostyum-v-kontekste-kulturny-poreformennoi-rossii) (accessed 03 October 2019). (In Russian)

Рецензии

Reviews

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-303-307

УДК 75.03

ББК 85.103(4Чех) + 85.103(0)



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Г. П. Мельников

г. Москва, Россия

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:  
PÁNKOVÁ M. JAN AMOS KOMENSKÝ  
V ČESKÉM A SVĚTOVÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ (1642-2016).  
PRAHA: ACADEMIA, NÁRODNÍ PEDAGOGICKÉ  
MUSEUM A KNIHOVNA J. A. KOMENSKÉHO, 2017. 267 S.**

**Информация об авторе:** Георгий Павлович Мельников — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32 А, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: geramel@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 13.11.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Мельников Г. П. Рецензия на книгу: Pánková M. Jan Amos Komenský v českém a světovém výtvarném umění (1642-2016). Praha: Academia, Národní pedagogické museum a knihovna J. A. Komenského, 2017. 267 s. // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 303–307. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-303-307

В истории мировой культуры найдется не так много имен великих деятелей культуры, чья иконография, прижизненная и особенно посмертная, составляла бы в количественном отношении значительный объем артефактов. Причем эти артефакты охватывают широкий спектр от прижизненных портретов до мемориально-сувенирной продукции наших дней. Лишь избранные мировые гении (например, И. В. Гёте, Л. Н. Толстой) удостоились такой чести. Конечно, есть категория национальных гениев (например, А. С. Пушкин, А. Мицкевич), чья иконография занимает значительное место в искусстве соответствующих стран.

Случай великого чешского философа, педагога, писателя, композитора, политического и религиозного деятеля Яна Амоса Коменского (1592–1670) объединяет эти две категории. Родившись в Моравии, он большую часть своей жизни (с 1628 г.) был вынужден провести как эмигрант сначала в Польше, затем в Нидерландах (в Амстердаме), где были изданы его наиболее значительные труды. Именно там он, собственно, и приобрел всеевропейскую славу.

В XIX в., начиная с периода чешского национального возрождения, Коменский становится культовой фигурой истории чешской культуры и формирующегося нового

чешского самосознания, основанного на гуситской традиции, которую в XVI–XVII вв. продолжила (наряду с другими церковными объединениями) Община чешских братьев, последним главой которой был именно Коменский. В независимой Чехословакии в период между двумя мировыми войнами Коменский становится главным символом прогрессивной педагогики, социально и морально ориентированного обучения и воспитания, специфического чешского гуманизма и сопротивления «эпохе тьмы», под которой подразумевалось развитие чешского социума в условиях фактически полной интеграции в империю Габсбургов, что сопровождалось рекатолизацией страны и утратой чешским языком своих позиций главного средства коммуникации в Чешском королевстве (в старой чешской и советской историографии это называлось национальным гнетом и германизацией, что в свете новейших исследований представляется весьма упрощенным подходом). Также акцентировался вклад Коменского в мировую культуру, прежде всего в педагогику. Вспомним, что уже при жизни Коменского называли в Европе «учителем народов». В Чехии, кажется, нет ни одного школьного здания, где бы не присутствовало изображение Коменского.

В период социализма Коменского интерпретировали как «отца современной педагогики», почти как предтечу педагогики социалистической, как прогрессивного чешского патриота эпохи национального гнета, поэтому он продолжал оставаться в чехословацком национальном пантеоне. Эта официальная позиция дала возможность мощного развития исследований о Коменском, сформировавшихся в отдельную область интердисциплинарного гуманитарного знания — комениологию. Исследования чехословацких комениологов часто выходили за предписанные идеологические рамки, что делало комениологию одной из «отдушин» в период господства коммунистической идеологии. Одним из центров такой «диссидентствующей комениологии» стал Музей Я. А. Коменского в моравском городе Угерский Брод, где начинала свою деятельность Маркета Панкова — автор рецензируемой книги.

После «бархатной» революции 1989 г., изменившей многие оценки и стереотипы прошлого, значение Коменского для современного чешского социума еще более возросло. Он вновь стал открываться как оригинальный философ и теолог, как автор проекта всеобщего преобразования человеческого общества, ведущего к его единству (своеобразная глобализация). В современных рейтингах популярности чешских исторических деятелей, составленных к столетию независимости Чехословакии в 2018 г., Коменский занимает почетное место в первой пятерке.

Чрезвычайно велико мировое значение Коменского. Его педагогика легла в основу построения национальных педагогических систем во многих странах мира, в особенности получивших независимость в XX в. В целом его интеллектуальное наследие считается одним из высших достижений мировой культуры, поэтому изучение Коменского (комениология) стало частью не только чешской, но и мировой науки. Многочисленные международные конгрессы, посвященные Коменскому, наглядно демонстрируют мировое значение Коменского, чьи идеи востребованы для проектирования будущего. Коменский также продолжает рассматриваться как один из главнейших вкладов Чехии в мировую культуру.

Как часть комениологии стало развиваться изучение иконографии Коменского, чрезвычайно большой и разнообразной, не только чешской и словацкой, но и мировой, что совершенно понятно в свете того мирового значения, которое Коменский приобрел в XX – начале XXI вв.

Маркета Панкова — директор Национального педагогического музея и библиотеки Я. А. Коменского в Праге осуществила (при содействии А. Матиашовой как специалиста-искусствоведа) грандиозный проект по сбору, изучению и публикации иконографии Коменского, созданной с середины XVII в. до наших дней. Ее книга является плодом многолетних целенаправленных поисков и исследований, которые в итоге представили весь спектр изучаемых артефактов. В этом плане книга инновационна и не имеет аналогов в мировой комениологии.

Книга является своеобразным тематическим каталогом, вмещающим более сотни произведений искусства (жаль, что нет их сплошной нумерации). Каждая иллюстрация снабжена подробным научным описанием. После знакомства с книгой читатель остается под сильным впечатлением от изобилия и разнообразия изобразительного материала, посвященного великому чеху.

Эта книга, насыщенная изобразительным материалом, дает исчерпывающее представление о формировании облика Коменского в живописи и графике XVII в. (преимущественно голландской), о развитии этого образа в последующие века. Исследуется вопрос о детерминирующем влиянии идеологии XIX–XX вв. на трансформацию представлений о Коменском, выражаемых посредством лексики изобразительного искусства. Облик Коменского изменяется не только и не столько физически (физиономически), сколько выражением того содержания, которое в облик Коменского вкладывала каждая из последующих эпох, каждая новая идеология, «приватизировавшая» великого чеха в своих собственных интересах.

Такая реинтерпретация убедительно прослеживается автором на огромном изобразительном материале, включающем картины, рисунки, гравюры, скульптуры и памятники, плакаты и наглядные пособия для школ, почтовые марки и открытки, бумажные деньги и монеты, памятные медали и плакетки. Анализируются также экспозиции музеев и мемориальных залов, посвященные Коменскому, которые раскрывают средствами музейного экспонирования его жизненный путь, духовный образ и актуальность его наследия. Очень важно, что привлечены артефакты не только чешского происхождения, но и заграничного, что придает книге характер компендиума универсального значения.

Особо пристальное внимание М. Панкова уделяет прижизненной иконографии Коменского. В ней выделяется портрет старика кисти великого Рембрандта (Флоренция, Галерея Уффици), в котором многие современные исследователи видят портрет Коменского, кстати, соседа Рембрандта в Амстердаме (с. 40–41). Дискуссия по этому вопросу еще не завершена, но, на мой взгляд, предлагаемая атрибуция весьма близка к истине. Позволю себе привести ряд соображений в ее пользу, основываясь на характеристике творческого метода Рембрандта-портретиста, содержащейся в замечательной монографии К. С. Егоровой [1], хотя в ней данный портрет даже не упоминается. К. С. Егорова констатирует, что «Рембрандт может слегка изменить черты лица» портретируемого, это художником «делается бессознательно». Такая манера, однако, «не нарушает внутренней сути, особого индивидуального строя образа» (с. 65). Отмечается, что «Рембрандту неоднократно приходилось работать над портретами проповедников и духовных лиц» (с. 108), к которым можно отнести и Коменского. «Любимый художником образ одинокого мыслителя» (с. 114) присутствует и на этой картине. К Коменскому непосредственно подходит характеристика, даваемая русским искусствоведом поздним портретам Рембрандта: «Старики, изображенные на портретах 1654 г., обладают вполне сложившимся и притом глубоко трагическим миропониманием <...>».

И Рембрандт безусловно разделяет их убеждение. В изображении стариков он дает ряд различных решений портретного образа, который служил бы воплощением мудрости народа и человечества» (с. 138). Интересно отметить, что Рембрандт обанкротился в 1657 г., а данный портрет датируется 1658–1660 гг. Определенное значение имеет тот факт, что Рембрандт создал около 1660 г. ряд портретов членов семейства де Геер (с. 191–195) — главных покровителей и меценатов Коменского в Голландии.

М. Панкова прослеживает развитие иконографии Коменского в исторической динамике, особо выделяя то влияние на эту иконографию, которое оказывали юбилеи Коменского в XIX – начале XXI вв.

Автор рецензируемой публикации Маркета Панкова давно занимается изучением Коменского и его наследия, последующих рефлексий его творчества в чешском обществе. Она вступила на это поприще в Музее Я. А. Коменского в г. Угерский Брод, затем она занимала ряд постов, связанных с внешнеполитическим представительством Чешской Республики и международной деятельностью. В 1999–2005 гг. она была председателем международной организации Unie Comenius. С 2005 г. М. Панкова возглавляет Музей Я. А. Коменского в Праге, при ее непосредственном участии поднявший свой официальный статус и превратившийся в крупнейший мировой комениологический центр, направленный на актуализацию наследия великого «учителя народов». В своей деятельности М. Панкова удачно совмещает организационную работу, создание выставок и музейных экспозиций (новая экспозиция музея, ориентированная на передачу средствами современных технологий послания Коменского, рассчитанная и на массового посетителя, и на профессионала), организацию международных комениологических конференций и конгрессов, членство в международных комениологических организациях с научно-исследовательской и просветительской работой. Великолепным примером такой работы служит рецензируемая книга.

На странице 211 книги помещена фотография памятной медали Коменского (работа Игоря Китцберга, 2013 г.), которая регулярно присуждается Музеем Коменского в Праге людям, имеющим значительные заслуги в деле распространения и изучения наследия Коменского во всем мире. Отрадно, что среди недавно награжденных есть представители России, в том числе автор данной рецензии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Егорова К. С. Портрет в творчестве Рембрандта. М.: Искусство, 1975. 235 с.

\*\*\*

© 2019. Georgy P. Melnikov  
Moscow, Russia

**BOOK REVIEW: PÁNKOVÁ M. JAN AMOS KOMENSKÝ  
IN CZECH AND WORLD FINE ART (1642–2016).  
PRAGUE: ACADEMIA, NATIONAL PEDAGOGICAL  
MUSEUM AND LIBRARY J. A. KOMENSKÝ, 2017. 267 P.**

*Abstract:* The book by Director of the National pedagogical Museum and library, J. A. Komenský (Somepiis) in Prague, Marketa Pankova, is dedicated to the image of the great Czech philosopher and teacher in the Czech and world fine arts from 1642

to 2016. The paper traces the evolution of the image of Komensky from lifetime portraits to posthumous ones, emphasizing the symbolic significance of Komensky's contribution to the modern civilization. The author of the review pays special attention to the proof that the "Portrait of an old man" by Rembrandt is actually a portrait of Komensky. The work of M. Pankova is a comprehensive study performed at the highest scientific level. It demonstrates the major importance of Komensky for the world culture not to mention the culture of the Czech Republic.

**Information about the author:** Georgy P. Melnikov — PhD in History, Leading Researcher, Institute of Slavic studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave., 32 A, 119991 Moscow, Russia. E-mail: geramel@mail.ru

**Received:** November 13, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Melnikov G. P. Book review: Pánková M. Jan Amos Komenský in Czech and world fine Art (1642–2016). Prague: Academia, National pedagogical museum and library J. A. Komenského, 2017. 267 p. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 54, pp. 303–307. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-303-307

#### REFERENCES

- 1 Egorova K. S. *Portret v tvorchestve Rembrandta* [Portrait in the works of Rembrandt]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 235 p. (In Russian)

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-308-313

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)52



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Е. И. Самородницкая  
г. Москва, Россия

**«ГОГОЛЕВСКАЯ МОЗАИКА»:  
РЕЦЕНЗИЯ НА СБОРНИК  
«Н. В. ГОГОЛЬ. МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ».  
М.: ИЗД-ВО ИМЛИ РАН, 2019. ВЫП. 4. 408 С.**

**Информация об авторе:** Екатерина Ильинична Самородницкая — кандидат филологических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, пр-т Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия. E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

**Дата поступления статьи:** 13.09.2019

**Дата публикации:** 28.03.2020

**Для цитирования:** Самородницкая Е. И. «Гоголевская мозаика»: рецензия на сборник «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 4. 408 с. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 308–313. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-308-313

Перед нами книга, появление которой для отечественной филологической науки — событие вдвойне. Во-первых, это сборник «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Выпуск 4», логическое продолжение и дополнение к «Полному собранию сочинений и писем» Н. В. Гоголя, выпускаемому в Институте мировой литературы. Во-вторых, сборник приурочен к 90-летию главного редактора издания Ю. В. Манна, выдающегося ученого, специалиста по творчеству Гоголя, по русской литературе XIX в., профессора... Его заслуги и регалии можно перечислять бесконечно, в этом перечислении нет ни грамма преувеличения, и в то же время оно совершенно бессмысленно, ибо нам достаточно произнести имя Ю. В. Манна, и вся остальная мозаика складывается сама собой. Совершенно естественно, что коллектив гоголевской группы Института мировой литературы выпускает к юбилею главного редактора именно «Материалы и исследования», своего рода квинтэссенцию работы над изданием Гоголя.

Самая структура сборника predetermined логикой работы над академическим собранием сочинений и видится нам абсолютно оправданной: первая часть сборника, «Статьи. Комментарии», представляет собой блок проблемных статей; вторая часть, «Архивные разыскания», состоит из публикаций важнейших материалов, связанных как с биографией, так и с творчеством Гоголя; наконец, третья часть посвящена восприятию «Мертвых душ» в русской литературе второй половины XIX в.

Сразу несколько статей посвящено «Выбранным местам из переписки с друзьями». Сборник открывается статьей И. В. Карташовой «О духовной драме позднего Гоголя в контексте эволюции романтического сознания (постановка вопроса)», в ко-

торой последние годы жизни писателя рассматриваются в контексте романтического жизнетворчества. Основные положения статьи базируются на сопоставлении текстов Гоголя («Выбранных мест из переписки с друзьями» и др.) с произведениями немецких романтиков, прежде всего, К. Brentano, в биографии которого, как у Гоголя, был эпизод сожжения рукописи, создававшейся в течение десяти лет). Трудно не согласиться с выводами ученого о том, что «при всем различии индивидуальностей, творческих личностей немецких романтиков и позднего Гоголя, при всей важности того обстоятельства, что речь в одном случае идет о православной религии и православных ценностях и традициях, а в другом — о католических, в судьбах и духовном развитии русского и немецких писателей открывается какая-то общая и очень важная закономерность эволюции философско-нравственного и художественного сознания романтической эпохи. В русле этого общего движения, по-видимому, находится и то явление, которое часто называют “духовным кризисом Гоголя”» [с. 19–20]. При этом нельзя не отметить, как автор корректен и точен в формулировках.

Злосчастной гоголевской книге посвящена и статья Е. И. Анненковой «От писем к “Выбранным местам...”», в которой прослеживается связь между реальными гоголевскими письмами (документом) и текстами, вошедшими в состав «Выбранных мест». Исследователь скрупулезно и доказательно очерчивает круг писем, связанных с фигурой А. П. Толстого, не только как адресата, но и как персонажа — личности и высокопоставленного чиновника; восстанавливает контекст создания главы «Русский помещик» и т. д. Гоголевский принцип работы с письмами и переработки их в материал книги, по мнению автора, сводится к следующему: «сохраняя принцип индивидуализации своих “героев” (за которыми стояли реальные лица), писатель в то же время тяготеет к своеобразному уравниванию читателей (в ряды которых попадали и его герои). <...> Его собственное сочинение... должно бы быть занимательным и полезным все без исключения, в этом и могла бы заключаться “истинно братская помощь” писателя его современникам» [с. 37].

О связи гоголевской переписки и «Выбранных мест...» речь идет и в статье Ю. В. Балаксиной «Эпистолярное наследие Гоголя как источник “Выбранных мест из переписки с друзьями”», в которой сопоставляются реальные письма Гоголя к друзьям (А. О. Смирновой-Россет, Н. М. Языкову и др.) с главами книги «Выбранные места...» и делаются важнейшие наблюдения, касающиеся принципов переработки эпистолярного текста в художественно-публицистический. Автор прослеживает, каким образом Гоголь преодолевает границы «автодокументального жанра» [1, с. 9] и как в творчестве писателя формируется особый, автодокументально-художественный жанр, «который предполагает сложную взаимосвязь частей, переключку тем и образов, специфическое функционирование слова, но при этом сохраняет тот непосредственный контакт с реальностью, который затруднен или ограничен в собственно художественном тексте с присущей ему сложной системой условностей» [с. 48].

Статья И. А. Зайцевой «Письмо Гоголя родителям от августа 1822 года (история публикации, судьба автографа, источники текста)», посвященная другому гоголевскому письму, гораздо более раннему и многократно печатавшемуся, без преувеличения читается как детективный роман. В статье представлен обнаруженный в фонде С. Н. Дурьлина новый источник — фотокопия автографа, позволяющая подготовить аутентичный текст для публикации в соответствующем томе Полного собрания сочинений и писем Н. В. Гоголя. Попутно И. А. Зайцева с филигранной точностью реконструирует контекст публикации сообщения об автографе гоголевского письма, обнаруженного в На-

родной библиотеке в Белграде. Исследователь доказывает, что письмо было передано племянником Гоголя, Николаем Владимировичем Быковым, своему однокашнику по Полтавскому кадетскому корпусу, Любомиру Николаевичу Христичу, впоследствии вернувшемуся на родину в Сербию. (Сам Быков служил под началом сына А. С. Пушкина, А. А. Пушкина, и женился на его дочери и внучке поэта, Марии Александровне). И хотя эта архивно-розыскная линия не имела практического результата, так как здание библиотеки было разрушено во время Второй мировой войны, она лишним раз доказывает, что жизнь порой предлагает гораздо более захватывающие повороты сюжетов, чем художественная литература.

О раннем гоголевском письме (к отцу от 1 октября 1824 г.) речь идет и в статье Л. В. Дерюгиной «Также вы писали про одну новую Балладу...»; автор выдвигает гипотезу о том, что имеется в виду «Замок Смальгольм» Жуковского. Реконструируя круг чтения юного Гоголя, исследователь, в частности, анализирует роль повести Г. Клаурена «Зеленый плащ» в творческом сознании Гоголя и приходит к выводу, что впечатления от повести отразились в «Шинели». Это обстоятельство, по мнению автора, иллюстрирует механизм работы писателя с чужими текстами: «...трудно представить, чтобы Гоголь <...> взялся зачем-то читать через много лет старые повести Сына Отечества. А это значит, что в 1824 г. пятнадцатилетний Гоголь уже работает с текстами, образами, впечатлениями профессионально, внутренне он уже писатель — возможно, еще сам не зная этого» [с. 86].

Помимо «Выбранных мест...» и эпистолярного наследия писателя, в первом разделе сборника речь идет и о других его произведениях. Статья Н. Л. Виноградской «Из истории театральных постановок “Носа”» посвящена истории сценических воплощений гоголевской повести. Автор реконструирует историю постановок «Носа», начиная со спектакля 1915 г., режиссером которого был Н. Н. Урванцов. В фокусе авторского внимания, в частности, — опера Д. Шостаковича «Нос» и ее сценическая судьба, спектакли 1930–1931 гг., последующее снятие оперы с репертуара и сопутствующая этому критика, а также дальнейшие опыты постановки оперы, в том числе Б. Покровским и В. Гергиевым. Отметим, что, несмотря на несомненный интерес, который вызывает статья Н. Л. Виноградской, несмотря на блестящую и дотошную реконструкцию истории постановок «Носа» и их историко-культурного контекста в 1910 и 1930 гг., текст оставляет несколько странное впечатление хроники без выводов. Видимо, подобная организация текста входила в авторскую задачу.

В статье В. Н. Грекова «“Китайские тени” комедии “Женитьба”: Авторский замысел и сценическая интерпретация» рассматривается история сценических интерпретаций гоголевской комедии. Отталкиваясь от бесспорного успеха «Женитьбы» как текста и неуспеха ее постановок при жизни Гоголя, исследователь анализирует критические отклики на спектакли и приходит к выводу о том, что в ее постановках по сей день преобладают два подхода — психологический и динамический. Текст статьи, выстроенный по тому же хронологическому принципу, что и статья о «Носе», заканчивается упоминанием позднейшей постановки комедии в Малом театре (2017). И возникает ощущение, что круг замкнулся: последняя по времени постановка комедии подчеркнута традиционной, не экспериментальной (в подтверждение В. Н. Греков приводит слова режиссера спектакля, Ю. М. Соломина: «Никаких особых придумок мы не делали, там все есть в пьесе» [с. 132]). Только ли хронология виновата в том, что автор заканчивает столь традиционным примером или тут есть элемент авторского замысла — решать читателю.

Статья Т. И. Печерской «“Слоговые ходы Гоголя” в “Двойнике” Достоевского: анонимное цитирование как составляющая повествовательного кода» посвящена рассмотрению роли гоголевского текста в формировании ранней поэтики Достоевского. По мысли автора, гоголевский текст является основой для выработки собственной модели повествования у Достоевского, и речь идет не просто об идеологической близости (или, напротив, отталкивании), а о тексте как таковом. Исследователь приходит к выводу, что «ключом к повествовательному коду (Достоевского. — Е. С.) является своего рода центон, образованный из комбинации фрагментов гоголевских текстов» (с. 147). Совершенно закономерно, что от сопоставительного анализа текстов обоих писателей Т. И. Печерская переходит к постановке проблемы комментария Достоевского, для которого еще предстоит выработать специфическую методологию.

Второй раздел сборника, «Архивные разыскания», посвящен более конкретным проблемам гоголеведения, непосредственно связанным с подготовкой собрания сочинений. На наш взгляд, это самая выдающаяся часть рецензируемого сборника, способная заинтересовать широкий круг читателей-гуманитариев, а не только специалистов по истории русской литературы XIX в. В первой части раздела опубликованы юношеские письма Марии Васильевны Гоголь-Яновской, сестры писателя; в предпосланной им вступительной статье Н. Л. Виноградской и И. А. Зайцевой читатель найдет реконструкцию биографии автора писем и контекст их создания, живой, на грани визуализации, рассказ об очень простой и довольно трудной жизни барышни, которую отправили в пансион, чтобы она могла впоследствии учить младших сестер. Публикация «“Любезнейший дядюшка” (документы о службе Павла Петровича Косяровского)», подготовленная И. А. Зайцевой, рассказывает историю жизни и службы гоголевского дяди (двоюродного брата его матери), порой весьма драматичную. В третьей части раздела, «Биография гоголевских автографов и рукописей в документах», Е. Г. Падерина рассматривает историю поступления рукописи второго тома «Мертвых душ» в Румянцевский музей и восстанавливает контекст продажи рукописи наследниками С. П. Шевырева; публикуются эпистолярные переговоры доверителя наследников Шевырева М. Н. Похвистнева с директором Московских Музеев Дашковым и документ о покупке Музеями рукописи пяти глав второго тома поэмы.

Но наиболее сильное впечатление, признаюсь, производит вторая часть раздела, «Из истории подготовки Собраний сочинений Н. В. Гоголя», посвященная первому изданию «Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя» и десятому (тихонравовскому) изданию «Сочинений Гоголя». Публикация, подготовленная А. С. Шолоховой и озглавленная «Об участии Ф. В. Чижова в подготовке “Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя” 1862 г. (первое издание наследников)», состоит главным образом из писем гоголевских наследников Чижову как редактору издания. Это деловые письма, за которыми просматриваются живые люди: Чижов, который занимается и организационными делами, и редактурой и корректурой (при том, что «Собрание сочинений» было далеко не единственным делом его жизни — он участвовал в строительстве Московско-Ярославской железной дороги, выпускал газету «Акционер» и т. д.), который не оставляет себе ни гроша, пересылая наследникам немаленькие деньги. Наследники в свою очередь воспринимают безукоризненное поведение и щепетильность Чижова как должное и упрекают предыдущего издателя П. А. Кулиша в том, что «он пользовался несколькими выгодами». «Не все так бескорыстны, как вы!» — восклицает А. В. Гоголь в письме к Чижову. И в самом деле, рассчитывать на заработок от выполненной большой работы — какая вопиющая бестактность! И едва ли не больший интерес для фило-

лога и — шире — любого пишущего человека — представляет публикация под общим заглавием «К истории подготовки 10-го издания “Сочинений Гоголя”», подготовленная Е. Г. Падериной и включающая в себя документы и письма издателей, редакторов, официальных лиц (по материалам РГАЛИ и ОР РГБ). Письма В. В. Думнова и А. Ф. Маркса к Н. С. Тихонравову, в которых издатели пытаются в самых аккуратных и любезных выражениях понять, в каком состоянии работа над изданием, когда можно поговорить с редактором, как скоро будет готово тот или иной том, вызывают острое сочувствие к их авторам. Ответы Тихонравова Марксу (черновые редакции) и объяснения тех или иных задержек с предоставлением рукописи также весьма любопытны; рассказ о том, как у ученого украли «две последние тетради той редакции “Мертвых душ”, которую должен начаться седьмой том “Сочинений Гоголя”» [с. 329] и вовсе поражает воображение близостью к сюжетным ходам издаваемого им писателя. В процессе чтения этих писем возникает стойкое ощущение, что это современная деловая переписка редактора и не успевающего автора; живые люди и актуальные проблемы, с которыми сталкивается каждый из нас, явственно проступают сквозь текст XIX в.

Третий раздел сборника, «Сюжет “Мертвых душ” Гоголя в русской литературе (коррекция, продолжение)», посвящен рецепции «Мертвых душ» в беллетристике второй половины XIX в. В статье А. А. Пономаревой «“...Изволь, гениальный человек, я выхожу на вызов твой!”: коллизия исправления читателями “Мертвых душ” в повести Е. И. Вельтман “Виктор”» речь идет о своеобразной контаминации в центральном персонаже повести лермонтовских и гоголевских черт: похожий на Печорина герой переживает постепенное омертвление души. Кроме того, он пытается дописать «Мертвые души» и совершить ради этого чичиковское путешествие по окрестным помещикам. Аллюзии на классические произведения, по мысли исследователя, призваны усилить ироническую интонацию повести, однако критика не оценила ни повесть, ни отсылки к Гоголю и сочла текст издевательским по отношению к писателю. Возможно, причина в том, что «качество прозы Елены Ивановны Вельтман к Гоголю имеет малое отношение» [с. 368]; но я бы не исключала и гендерный фактор, влияющий на суждение критика о том или ином литературном материале.

Статья Е. Е. Дмитриевой «Мистификация Н. Ф. Ястржембского: “Новые отрывки и варианты” второго тома “Мертвых душ”» предваряет собой публикацию «Новых отрывков и вариантов» Ястржембского. Это единственная мистификация подобного рода, которую критики и ученые не сразу распознали как таковую, исключительно талантливая подделка, автор которой не просто дописал главы поэмы, но вписал свои вставки в гоголевский текст. Чтение, надо признаться, весьма увлекательное.

«Выбранные места из переписки с друзьями», «Нос» и «Женитьба», гоголевские наследники и издатели — все они, собранные вместе под одной обложкой, производят впечатление разрозненных частей и фрагментов (в романтическом духе). Однако, подобно частицам «гоголевской мозаики», они составляют единое целое. Они отражение многолетнего и невероятно важного для отечественной филологической (и — шире — гуманитарной) науки труда — работы над «Полным собранием сочинений и писем» Н. В. Гоголя. Взвешенный подход, основанный только на прочтении и анализе текста, не впадающий в идеологические крайности и заданные шаблоны, филологический и научный в истинном смысле слова — вот методологическая основа, на которой строится сборник. Именно такой подход позволяет нам по-новому прочесть давно знакомые произведения, погрузиться в середину XIX в. и увидеть гоголевское окружение и потомков. Реконструируя эпохи, биографии, отношения между людьми, авторы сборника

дают нам возможность увидеть живого Гоголя и живой гоголевский текст. Нам остается только пожелать им успешной дальнейшей работы над изданием «Полного собрания сочинений и писем» Н. В. Гоголя. И еще раз поздравить Юрия Владимировича Манна с юбилеем!

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: НЛЮ, 2007. 438 с.

\*\*\*

© 2020. Ekaterina I. Samorodnitskaya  
Moscow, Russia

**GOGOL'S MOSAIC:  
REVIEW OF THE BOOK  
"N. V. GOGOL. MATERIALS AND RESEARCH.  
MOSCOW, IWL RAS PUBL., 2019. ISSUE 4.408 P."**

**Abstract:** The review examines a collection of scientific papers that serves as an annexe to N. V. Gogol "Collection of Complete Works and Letters", published by IWL RAS. It consists of topical articles devoted to various Gogolian works ("Selected places from correspondence with friends", "Nose", "Marriage", etc.), unique archival searches and materials related to the reception of "Dead Souls" in the second half of the 19<sup>th</sup> century. The study includes such aspects of the writer's work as poetics, reception of his work and history of his texts' stage manifestations. First published archival materials allow the reader to see the history of the publication of various collected works of Gogol in a different light. The reviewed collection essentially complements and enriches the reader's view of one of the most important Russian writers.

**Information about the author:** Ekaterina I. Samorodnitskaya — PhD in Philology, Associate Professor, Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Vernadsky Ave. 82, p. 1, 119571 Moscow, Russia. E-mail: samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

**Received:** October 13, 2019

**Date of publication:** March 28, 2020

**For citation:** Samorodnitskaya E. I. Gogol's mosaic: review of the book "N. V. Gogol. Materials and research. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. Issue 4. 408 p. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 308–313. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-308-313

## REFERENCES

- 1 Savkina I. L. *Razgovory s zerkalom i Zazerkal'em: Avtodokumental'nye zhenskie teksty v russkoi literature pervoi poloviny XIX veka* [Conversations with a mirror and looking Glass: women's Autocumentary texts in Russian literature of the first half of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow, NLO Publ., 2007. 438 p. (In Russian)

ОТ РЕДАКЦИИ

**Правила оформления статей**

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru). Подписанный договор передается автором лично или пересылается по почте простым письмом или бандеролью по адресу: 129337, г. Москва, Хибинский проезд, д. 6. В редакцию журнала «Вестник славянских культур». Все документы должны быть продублированы по электронной почте.
3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.
4. Первая страница должна содержать следующую информацию:
  - название рубрики, кегль — 14;
  - УДК (см., например, [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), кегль — 14;
  - ББК (см., например, <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;
  - Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © 2020 г. И. И. Иванов), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.
  - Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
  - Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.), аннотация и ключевые слова на русском языке, дата отправки (публикации) статьи, выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 12.
  - Далее — информация об авторе — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, E-mail, кегль — 12.
  - Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.
5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Ф.И.О. печатается курсивом. Фамилия и инициала авторов пишутся раздельно.
6. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, с. 567], [3, с. 45; 4, с. 89], [10, л. 8].
7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.
8. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: *Times New Roman*, кегль 12.
9. После СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ на русском языке размещается информация на английском (отделяется знаком \*\*\*):

- фамилия, имя (полностью), отчество (первая буква) автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © 2020. **Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.
  - Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
  - Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.
  - Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, E-mail, кегль — 12.
  - Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received: January 26, 2018*)
  - Затем приводится REFERENCES (см. *рекомендации по подготовке References*).
10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.
  11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».
  12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

### ARTICLE REQUIREMENTS

1. An article, executed in accordance with the Bulletin requirements. The size of the article, including the tables, footnotes, endnotes, annotations etc., must be no larger than 40 000 characters together with space characters – not more than 1 p.s. (for postgraduate students — 20 000 characters together with space characters – not more than 0,5 p.s.). Custom fonts if any have been used.
2. The manuscript should be submitted via following e-mail: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru). The signed contract should be handed in by the author in person or posted as a regular letter or by parcel post to the address: 6, Hibinsky proezd, Moscow, Russia, 129337 with the tag “Вестник славянских культур”. All of the documents must be additionally sent in electronic form.
3. Text is written in *Microsoft Word*, Page size is A4, Margins are 20mm on all sides, Default font is *Times New Roman* Font size is – 14, Line Spacing is – 1,5, Indentation is first line — 1,25, Portrait orientation, No word breaking.
4. The first page of the article must be written as follows:
  - the name of the column, font size — 14;
  - UDC (see e.g., [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), font size — 14;
  - BBC (see e.g., <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), font size — 14;
  - At the center: Surname, first name, and middle name of the author(s) — bold, italics, lowercase, right align. The copyright and the year is placed before the Surname, first name, and middle name of the author (e.g.: © 2020 г. **И. И. Иванов**), font size — 14. Below: the city, country, font size – 12.

- The title of the article center-aligned. Bold, italics, justified, unintended, font size – 14.
  - Next goes information about the financial support of the paper (grant and other), abstract and Russian keywords, date of sending(receipt) of the article, justified, no word breaking, font size is 12.
  - Then goes the information about the author — first name, middle name, surname, scientific degree, academic rank (if any) or other status or position of the author(s) (in the absence of scientific degree and academic rank), full name of the institution, address of the institution with a postal code, E-mail, font size — 12.
  - These are followed by the text of the article, justified, no word breaking.
5. REFERENCES are listed in the end of the article in the alphabet order in accordance with GOST 7.0.5.–2008. as a numbered list. The font used for the names of the author(s) is italic. The surname and the initials are written separately.
  6. References in the text should look as follows: [1], [2, p. 567], [3, p. 45; 4, p. 89], [10, l. 8].
  7. References on archive materials come in the form of automatic page footnotes.
  8. Commentaries come in the form of automatic page footnotes. The number of the footnote is placed in the end of the sentence followed by full spot. The font is Times New Roman, the font size is 12.
  9. After the LIST OF REFERENCES in Russian comes the following information in English (separated with \*\*\*):
    - Surname, full first name and middle name of the author(s) are aligned on the right side, the font is italics, bold and lowercase (ex.: © **2020. Ivan I. Ivanov**), font size — 14. Further goes city or town, country, font size is 12.
    - The title of the article — center align. Bold, italics, justified, unintended, the font size is 14.
    - Then goes the information about financial support of the paper (grant etc.) (*Acknowledgements*), abstract and English keywords (*Abstract, Keywords*), justified, no word break, font size — 14.
    - The next is the information about the author (*Information about the author*) — first name, middle name, surname, academic degree, academic rank (if any), work position (in the absence of scientific degree and academic rank), full name of the institution, E-mail, font size — 12.
    - Then goes the date of sending(receipt) of the article (*Received: January 26, 2017*)
    - These are followed by REFERENCES (see *Guidelines for preparation of References*).
  10. Abbreviations. At the first mention of a person the name and patronymic name should be specified with the first capital letters with full stop (e.g.: N. P.). Separate N. P. (initials) and surname with a space. The period of time comes in numbers (e.g.: 1930s, but not “the thirties”). The Russian dates should be abbreviated as follows (r. or rr.: 1920 r., 1920–1922 rr.). Not “century” or “centuries” but c. and cc. correspondingly. (in Roman numerals): IX c. Abbreviations include: etc., i.e., et al.
  11. Only inverted commas of this form (e.g.:« ») are required to use. If the quotation begins or ends with the quoted word, the use of both types of commas is required (e.g.: «“one”, two, three, “four”»).
  12. The illustrations should be submitted separately. Figures and tables captions are listed in English and Russian.

**ВЕСТНИК СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР**

Научный журнал

**Том 55**  
**Март 2020**

Выходит 4 раза в год

---

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 27,74. Тираж 500 экз.

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство),  
Институт славянской культуры  
129337, Москва, Хибинский проезд, д. 6

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина