

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 57
Сентябрь 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

Сайт: 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 57
September 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

Сайт: www.vestnik-sk.ru

Moscow
2020

Вестник славянских культур: науч. журн. — 2020. — Т. 57, сентябрь. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, Ин-т славянской культуры, 2020. — 306 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. Калашиникова* (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 57, September. — Moscow, A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture Publ., 2020. — 306 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

| | |
|--|----|
| ЖИРТУЕВА Н. С. Исихазм в культуре Киевской Руси XI–XII вв..... | 8 |
| ШУКУРОВ Д. Л. Герменевтика литургических текстов: анализ структурных аспектов Таинства Евхаристии..... | 21 |
| ГРОМОВ М. Н., КУЦЕНКО Н. А. Архитектура как универсальная составляющая древнерусского искусства: к проблеме новой интерпретации..... | 33 |
| ДВИНИНА-МИРОШНИЧЕНКО Н. Е. Последствия размежевания православной музыкальной культуры и новые тенденции восстановления ее целостности..... | 43 |
| ЗАПЕКА О. А., СТЕПАНОВА Е. О. Собрание графики Д. А. Ровинского и его значение для русской культуры..... | 52 |
| ИГУМЕН ТИХОН (МЕРКУШЕВ). Значение «культурного окружения» в оценке феномена культуры. Неизвестные передвижники..... | 63 |
| ДРОВАЛЕВА Н. А. V. Ia. Briusov and the Synthesis of Arts (Regarding his Work on the Novel “The Fiery Angel”)..... | 72 |
| КАЗИН А. Л., ЖДАНОВА Е. В. Русская культура в современной немецкой интерпретации. Основные подходы..... | 86 |
| КАЩЕЕВ О. В., БУЗЬКЕВИЧ А. О. Психологическое воздействие рекламы на культуру общества потребления через социальные сети (на примере Instagram)... | 94 |

Филологические науки

| | |
|---|-----|
| ОСИПОВА Е. А. Сербская гимнография в оценках русских славистов XIX в. и их последователей..... | 104 |
| ЗАЙЦЕВ В. С. «Нам нужен советский Чехов»: о чеховской анкете журнала «На литературном посту»..... | 116 |
| КОВАЛЕВА В. С., ПОХАЛЕНКОВ О. Е. Мотив «встречи с врагом» в фреймовой структуре концепта «враг» (на материале текстов отечественной военной прозы)... | 131 |
| ПЫХТИНА Ю. Г., КОНОВА М. А. Geographical Factor of Russian Literature: National and Regional Aspects..... | 139 |
| КУРЬЯНОВА В. В. Толстовский текст в творчестве поэтов-обэриутов..... | 160 |
| ЮРГАНОВ А. Л. «Я апеллирую к Съезду»: Марк Криницкий против «ложной изобразительности» социалистического реализма..... | 170 |
| ЯСТРЕБОВ-ПЕСТРИЦКИЙ М. С., БЫСТРОВ Д. М. Searching for the lexical core of Proto-Indo-European language..... | 183 |
| ЛИТОВКИНА А. М. Иноязычные топонимические заимствования Прибайкалья: к вопросу о происхождении географических названий региона..... | 201 |

Искусствоведение

| | |
|---|-----|
| САЛИМОВ А. М. Церковь Спаса на Бору и собор Николо-Малицкого монастыря: кремлевский образец для тверского храма..... | 210 |
| ЛАВРЕНТЬЕВА Е. В. Богоматерь Египетская 1734 г.: технико-технологический особенности самой ранней датированной невянской иконы..... | 232 |
| ПУДОВ Г. А. О сундучных изделиях Великого Новгорода..... | 246 |

| | |
|--|-----|
| БЕСЧАСТНОВ Н. П., ДЕРГИЛЕВА Е. Н. Проблема текста и контекста в книге стихов Сергея Есенина «Мой путь»: опыт проектирования и иллюстрирования Алены Дергилевой..... | 258 |
| ТРЕТЬЯКОВА А. Е., САФОНОВ В. В., КОНСТАНТИНОВА В. Д. История цвета и красителей в этносе народов мира..... | 271 |
| ЛАКИЗЕНКО Е. Д., МАКАРОВА Т. Л. Анализ использования символа «птица» в дизайне костюма из коллекций 2009–2019 гг..... | 282 |

Рецензии

| | |
|--|-----|
| КОРЕНЬКОВА Т. В. Цельность (в) множественности беловедения Эвы Малити-Франёвой (О книге «Andrej Belyj / Celistvost' (v) mnohosti». Bratislava, 2018)..... | 293 |
| От редакции | 303 |

CONTENTS

Theory and history of culture

| | |
|--|----|
| ZHIRTUEVA N. S. Hesychasm in the culture of Kievan Rus' in 11–12 centuries..... | 8 |
| SHUKUROV D. L. Hermeneutics of liturgical texts: analysis of structural aspects of the sacrament of the Eucharist..... | 21 |
| GROMOV M. N., KUTSENKO N. A. Architecture as a universal component of ancient Russian art: to the issue of a new interpretation..... | 33 |
| DVININA-MIROSHNICHENKO N. E. Consequences of delimitation of the Orthodox Musical Culture and new trends in restoration of its integrity..... | 43 |
| ЗАРЕКА О. А., СТЕПАНОВА Е. О. Collection of engravings by D. A. Rovinsky and its relevance for Russian culture..... | 52 |
| АВБОТ ТИХОН (MERKUSHEV). The importance of “cultural environment” in assessing the phenomenon of culture. Unknown Itinerants..... | 63 |
| DROVALEVA N. A. V. Ia. Briusov and the Synthesis of Arts (Regarding his Work on the Novel “The Fiery Angel”)..... | 72 |
| КАЗИН А. Л., ЗHDАНОВА Е. В. Russian culture in the modern German interpretation. Basic approaches..... | 86 |
| КАШЧЕЕВ О. В., БУЗКЕВИЧ А. О. Psychological impact of advertising on the culture of consumer society through social networks (by the example of Instagram)..... | 94 |

Philological sciences

| | |
|---|-----|
| ОСИПОВА Е. А. Assessment of Serbian hymnography by Russian Slavists of the 19 th century and their followers..... | 104 |
| ЗАЙТСЕВ В. С. “We need Soviet Chekhov”: about the questionnaire of the journal “Na literaturnom postu”..... | 116 |

| | |
|--|-----|
| KOVALEVA V. S., POKHALENKOV O. E. The motif of “meeting an enemy” in the frame structure of the concept “enemy” (basing on texts of Russian military prose)... | 131 |
| PYKHTINA YU. G., KONOVA M. A. Geographical Factor of Russian Literature: National and Regional Aspects..... | 139 |
| KURYANOVA V. V. Tolstoyan text in the works by poets-oberiuts..... | 160 |
| YURGANOV A. L. “I appeal to the Congress”: Mark Krinitsky against “false representativeness” of socialist realism..... | 170 |
| YASTREBOV-PESTRITSKIY M. S., BYSTROV D. M. Searching for the lexical core of Proto-Indo-European language..... | 183 |
| LITOVKINA A. M. Foreign languages’ toponymic borrowings of the Baikal region: on the issue of geographic names of the region..... | 201 |

History of Arts

| | |
|--|-----|
| SALIMOV A. M. The Church of Saviour in the Woods and the Cathedral of Nikola-Malitsky Monastery: the Kremlin model for Tver Temple..... | 210 |
| LAVRENTYEVA E. V. Virgin of Egypt of 1734: technological features of the earliest dated Nev’jansk icon..... | 232 |
| PUDOV G. A. About chest products of Veliky Novgorod..... | 246 |
| BESCHASTNOV N. P., DERGILEVA E. N. The issue of text and context in the book of poems by Sergei Yesenin “My way”: experience of illustration and design by Alena Dergileva..... | 258 |
| TRETYAKOVA A. E., SAFONOV V. V., KONSTANTINOVA V. D. History of color and dyes in the ethnos of peoples of the world..... | 271 |
| LAKIZENKO E. D., MAKAROVA T. L. Analysis of the use of the symbol “Bird” in costume design of fashion collections 2009–2019..... | 282 |

Reviews

| | |
|--|-----|
| KOREŇKOVA T. V. Wholeness (in ⇔ of) Multiplicity: The Andrey Bely Studies by Eva Maliti-Fraňová (On a new monograph <i>Andrej Belyj / Celistvost’ (v) mnohosti</i> . Bratislava, 2018)..... | 293 |
| Editorial note | 303 |

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-8-20>

УДК 008 +1(091)

ББК 71.1(2)4 + 63.3(2)411



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

© 2020 г. Н. С. Жиртуева

г. Севастополь, Россия

ИСИХАЗМ В КУЛЬТУРЕ КИЕВСКОЙ РУСИ XI–XII ВВ.

Аннотация: В научно-исследовательской литературе до сих пор не существует единого мнения относительно того, какую роль в культуре Киевской Руси XI–XII вв. сыграло такое учение, как византийский исихазм. Исихазм рассматривается как православное мистическое учение, теория и практика преображения или «обожения» («теозиса») человека. В статье осуществляется анализ трех направлений древнерусской философской мысли с целью выявить влияние на них идей исихазма. Уже в XI–XII вв. четко прослеживаются два из них — богословско-церковное (Иларион Киевский, К. Смолятич и К. Туровский) и монашеско-аскетическое (святые Антоний и Феодосий Печерские). В XII в. под влиянием усилившегося язычества сформировалось светско-рационалистическое направление (В. Мономах и Д. Заточник). Влияние идей византийского исихазма прежде всего прослеживается в двух первых направлениях. Феодосия Печерского можно считать основоположником древнерусского исихазма, отличительной особенностью которого является идеал деятельной святости. Но в целом влияние аскетического исихазма на культуру Руси было незначительным, что объясняется устойчивостью языческой традиции. Если для монахов Киево-Печерской лавры наиболее важным оказалось учение о практических путях достижения «обожения», то для древнерусских мыслителей основной интерес представляли вопросы морально-этического характера. В условиях поиска новых моральных ценностей и ориентиров для молодого христианского государства особенно важным стало для него учение византийских Отцов Церкви. Митрополиты Иларион и Климент Смолятич, епископ Кирилл Туровский, князь Владимир Мономах стремились синтезировать идеи патристики со славянской духовной традицией. Патристическая концепция «обожения плоти» была воспринята на Руси в ее этическом аспекте как учение о нравственном совершенствовании человека путем любви, терпения, смирения, нестяжательства, практики молитвы.

Ключевые слова: византийский исихазм, древнерусский исихазм, «обожение», патристика, Киево-Печерская лавра, молитва.

Информация об авторе: Наталья Сергеевна Жиртуева — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политические науки и философия», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государ-

ственный университет, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2386-1332>. E-mail: zhr_nata@bk.ru

Дата поступления статьи: 25.10.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Жиртуева Н. С. Исихазм в культуре Киевской Руси XI–XII вв. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 8–20. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-8-20>

Активное проникновение христианства на Русь началось уже с IX в. Оно приходило сюда различными путями — из Византии, из Болгарии, из Крыма и других районов. С X в. начинается процесс формирования оригинальной древнерусской философско-религиозной культуры, которая никогда не копировала слепо богатое наследие Византии и Болгарии, но творчески его перерабатывала. С самого начала на Руси возник «русский» или «киеворусский» вариант христианства [20, с. 44]. Как утверждает В. М. Живов, Киевская Русь не стремилась воспроизводить византийскую культуру как законченную систему. Она использовала достаточно гетерогенные источники [6, с. 93].

В обширной научно-исследовательской литературе, посвященной философской культуре Древней Руси до сих пор не существует единого мнения относительно того, какую роль в ней сыграло такое философско-религиозное учение, как византийский исихазм. Здесь можно выделить несколько подходов.

Согласно первому, исихазм сыграл значительную роль в культуре Руси с самого начала ее существования. Например, архимандрит Иоанн (Экономцев) считал, что уже с X в. «исихазм пустил глубокие корни на Руси», а его влияние выходило за пределы Киево-Печерской лавры [22, с. 189]. Также и В. М. Живов полагает, что из двух традиций культуры, которые были распространены в Византии — «аскетической» и «гуманистической», — на Руси распространилась прежде всего аскетическая традиция. Последнюю исследователь связывает с исихазмом [6, с. 74–77]. Исследователи, представляющие данное направление, положительно оценивают влияние исихазма на культуру Руси X–XII вв. По мнению Л. Г. Конотоп, много идей исихазма органично вошли в структуру славянского мировоззрения, основными чертами которого являются стремление к единству с миром на основе любви, эмоционального отношения к Матери, Женщине, восприятия мира как проявления Высшей Истины [18, с. 6].

Второе направление в научных исследованиях преимущественно негативно оценивает влияние исихазма на культуру Киевской Руси. Например, А. Ф. Замалева и В. А. Зоц убеждены, что под влиянием византийской патристики и кирилло-мефодиевской традиции на Руси происходило формирование оригинальной философской мысли, в то время как аскетическое направление закрепляло «духовную пассивность и равнодушие к мирской жизни». Основным центром аскетизма на Руси, по мнению автора, стала Киево-Печерская лавра [10, с. 65].

Целью статьи является анализ роли исихазма в процессе формирования философско-религиозной мысли Киевской Руси X–XII вв.

Прежде всего, хотелось бы отметить, что острые дискуссии вокруг обозначенной проблемы связаны с отсутствием четкого определения самого понятия «исихазм». Еще протоиерей И. Мейендорф указывал на его полисемантизм. Также и в современных исследованиях говорится об отсутствии «терминологической четкости» и «расплывчатости значения» понятия «исихазм» [14].

В нашем исследовании исихазм рассматривается как мистическое учение, которое лежит в основе православия, являясь теорией и практикой преображения, «обождения» (греческое «теозис») человека. Составными элементами учения исихазма являются безмолвие («исихия»), покаяние, борьба со страстными состояниями, нестяжательство, трезвение, искусство «умной молитвы», воспитание всеобъемлющей любви к Богу и «тварному» миру, созерцание «нетварного» фаворского света, мистическое единение с Абсолютом [8, с. 52–62]. Исихазм явился результатом длительной эволюции философско-религиозной мысли Византии от ранних аскетов и Отцов Церкви до «исихастских споров» XIV в. [14].

Богословско-церковное направление в философской культуре Киевской Руси X–XII вв.

У истоков богословско-церковного направления Древней Руси стоит митрополит Иларион. В своем главном произведении — «Слове о Законе и Благодати» — митрополит Иларион противопоставляет Ветхий и Новый Заветы, «закон» и «благодать», «работную Агарь» и «свободную Сарру». Смысл истории митрополит видел в смене Ветхого Завета Новым, так как Закон разобщает народы, возвышая одни и принижая другие. Благодать, напротив, равно светит всем людям, всем народам. Благодать, упраздняя Закон, приводит к уничтожению рабства. Закон сменяется Благодатью, рабство — свободой, и в этом суть развития человеческой истории. Иларион как бы вступает в полемику с Византией, доказывая все права новообращенных христианских народов на достойное положение в христианском мире. «Ибо не вливают, по словам Господним, вина нового, учения благодатного “в мехи ветхие”, обветшавшие в иудействе, — “а иначе прорываются мехи, и вино вытекает” <...>. Но новое учение — новые мехи, новые народы» [11, с. 113].

Митрополит Иларион является родоначальником двух тенденций в отечественной философской мысли: во-первых, он основоположник историософии, во-вторых, он четко обозначил стремление церкви участвовать в общественной жизни государства. В единодержавстве митрополит видел главный залог силы государства и его территориальной целостности. Важно также, что Иларион был представителем кирилло-мефодиевской традиции — самой первой христианской традиции на Руси, истоки которой восходят к христианству Херсонеса.

Ориентация Илариона на Новый Завет и идеи цезарепапизма сближает его взгляды с идеями византийских Отцов Церкви. Однако на этом сходство и заканчивается. Например, Иларион был уверен, что каждый христианин может стать сыном-Богом: «И столь помиловал преблагой Бог человеческий род, что и чада плоти посредством крещения и добрых дел становятся сынами Божиими и причастниками Христу» [11, с. 110]. И в этом утверждении нельзя не заметить близости взглядов древнерусского митрополита и идей арианства. Не отрицая идеи сверхъестественного происхождения Христа, Иларион, подобно Арию, делает акцент на его человеческой природе и мирских деяниях, заявляя, что сын Божий заповедовал подражать себе не в делах божественных, но человеческих. Возможно, в ориентации Илариона на учение ариан проявляются антивизантийские настроения, характерные для великокняжеской власти, которая таким образом выражала свое противодействие экспансионистским замыслам Константинополя [10, с. 48].

В то время как в Византии господствовала концепция «казней божиих», утверждавшая образ Бога как грозного карающего судьи, Иларион создал образ бога доброго

и терпимого, максимально близкого человеку: «Молимъ, да на страшномъ судъ помилуеть ны». Если в Византии была распространена концепция самовластно действующего человека, то Иларион утверждал, что весь ход событий предопределен свыше, оказываясь ближе языческому фатализму и Августину Блаженному. Восприятие действительности наполнено в «Слове» Илариона оптимизмом и жизнерадостностью.

Можно согласиться с теми исследователями, которые считают, что творчество митрополита Илариона нельзя рассматривать как подражание византийскому христианству. Прослеживается, с одной стороны, связь идей Илариона с арианством и корсуньской традицией, а с другой стороны, со своим славянским язычеством [10, с. 48; 11, с. 22]. Поэтому спорным является мнение архимандрита И. Экономцева, который указывает на тесную связь Илариона с идеями исихастов, утверждая, что «его устами говорит эпоха Симеона Нового Богослова и грядущая эпоха Григория Паламы» [22, с. 189]. В тексте «Слова» нет указаний на заинтересованность Илариона концепцией «обожения» плоти и мистической практикой преображения. Пожалуй, только в одном важном аспекте сближается учение Илариона с идеями византийских исихастов — в его произведении звучит мощный призыв следовать новозаветной заповеди божественной любви.

Зримым воплощением духа эпохи Ярослава Мудрого и митрополита Илариона стал собор Софии Киевской. В основе храма лежит византийский крестово-купольный тип конструкции, однако в целом собор явно тяготеет к византийской архитектуре VI в. — времени создания Софии Константинопольской. Вместе с тем София Киевская не создавалась как простое подражание Софии Константинопольской. Изначально она задумывалась как главный храм независимого славянского государства, поэтому языческие традиции сознательно подчеркивались зодчими Софии, так же как это делал в своих произведениях Иларион. В храме нашла отражение мифологема славянского «жилища», согласно которой церковь на Руси воспринималась как Дом Божий, где Бог с людьми встречается.

В храме используется языческая орнаментика солярно-вегетативного характера, что объясняется большим почитанием славянами деревьев и других растений. Образ «мирового дерева», часто встречающийся в искусстве Руси, по мнению Л. Г. Конотоп, является не только символом плодородия, но также отражением культа Земли, Матери-Женщины, Вечной Женственности [19, с. 86].

В росписях и мозаиках собора отражены также мифологемы древних земледельческих культур, объединенных идеей сотеризма (жертвоприношения), которая в те времена была понятна и язычникам, и христианам. Однако в храме господствует не только тема жертвы, но и спасения. Сюжет «Евхаристии» оказывается на первом плане, что придает всему храму оптимистический характер. Собор становится символом «искупления», очищения греховной плоти и ее преображения. В Софии Киевской ощущается дух «онтологического оптимизма», отсутствует эсхатологическая тематика и напряженное ожидание конца света. В восприятии пространства и времени храма соединились языческий и христианский «хронотоп». Акцент был сделан на прошлом и настоящем, которое наполнено уверенностью в том, что будущее окажется столь же радостным, как и настоящее [4, с. 14].

Дальнейшее развитие философско-религиозной культуры Древней Руси связано с деятельностью митрополита Климента Смолятича и епископа Кирилла Туровского. Оба мыслителя стремились доказать необходимость участия разума в богопознании. В русской религиозной культуре рождается культ Софии, тайну которой можно постичь

лишь через Божественное Слово. Опираясь на слова Христа: «Вам дано знать тайны царствия, а для прочих — притчи», Смолятич говорит о существовании двух типов познания — «благодатном» и «приточном». «Благодатное» познание доступно лишь святым, а простые смертные приобретают знание о Боге «приточным» путем, путем разумного толкования божественных заповедей. Не согласимся с точкой зрения, что в произведениях мыслителя произошла «скрытая» секуляризация познания, поскольку книжник сделал акцент именно на «приточном» познании, за что и был первым на Руси удостоен звания «философа» [10, с. 96]. Несмотря на то что митрополит признавал право разума на участие в богопознании, все же он был уверен, что для человека ничего не может быть лучше, «как помышлять особенно о боге, совет и премудрость которого наш ум нимало постигнуть не может...» [11, с. 190]. Таким образом, в творчестве митрополита богословское начало еще преобладает над философским.

Учение митрополита Климента Смолятича в дальнейшем было поддержано и развито епископом Кириллом Туровским, который рассматривал путь богослова как толкователя Священного Писания, а не изобретателя нового знания. Этот метод познания является методом «экзегетики», аллегорического богословия или искусством толкования, который отличается от метода западноевропейских схоластов.

Общим для Смолятича и Туровского явилось стремление «оправдать» плоть. Они выступили против аполлинариевой ереси и критиковали киево-печерских подвижников за уничтожение материального начала. Митрополит Климент так написал в «Послании Фоме»: «Аполлинариево безумие стыдится говорить о совершенном воплощении и вочеловечивании истинного нашего спасения, как будто стыдясь видеть это и считая грехом прилагать это к Христу Спасителю, к тому, который безгрешным пришел и принял образ раба, и вочеловечился для ослабления греховной силы. Но поскольку “езде там, где Бог, нет греха”, чем же он может оскверниться?» [11, с. 183]. Туровский остерегался крайностей монашеских «безумных самоистязаний» и сделал вывод: «Многие иссушили тело свое постом и воздержанием, — и уста их смердят: но, поелику делают сие без рассуждения, то далеки они от бога» [2, с. 235]. Он защищал догмат о вочеловечении Христа, так как понимал, что при сохранении пропасти между мирским и божественным Христос бы утратил значение общечеловеческого покровителя и превратился исключительно в монашеского бога. В отличие от Илариона, Кирилл Туровский резко критиковал арианство [2, с. 233].

Климент Смолятич и Кирилл Туровский заложили основы богословского учения в культуре Руси, утверждающего союз разума и веры, что сближает их с «экзегетикой» болгарских книжников и византийских Отцов Церкви. Их учение приобрело софийный характер, символизирующий стремление к Божественной Премудрости. Мир понимался как сотворенный Богом Дом, в котором все едино, гармонично и подчинено закону Софии. Идеал счастливой жизни виделся в достижении гармонии между Богом, человеком и миром, это жизнь, наполненная красотой и добром, что являлось неотъемлемой составляющей мудрости [19, с. 90, 100].

Патристическая концепция «обождения плоти» была воспринята на Руси в ее нравственно-этическом аспекте. По мнению Туровского, человек должен творить добро и избегать зла. Плодами «древа жизни» являются такие добродетели, как любовь, послушание, покорность, нищелюбие. Имеет «древо жизни» также много различных ветвей и видов покаяния: слезы, пост, чистая молитва, милостыня, смирение, воздыхание и прочее. «Если благих дел нет в нас и нет покаянья в грехах, то, в каком бы мы ни были чине, далеко от Бога мы», — говорит он [11, с. 199]. Если путь к спасению лежит

через добрые дела, а не через усиленные истязания плоти в монашеском сане, то этот путь можно проделать и в мирской жизни — таков смысл концепции Кирилла Туровского. Таким образом, богословие Древней Руси с самого начала приобрело нравственно-этическое содержание.

А. Ф. Замалеева объединяет в одно направление церковно-ортодоксальное и мистико-аскетическое [9, с. 37]. С нашей точки зрения, мистико-аскетическое направление необходимо рассматривать как отдельное направление в культуре Руси X–XI вв., отличное от церковно-ортодоксального.

Мистико-аскетическое направление в культуре Киевской Руси X–XI вв.

Основоположником Киево-Печерской лавры является святой Антоний, который был наиболее последовательным приверженцем византийского аскетизма и идеологии Афона. После посещения Афона он решил заложить основы монашества на Руси, но отказался от поста игумена лавры, предпочитая игуменству отшельничество.

В отличие от Антония, Феодосий явился организатором быта первого древнерусского монастыря. Благодаря подвижнику лавра приобрела общерусскую славу. При оценке личности Феодосия Печерского в исследовательской литературе можно встретить два противоположных подхода. В одном делается акцент на крайнем аскетизме святого, во втором подчеркивается, что ему было присуще активное деятельное начало [1, с. 117; 13, с. 41; 21, с. 64–66].

Например, Феодосий стал инициатором введения в монастыре сурового Студийского устава и принципа общежития (киновии). В Печерской обители уставу следовали еще более последовательно, чем в самой Византии, а Феодосий подавал пример суровой аскезы, поражая своих современников стойкостью к испытаниям. Так в среде киево-печерского монашества нашла распространение аполлинариевая ересь, отрицавшая вочеловечение Христа [10, с. 102]. Как следствие этого, родилось негативное отношение ко всему земному, человеческому. «Житие Феодосия Печерского» повествует о том, как «святой на работу выходил прежде всех, и в церковь являлся раньше других, и последним из нее выходил... И никто никогда не видел, чтобы он прилег или чтобы водой омыл свое тело — разве только руки и мыл. А одеждой ему служила власяница из колючей шерсти, а сверху носил другую свиту. Да и та была ветха, и одевал он ее лишь для того, чтобы не видели одетой на нем власяницы» [12, с. 113].

Феодосий настаивал на противопоставлении мирян и иноков, утверждая, что только монашество дает путь к истинному спасению. Он отрицал занятия «внешней философией» и утверждал превосходство духовной власти над светской, требуя подчинения государства церкви. Феодосий был уверен, что светская власть всегда должна быть на страже «правоверия». В Киево-Печерской лавре родилась концепция «богоугодного властелина». Мы во многом можем видеть расхождение взглядов святого Феодосия и митрополита Илариона.

Феодосий Печерский видел основную цель иноческой жизни в уподоблении Христу, которое выражалось в следовании его нравственному идеалу. Он составил для братии монастыря обращение — «Слово о терпении и о любви», в котором говорил так: «Итак, братья мои, держа между собой любовь истинную, воспримем закон чистый благого Бога нашего, и заповеди его непорочные соблюдаем, подвизаясь в бдении и в молитвах, непрестанно молясь за весь мир, да получим через это царство небесное» [11, с. 156].

Феодосий явился для Руси XI в. живым воплощением идеала смиренномудрости и хриstopодобия [3, с. 125–169]. В «Житии» подчеркиваются смирение и кротость святого, который «во всем» подражал «Христу, истинному богу, говорившему: “Учитесь у меня, как кроток я и смирен сердцем”. Поэтому, взирая на подвиги его, смирялся Феодосий, недостойнейшим из всех себя ставя, и служа всем, и являясь для всех примером» [12, с. 113].

Как и византийские подвижники-аскеты, Феодосий проповедовал нестяжательство. Он запрещал монастырской братии «печься о завтрашнем дне», развивать «начало хозяйственности», жаловаться на нужду и невзгоды [13, с. 40]. Он учил иноков помнить слова Христа: «Ищите же во-первых царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф. 6: 33). Основой мировоззрения древнерусского святого становится принцип: «Все отдавать Богу, всего ждать от Бога».

Кротость, милосердие, любовь навлекли на святого неприязнь мирских людей. С ним жестоко обходилась собственная мать, а позднее — слуги киевского князя. Среди монастырской братии некоторые смеялись над ним. Даже выбор преемника, сделанный Феодосием на смертном одре, не был уважен, и ему пришлось уступить желаниям своих подчиненных. «Этот страдальческий элемент в жизни Феодосия, — пишет иеромонах Иоанн Кологривов, — накладывает на его черты особый человеческий и, вместе с тем, божественный отпечаток», что еще более подчеркивает его уподобление Христу [13, с. 42].

Нестор-летописец отмечает в «Житии» особое отношение Феодосия к молитве. Святой не ограничивался только лишь церковно-уставной молитвой, он посвящал ей даже свои ночи. К сожалению, летописец не сообщает нам ничего о характере молитвы Феодосия. Мы знаем лишь, что молился он с плачем, «часто к земле колена преклоняя».

Нередко вечерние моления святого были сопряжены с видениями «темных сил». Например, в «житии» рассказывается о том, как после вечернего пения слышался в его пещере «шум от топота бесчисленных бесов, как будто одни из них ехали на колесницах, другие били в бубны, иные дудели в сопели, и так все кричали, что даже пещера тряслась от страшного гомона злых духов». Святой же защищал себя непрерывным пением псалмов и молитвой, пока не победил их с Божьей помощью и не получил от Бога власть над ними, так что с тех пор не смели они даже приблизиться к тому месту, где молился блаженный. И каждому приходившему к нему за помощью Феодосий давал совет: «Нет, брат, не покидай этого места, а не то станут похваляться злые духи, что победили тебя и причинили тебе горе, и с тех пор начнут еще больше зла тебе причинять, ибо получают власть над тобою. Но молись же богу в келье своей, и бог, видя твое терпение, дарует тебе над ними победу, так что не посмеют и приблизиться к тебе» [12, с. 109, 117].

Уподобление Христу Феодосий воспринимал как деятельную любовь. «И был он заступник вдовиц и помощник сирот, и нищих заступник, и, попросту говоря, всех приходивших к нему отпускал, поучив, и утешив, а нищим подавал, в чем нуждались они и на пропитание» [12, с. 137]. Поэтому является спорной точка зрения А. Ф. Замалева, согласно которой мистико-аскетическое направление в Древней Руси закрепляло духовную пассивность и равнодушие к мирской жизни. Здесь более прав Г. П. Федотов, когда пишет, что «в лице Феодосия Русь нашла свой идеал святого, которому оставалась верна много веков» [21, с. 53]. И. Кологривов уверен, что на Руси наиболее почитаемым стал идеал «общежительной монашеской святости», выраженный преподобным Фео-

досием. Несмотря на суровую созерцательность устава, он развился «в сторону культурной и социальной активности, весьма далекой от распространенного представления о русском монахе, как о созерцателе чистой воды». Победу деятельного типа святости иеромонах связывает с тем предпочтением, которое было отдано на Руси не египетской, а именно палестинской школе византийского монашества [13, с. 34, 409].

Активная деятельность Феодосия была вызвана стремлением изменить взаимоотношения между церковью и древнерусским государством, сделать христианскую мораль основой полуязыческого общества.

Феодосия Печерского можно считать первым древнерусским подвижником, который обратился к идеологии византийского исихазма, чтобы строить на ее основе мировоззрение молодого христианского государства. Он явился основоположником оригинального древнерусского исихазма, ориентированного на практическое достижение «обожения» плоти, а также на деятельное участие в жизни церкви и государства. Феодосий развивает на Руси палестинскую монашескую традицию, основанную на практике добрых дел и любви к «тварному» миру [7, с. 847].

Подтверждением непосредственной связи Киево-Печерской лавры и Византии является построение на ее территории Троицкой церкви. Тем самым монастырь как бы отдавался под покровительство Святой Троицы. Это совершенно уникальное событие, так как на Руси в те времена предпочтение отдавалось образам грозного Спаса, милосердной Богородице или святому Николаю Чудотворцу, которым обычно посвящались храмы.

К сожалению, после смерти Феодосия в монастыре значительно ослабела дисциплина, перестал во всей строгости соблюдаться Студийский устав, исчезли порядки общежития. В «Повести временных лет» монаха Нестора историография уже тяготеет не к Новому, а Ветхому завету [9, с. 22–26]. В XII в. наметился отход Киево-Печерской лавры от афонской идеологии, а после 1204 г. связи между монастырями практически прервались. Можно согласиться с мнением Л. Г. Конотоп, что «линия аскезы» не стала доминирующей в менталитете того времени: она существовала как один из возможных вариантов человеческой жизни [19, с. 102].

Светско-рационалистическое направление в философско-религиозной культуре XII в.

В культуре Киевской Руси X–XII вв. происходил интенсивный диалог христианства и славянского язычества, что привело к формированию феномена «двоеверия», в котором языческий элемент преобладал над христианским. Вплоть до середины XIII в. на окраинах Древней Руси сохранялись языческие общины [17, с. 209]. Тот факт, что простой воин-дружинник Илья Муромец был захоронен в Софии Киевской, является свидетельством того, что легендарный воин добился больших успехов в борьбе с языческими общинами Руси, которые были сильны в XII в. [16, с. 37]. Как отмечает М. Н. Козлов, восточнославянское язычество стало не только предтечей древнерусского православия, но и его органической частью [15, с. 4].

Интересно, что в знаменитом «Слове на новую по Пасхе» Кирилла Туровского также происходит обращение к традиционным славянским художественным образам. Весенняя природа символизирует время обновления — эпоху Нового Завета, в то время как зима олицетворяет время язычества. Символом Нового Завета является Солнце, а символом Ветхого Завета — Луна: «...зима убо язычьского кумирслужения апостольскимъ учениемъ и Христовое върою престала есть. Весна убо красная есть въра Христова, яже крещениемъ поражаетъ челоувьческое паки естество...» [5, с. 94].

XII в. также отмечен зарождением светско-рационалистического направления в философско-религиозной культуре Древней Руси. Его представителями являются Владимир Мономах, Даниил Заточник, а также составители сборников «Пчела» и «Толковая Палея».

Став влиятельной силой, древнерусское духовенство проявило целый ряд отрицательных качеств, таких как чревоугодие, сребролюбие, лицемерие, почти официальное взяточничество. Все это привело к снижению авторитета церкви и появлению критики со стороны народа и светской власти. Даниил Заточник писал в своем послании князю Ярославу Всеволодовичу: «Мнози бо, отшедше мира сего во иноческа, и паки возвращаются на мирское житие, аки песь на своя блевотины, и на мирское гонение; обидят села и дома славных мира сего, яко пси ласкосердии. Иде же брацы и пирове, ту чернцы и черницы и беззаконие: ангельский имея на себе образъ, а блудной нрав; святителский имея на себе сан, а обычаем похабень» [5, с. 127].

Несмотря на то что сборники тех времен преимущественно составлялись на основе византийской и болгарской литературы, произведения Мономаха и Заточника носили вполне самостоятельный характер. Мыслители не занимались исследованием сложных теологических проблем. В центре их внимания находились морально-этические вопросы, актуальные для того времени.

В произведениях Даниила Заточника был сделан акцент на доминировании в человеке разумного начала, которое мыслитель определял как источник добра. Соответственно, его отсутствие являлось источником зла, в том числе и общественного: «люто есть и горько, аще злии над добрыми владеють и несмыслении над умными», «власть безумная вина к злу бываетъ», «уча учи нравом, а не словом» [12, с. 216]. Можно сделать вывод, что разум был возвышен над верой.

В отличие от Даниила Заточника, Владимир Мономах в своих произведениях призывал к деятельной вере: «Научися, вѣрный челоувче, быти благочестию дѣлатель, научися, по евангельскому словеси, очима управленье, языку удержанье, гнѣву погубленье, помысль чисть имѣти, понужаяся на добрая дѣла, господа ради». «А бога дѣла не льнитеся, молю вы ся, не забывайте 3-х дѣлъ: не бо суть тяжка; ни одиночество, ни чернечество, ни голодъ, яко инии добрии терпятъ, но малым дѣломъ уллучити милость божью» [12, с. 150]. Мыслитель полагал, что добрые дела, творимые «в миру», выше подвигов аскетизма и монашества. Мономах сделал акцент на морально-этических вопросах человеческого бытия, утверждая, что нравственное начало каждый формирует индивидуально, неся за него ответ перед самим Богом. Мономах поучает сыновей: «Просите Бога о прощении грехов со слезами, и не только в церкви делайте это, но и ложась спать... Когда и на лошади сидите, да ни с кем не разговариваете, то чем думать безделицу, повторяйте беспрестанно в уме: “Господи, помилуй”, если других молитв не умеете, эта молитва лучше всех» [1, с. 22]. Здесь мы видим влияние исихастского учения о молитве Иисусовой, творение которой должно было стать состоянием сознательным и постоянным. Но киево-печерскому аскетизму мыслитель противопоставляет прагматизм, отрицая необходимость посредничества церкви во взаимоотношениях Бога и человека.

Выводы

В философско-религиозной культуре Киевской Руси выделились три основных направления. Уже в XI–XII в. четко прослеживаются два из них — богословско-церковное (Иларион Киевский, К. Смолятич и К. Туровский) и монашеско-аскетическое

(святые Антоний и Феодосий Печерские). В XII в. под влиянием усилившегося язычества сформировалось светско-рационалистическое направление (В. Мономах и Д. Заточник).

Влияние идей византийского исихазма прежде всего прослеживается в двух первых направлениях. Феодосия Печерского можно считать основоположником древнерусского исихазма, отличительной особенностью которого является идеал деятельной святости. Но в целом влияние аскетического исихазма на культуру Руси было незначительным, что объясняется устойчивостью языческой традиции. Если для монахов Киево-Печерской лавры наиболее важным оказалось учение о практических путях достижения «обожения», то для древнерусских мыслителей основной интерес представляли вопросы морально-этического характера. В условиях поиска новых моральных ценностей и ориентиров для молодого христианского государства особенно важным стало для него учение византийских Отцов Церкви. Митрополиты Иларион и Климент Смолятич, епископ Кирилл Туровский, князь Владимир Мономах стремились синтезировать идеи патристики со славянской духовной традицией. Патристическая концепция «обожения плоти» была воспринята на Руси в ее этическом аспекте как учение о нравственном совершенствовании человека путем любви, терпения, смирения, нестяжательства, практики молитвы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бубнова В. А. Нил Сорский: историческое повествование. СПб.: Редактор, 1992. 158 с.
- 2 Введение христианства на Руси / отв. ред. А. Д. Сухов. М.: Мысль, 1987. 302 с.
- 3 Горський В. С. Святі Київської Русі. Киев: Абрис, 1994. 176 с.
- 4 Горский В. С. София Киевская в контексте историко-философского исследования // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура: сб. научных трудов. Киев: Наукова думка, 1991. С. 5–14.
- 5 Древняя русская литература: Хрестоматия / сост. Н. И. Прокофьев. М.: Просвещение, 1988. 429 с.
- 6 Живов В. М. Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси // Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 73–115.
- 7 Жиртуева Н. С. Модификации византийского исихазма в культуре Киевской Руси, Московской Руси и Крыма // Философия и культура. 2015. № 6. С. 843–852.
- 8 Жиртуева Н. С. Православный исихазм в контексте компаративного анализа философско-мистических традиций мира // Вопросы философии. 2017. № 3. С. 52–62.
- 9 Замалеев А. Ф. Лепты: исследования по русской философии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 320 с.
- 10 Замалеев А. Ф., Зоц В. А. Мыслители Киевской Руси. Киев: Вища школа, 1987. 184 с.
- 11 Златоуструй. Древняя Русь X–XII вв. / сост., авт. текста, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. М.: Мол. гвардия, 1990. 304 с.
- 12 «Изборник»: Сборник произведений литературы древней Руси / сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1969. 799 с.
- 13 Иоанн (Кологривов), иером. Очерки по истории русской святости. Siracusa: Editrica "Istina", 1991. 415 с.

- 14 Исихазм // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/674926.html> (дата обращения: 23.10.2019).
- 15 Козлов М. Н. Восточнославянское язычество: от рождения до гибели богов. М.: ИНФРА-М, Вузовский учебник, 2017. 295 с.
- 16 Козлов М. Н. Илья Муромец и конец язычества на Руси // Заметки ученого. 2016. № 5 (11). С. 36–41.
- 17 Козлов М. Н. Поздние язычники Древней Руси // Genesis: исторические исследования. 2016. № 5. С. 205–215.
- 18 Конотон Л. Г. Ідеї «споглядання» та «любові» в ісіхазмі та світонастанові слов'янських народів. Київ: Стилос, 1997. 18 с.
- 19 Конотон Л. Г. Проблема життя та смерті в історії філософії (мітологічні та середньовічні інтерпретації). Київ: Українська Видавнича Спілка, 1996. 172 с.
- 20 Наумова Н. В., Глушак А. С. Крещение Руси: исторический дискурс // Парадигмы истории и общественного развития. 2016. № 4. С. 43–49.
- 21 Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. 269 с.
- 22 Экономцев И. Н. Православие. Византия. Россия. М.: Христианская литература, 1992. 233 с.

© 2020. Natalia S. Zhirtueva
Sevastopol, Russia

HESYCHASM IN THE CULTURE OF KIEVAN RUS' IN 11–12 CENTURIES

Abstract: There is still no consensus in the scientific studies about the role of Byzantine Hesychasm in the culture of Kievan Rus' of the 11th–12th centuries. Hesychasm is considered as an Orthodox mystical doctrine, theory and practice of transformation or “deification” (“theosis”) of a person. The paper undertakes the analysis of three directions in the Old Russian philosophical in order to reveal the influence of hesychasm on them. The theological and church (Hilarion of Kiev, K. Smolyatich and K. Turovsky) and the monastic-ascetic (Saints Anthony and Theodosius of the Caves) directions were clearly visible already in the 11th–12th centuries. Under the influence of intensified paganism the secular-rationalist direction (V. Monomakh and D. Zatochnik) was formed in the 12th century. First of all the influence of Byzantine Hesychasm's ideas may be observed in terms of the first two directions. Theodosius of the Caves can be considered as the founder of the Old Russian Hesychasm, a distinctive feature of which is the ideal of active holiness. However in general, the influence of ascetic hesychasm on the culture of Rus' was insignificant, which is explained by the stability of the pagan tradition. While the doctrine of practical ways to achieve “theosis” turned out to be the most important for the monks of the Kiev-Pechersk Lavra, the issues of moral and ethical nature were of primary interest to Old Russian thinkers. In the search for new moral values and guidelines for the young Christian state, the teaching of the Byzantine Church Fathers became especially important for him. Metropolitans Hilarion of Kiev and Clement Smolyatich, Bishop Kirill of Turov, Prince Vladimir Monomakh strove for synthesizing the ideas of patristics with a Slavic spiritual tradition. The patristic concept of “deification of the flesh” was perceived in Rus' in its ethical aspect as the doctrine of

the moral perfection of man through love, patience, humility, non-possessiveness, and the practice of prayer.

Keywords: Byzantine Hesychasm, Old Russian Hesychasm, “theosis”, patristics, Kiev-Pechersk Lavra, prayer.

Information about the author: Natalia S. Zhirtueva — DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of “Political Science and Philosophy”, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Universitetskaya St., 33, 299053 Sevastopol, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2386-1332>. E-mail: zhr_nata@bk.ru

Received: October 25, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Zhirtueva N. S. Hesychasm in the culture of Kievan Rus' in 11–12 centuries. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 8–20. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-8-20>

REFERENCES

- 1 Bubnova V. A. *Nil Sorskii: istoricheskoe povestvovanie* [Nil Sorsky: a historical narrative]. St. Petersburg, Redaktor Publ., 1992. 158 p. (In Russian)
- 2 *Vvedenie khristianstva na Rusi* [Introduction of Christianity in Russia], responsible edited by A. D. Sukhov. Moscow, Mysl' Publ., 1987. 302 p. (In Russian)
- 3 Gors'kii V. S. *Sviati Kiivs'koï Rusi* [Saints of Kievan Rus]. Kiev, Abris Publ., 1994. 176 p. (In Ukrainian)
- 4 Gors'kii V. S. Sofiia Kievskaiia v kontekste istoriko-filosofskogo issledovaniia [Sofia of Kiev in the context of historical and philosophical research]. In: *Otechestvennaia filosofskaia mysl' XI–XVII vv. i grecheskaia kul'tura: sbornik nauchnykh trudov* [Russian philosophical thought of the 11th–17th centuries. and Greek culture: collection of scientific works]. Kiev, Naukova dumka Publ., 1991, pp. 5–14. (In Russian)
- 5 *Drevniaia russkaia literatura. Khrestomatiia* [Old Russian literature. Anthology], compiled by I. N. Prokop'ev. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988. 429 p. (In Russian)
- 6 Zhivov V. M. Osobennosti retseptsii vizantiiskoi kul'tury v drevnei Rusi [Features of reception of the Byzantine culture in Old Rus']. In: *Razyskaniia v oblasti istorii i predystorii russkoi kul'tury* [Search in the field of history and prehistory of Russian culture]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002, pp. 73–115. (In Russian)
- 7 Zhirtueva N. S. Modifikatsii vizantiiskogo isikhazma v kul'ture Kievskoi Rusi, Moskovskoi Rusi i Kryma [Modifications of Byzantine Hesychasm in the culture of Kievan Rus', Moscow Rus' and Crimea]. *Filosofia i kul'tura*, 2015, no 6, pp. 843–852. (In Russian)
- 8 Zhirtueva N. S. Pravoslavnyi isikhazm v kontekste komparativnogo analiza filosofskomisticheskikh traditsii mira [Orthodox Hesychasm in the context of comparative analysis of the philosophical and mystical traditions of the world]. *Voprosy filosofii*, 2017, no 3, pp. 52–62. (In Russian)
- 9 Zamaleev A. F. *Lepty: issledovaniia po russkoi filosofii* [Mites: studies in Russian philosophy]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 1996. 320 p. (In Russian)
- 10 Zamaleev A. F., Zots V. A. *Mysliteli Kievskoi Rusi* [Thinkers of Kievan Rus]. Kiev, Vishcha shkola Publ., 1987. 184 p. (In Russian)
- 11 *Zlatostrui. Drevniaia Rus' X–XII vv.* [Setstroy. Old Rus' 10–12 centuries], compiler, author of the text, comments by A. G. Kuz'mina, A. Iu. Karpova. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1990. 304 p. (In Russian)

- 12 “Izbornik”: *Sbornik proizvedenii literatury drevnei Rusi* [“Izbornik”: Collection of works of literature of Old Rus’], compilation and general edition by L. A. Dmitriev, D. S. Likhachev. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1969. 799 p. (In Russian)
- 13 Ioann (Kologrivov), ierom. *Ocherki po istorii russkoi sviatosti* [Essays on the history of Russian Holiness]. Siracusa, Editrica “Istina” Publ., 1991. 415 p. (In Russian)
- 14 Isikhazm [Hesychasm]. In: *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox encyclopedia]. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/674926.html> (accessed 23 October 2019). (In Russian)
- 15 Kozlov M. N. *Vostochnoslavianskoe iazychestvo: ot rozhdeniia do gibeli bogov* [East Slavic paganism: from the birth to the death of gods]. Moscow, INFRA-M, Vuzovskii uchebnik Publ., 2017. 295 p. (In Russian)
- 16 Kozlov M. N. Il’ia Muromets i konets iazychestva na Rusi [Ilya Muromets and the end of paganism in Russia]. *Zametki uchenogo*, 2016, no 5 (11), pp. 36–41. (In Russian)
- 17 Kozlov M. N. Pozdnie iazychniki Drevnei Rusi [Late pagans of Ancient Russia]. *Genesis: istoricheskie issledovaniia*, 2016, no 5, pp. 205–215. (In Russian)
- 18 Konotop L. G. *Idei “spogliadannia” ta “liubovi” v isikhazmi ta svitonastanovi slov’ians’kikh narodiv* [Ideas of “contemplation” and “love” in Hesychasm and peacemaking of the Slavic peoples]. Kiev, Stilos Publ., 1997. 18 p. (In Ukrainian)
- 19 Konotop L. G. *Problema zhittia ta smerti v istorii filosofii (mitologichni ta seredn’ovichni interpretatsii)* [The problem of life and death in the history of philosophy (mythological and medieval interpretation)]. Kiev, Ukraïns’ka Vidavnicha Spilka Publ., 1996. 172 p. (In Ukrainian)
- 20 Naumova N. V., Glushak A. S. Kreshchenie Rusi: istoricheskii diskurs [The baptism of Rus’: a historical discourse]. *Paradigmy istorii i obshchestvennogo razvitiia*, 2016, no 4, pp. 43–49. (In Russian)
- 21 Fedotov G. P. *Sviatye Drevnei Rusi* [Saints of Old Rus’]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1990. 269 p. (In Russian)
- 22 Ekonomtsev I. N. *Pravoslavie. Vizantiia. Rossiia* [Orthodoxy. Byzantium. Russia]. Moscow, Khristianskaia literature Publ., 1992. 233 p. (In Russian)



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

© 2020 г. Д. Л. Шукуров

г. Кохма, Россия

ГЕРМЕНЕВТИКА ЛИТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ: АНАЛИЗ СТРУКТУРНЫХ АСПЕКТОВ ТАИНСТВА ЕВХАРИСТИИ

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта
№ 18-012-00041 «Филологическое исследование принципов номинации
Бога в библейских и литургических текстах»

Аннотация: В статье рассматриваются особенности формирования структурных частей христианской Литургии в культурно-историческом контексте. Проводится сопоставительный анализ культовой связи литургического богослужения с архаическими элементами предшествовавших ему обрядов и ритуальных практик. Использование герменевтического подхода в рамках исторической литургики и литургического богословия позволяет приблизиться к структурному пониманию лежащего основе литургического богослужения смысла — таинства Евхаристии (Благодарения). Объектом рассмотрения становится литургическое богослужение христианской Церкви, традиция которого имеет самую непосредственную (хотя и формальную) связь с храмово-синагогальным богослужением ветхозаветных времен, но в своем существе является благовестием Нового Завета — принципиально нового религиозного взгляда на жизнь, смерть, вечность и спасение человека. Предметом изучения является структура Божественной Литургии, через архаические элементы в составе которой проявляется таинственный смысл христианства — тайна человеческого спасения. Изучение культовой связи литургического богослужения с архаическими элементами предшествовавших ему обрядов и ритуально-культовых практик конкретизирует научные представления об истории формирования литургического богослужения, а рассмотрение Литургии в историко-культурном контексте ее формирования приближает наше понимание структурных элементов Божественной Службы и лежащего в ее основе смысла — таинства Евхаристии.

Ключевые слова: лингвистическая герменевтика, экзегетика, историческая литургика, литургическое богословие, православное богослужение, философия культа, Литургия, Евхаристия, анафора, Божественное Имя.

Информация об авторе: Дмитрий Леонидович Шукуров — доктор филологических наук, доцент, Ивановский государственный химико-технологический университет, пр. Шереметевский, д. 7, 153000 г. Иваново, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3463-7611>. E-mail: rector@isuct.ru, shoudmitry@yandex.ru

Дата поступления статьи: 29.03.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Шукуров Д. Л. Герменевтика литургических текстов: анализ структурных аспектов таинства Евхаристии // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 21–32. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-21-32>

Культура в своих истоках имеет *культ* как форму ритуального преобразования примордиальной природы и религиозного почитания мира (лат. cultus — возделывание, обработка; образ жизни). «Культура, — отмечал о. Павел Флоренский, — как свидетельствуется и этимологией, есть производное от культа, т. е. упорядочение всего мира по категориям культа. Вера определяет культ, а культ — миропонимание, из которого далее следует культура» [9, с. 39]. Посредством культовых практик достижима не только онтологическая гармонизация мира в сознании человека — адепта культа, но и одухотворение его чувств и аффектов. Известно и другое глубокое замечание о. Павла Флоренского относительно *культовой* способности религии: «Если вступить на путь борьбы с аффектами, то придется в корне отринуть самую природу человека <...>. Вступить в борьбу с аффектами значит одно из двух: если она неуспешная — отравить человечество “загнанными внутрь страстями”, если же удачна — оскотить и умертвить человечество, лишив его жизненности, силы и, наконец, — и жизни самой. Культ действует иначе; он утверждает ВСЮ человеческую природу, со всеми ее аффектами; он доводит каждый аффект до его наибольшего размаха, — открывая ему беспредельный простор выхода; он приводит его к благодетельному кризису, очищая и целя тем *τράματα της ψυχής*» [8, с. 137].

Однако не всякий культ обладает безусловной силой преобразующего человеческого психику (и даже человеческую сущность) воздействия. Огромное количество религиозных систем, выработанных человечеством, осталось за пределами истории, сохранившей лишь скудные данные об их культовых и ритуальных практиках. Глобальное культурно-историческое значение в деле онтологического «снятия» и исторического «отрицания» этих систем имело появление в период «осевого времени» (по К. Ясперсу) монотеистической доктрины, радикально порывавшей с многочисленными культовыми практиками политеизма: «Вероисповедная доктрина, отправляющаяся от божественного Слова и Книги, хранимых в недрах Храма, способствует, — как отмечает Ш. М. Шукуров, — утверждению комбинаторных особенностей, группировок и перегруппировок заданной топологии смыслов. Важно при этом помнить, что возникновение эпистемологического поля в каждой отдельной культуре предусматривает акцентированную и разнообразную комбинацию топологических признаков, своеобразную логику сопряжения смыслов и форм» [11, с. 278].

Доктрина монотеизма, о которой здесь идет речь, объединяет принципиально разные религии так называемого «авраамического» цикла — иудаизм, христианство и ислам. Отличия в фундаментальных предпосылках этих религий делают их принципиально разнонаправленными векторами устремлений человеческой веры. Однако, помимо доктринального исповедания веры в Единого Бога, объединяющего эти религиозные системы, существует еще и определенная историческая преемственность в культовой сфере, в традиции богослужения, которая также являет *формальную общность*. Это именно *культовая* общность формы, которая под воздействием содержательных аспектов христианства преобразуется и выражается в главном противопоставлении «ветхого» и «нового».

Основой христианского богослужения является Литургия. Древнегреческое слово «λεϊτουργία» означало в буквальном переводе «общее дело, общественное служение».

В греческом переводе Библии — Септуагинте и Новом Завете — слову «*λεειτουργία*» соответствует предельно широкий смысловой объем — это и служение Богу в любой форме, и храмовое служение Аарона и его сыновей (Исх. 28: 43; Лк 1: 23; Евр. 8: 6, 8). Тем не менее в христианстве с течением веков сложилось особое понимание Литургии как главнейшего христианского богослужения, во время которого совершается таинство Евхаристии — Благодарения (греч. *Θεία Ευχαριστία*).

История изучения христианской Литургии чрезвычайно насыщена. В масштабном научном проекте «Филологическое исследование принципов номинации Бога в библейских и литургических текстах», реализуемом автором настоящей статьи, учитываются прежде всего исследования, в которых особым образом затронут вопрос о культовой связи литургического богослужения с предшествовавшими ему иудейским обрядами и ритуальными практиками. Предельно важное научное значение для изучения христианской литургической традиции имеют труды ученых западноевропейских литургических школ (главным образом, католической). Хотя подчеркнем, что литургика — историческая, а следовательно, точная, наука, которая развивается вне конфессиональных рамок. На это обстоятельство указывал церковный историк и богослов архимандрит Киприан (Керн). Так, характеризуя собственную исследовательскую работу, посвященную истории православной Литургии, он отмечал заслуги западных литургистов: «На Западе и у католиков, и у англикан, и у протестантов имеется немало таких исследований и толкований, и они постоянно и дальше продолжают усовершенствовать подобные издания и примерять их к требованиям читателей» [4, с. 3]. Ученый отмечал, что в разрешении спорных научных вопросов следует искать ответа «у всех литургических и исторических авторитетов, без различия их конфессиональной принадлежности» [4, с. 3]. Проведение сопоставительного лингвокультурологического анализа культовой связи литургического богослужения с архаическими элементами предшествовавших ему обрядов и ритуальных практик — основная *цель* характеризуемого научно-исследовательского проекта. В настоящей статье мы рассматриваем Литургию в историко-культурном контексте ее формирования, что позволит приблизиться к структурному пониманию лежащего в ее основе смысла — таинства Евхаристии. *Объектом* рассмотрения в работе становится *литургическое богослужение* христианской Церкви, традиция которого имеет самую непосредственную (хотя и *формальную*) связь с храмово-синагогальным богослужением ветхозаветных времен, но в своем существе является *благовестием* Нового Завета — принципиально нового религиозного взгляда на жизнь, смерть, вечность и спасение человека. *Предметом* изучения является *структура* текста Божественной Литургии, через архаические словесные элементы в составе которой проявляется таинственный смысл христианства — тайна человеческого спасения. В качестве исследовательских *задач* мы формулируем 1) рассмотрение особенностей формирования структурных частей литургических текстов в лингвокультурологическом и культурно-историческом плане и 2) лингвистическую характеристику формирования центральной части литургического богослужения — анафоры.

Общественный характер Литургии обусловлен соборным совершением церковного таинства Евхаристии, установленного Иисусом Христом на Тайной Вечере и вошедшего в состав главного богослужения христиан. Таинство, совершаемое верующими «в воспоминание» последней трапезы Иисуса Христа со своими учениками, иначе называют таинством Тела и Крови Спасителя. На Тайной Вечере Христос преломил Хлеб и благословил Вино, которые назвал Своим Телом и Кровью: «И, взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: сие есть тело Мое, которое за вас предается; сие

творите в Мое воспоминание. Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть Новый Завет в Моей крови, которая за вас проливается» (Лк 22: 1920).

Подробного описания Тайной Вечери не существует, так как ни один из авторов Евангелий не счел необходимым рассказывать в деталях о ритуально-обрядовой стороне события, поскольку она была хорошо известна евреям, знавшим ход ритуала пасхальной трапезы наизусть с самого детства. Это был продолжительный по времени священный ужин, во время которого происходило ритуальное *воспоминание* важнейшего религиозного события иудейской истории — освобождения древних израильтян из египетского плена, а также и *благодарение* Бога за Его благодеяния по отношению к избранному Им народу. Ритуальные подробности длительного прощального ужина евангелисты действительно не упоминают, но отмечают принципиально новое в ходе прощальной трапезы Иисуса Христа: Он разламывает опреснок (хлеб) и неожиданно называет его своим Телом; благословляя вино в чаше, именует его своей Кровью.

Ученые-библеисты с достаточной точностью восстановили структуру древнееврейской пасхальной трапезы, опираясь на талмудическое описание ее чинопоследования и другие косвенные исторические источники. Формальная структура Тайной Вечери полностью соответствовала этому ритуальному церемониалу. «Обряд этот, — отмечал М. Элиаде, — является продолжением домашней иудейской литургии, состоящей в благословении хлеба и вина. Иисус часто совершал его, когда бывал в обществе мытарей и рыбаков; очевидно, трапеза эта и была проповедью Царства» [12, с. 288].

В первые века христианства существовали десятки литургических текстов на национальных языках, авторство которых по традиции соотносилось с именами основателей поместных христианских Церквей: «Литургия апостола Марка», «Литургия апостола Петра», «Литургия апостола Иакова» и др. В настоящее время в богослужбном употреблении греко-славянских православных Церквей активно используются две евхаристические Литургии — св. Иоанна Златоуста и св. Василия Великого.

Подготовительной частью в составе православной Литургии является *проскомидия* (от греч. *προσκομιδή* — приношение). Однако до VII–VIII вв. этого композиционного компонента литургического богослужения не существовало. Знаток литургической традиции С. Д. Муретов отмечал: «В первохристианской литургии не было проскомидии не только в ее теперешнем виде, но даже и вообще как особой от Евхаристии части литургийного чина, а были только основные элементы этого чина, входившие в состав разных частей евхаристийного последования» [6, с. 66]. *Проскомидия* сформировалась исторически — под влиянием особого благочестия и как результат усовершенствований литургической практики. Об этом свидетельствует и современный ученый-литургист Х. Уайбру: «<...> между началом VII и началом VIII вв. в константинопольскую литургию вошли важные изменения, из-за которых этот период стал поворотным пунктом в истории византийского евхаристического богослужения. Появилась *Проскомидия* — превращенное в обряд приготовление хлеба и вина перед началом общей службы. К началу этого обряда были добавлены антифоны. Между входом и Трисвятым была вставлена *синапти*. После евангельского Чтения стали произносить усердное моление (сугубую ектению). Все это затемняло структуру обряда, которая до тех пор оставалась ясной и стройной» [7, с. 140].

М. Арранц отмечает, что в VIII в., согласно византийской богослужбной практике, «<...> перед Литургией делается первое приготовление хлеба и вина: т. н. протесис. Окончательное приготовление — проскомидия — совершается перед перенесением Даров». «Протесис в Св. Софии (Константинопольской) имел место вне алтаря

и даже вне храма. Он совершался в “скевофилакии”, или сосудохранилище. Во всех древних византийских храмах протесис совершался в подобном отдельном приделе храма, не имеющем прямого входа в алтарь» [2, с. 59, 63]. Если в Византии, по замечанию Х. Уайбру, «церемония предварительной подготовки хлеба и вина с IX в. изменилась мало» [7, с. 154], то формирование проскомидии в русской литургической традиции продолжалось вплоть до второй половины XVII в. — периода завершения редактирования печатного Служебника.

Сокрытость и недоступность *проскомидии* для всех участвующих в богослужении объясняется ее символизмом. Рождение Христа в утробном вертепе — главный ее символ. Безусловно, такая символика возникла уже в позднейшую эпоху. Мы знаем, что само слово «*προσκομιδή*» в переводе с греческого языка означает «приношение», т. е. изначально это было принесение и приготовление *вещества* (хлеба и вина) для таинства, которое в древних литургиях происходило непосредственно перед Евхаристическим канонем. Это же место обряд занимает в современной римско-католической Мессе.

Соответствующую символическую нагрузку несут обрядовые словесно-речевые формулы и действия *проскомидии*, представляя «прообразы» жертвы и искупления. Прочитаем комментарий архимандрита Киприана (Керна): «Дискос с вынутым, закланным и прободенным Агнцем, окруженным частицами в честь Богоматери, святых, живых и усопших, прообразует вообще Церковь, и небесную, и земную. Кроме того, тот же дискос есть образ Вифлеемского Вертепа с рожденным во времени Сыном Божиим, предвечно рождаемым в недрах Св. Троицы. Это Агнец, прежде сложения мира предназначенный к заколению (1 Петр 1: 19–20). Это мистическое предназначение, до времени не явленное миру, символизируется, по толкованию Кавасилы, тем, что вся проскомидия по ее окончании остается покрытой, скрытой от взоров не только мира, но и самих священнослужителей. Засим, принесение для евхаристии не целого хлеба, а изъятие Агнца из просфоры символизирует то, что Сам воплощенный Сын Божий отделил Себя из общей массы всех людей, всего человечества и принес Себя в жертву Богу. Таинственность, неявленность и нераскрытость для всех людей искупительной Жертвы Христовой остается таковой вплоть до Его выхода на проповедь. Все Его детство, отрочество и вообще вся жизнь до выхода на Иордан в Литургии прообразуется в проскомидии и в литургии оглашенных до малого входа и особенно до прочтения Евангелия» [4, с. 136–137]. *Проскомидия* является отличительной чертой именно византийской и славяно-русской православной Литургии.

Дальнейшее литургическое богослужение в текстуальном плане состоит из двух основных частей: в восточно-христианской литургической традиции (в том числе у славянских народов, принявших православие) — «Литургии Оглашенных» и «Литургии Верных», а в литургической традиции западного христианства — «Литургии (или Служения) Слова» и «Литургии Евхаристии». Такая структура соответствует текстуальному, смысловому и символическому аспекту каждой из названных частей. Структурное деление литургического богослужения, повторим, объясняется текстуальным, смысловым и символическим планами: Слово (проповедь и назидание в Истине) и Таинство (Жертва и Воскресение Иисуса Христа) органически дополняют друг друга и нераздельны.

Сакраментальное значение совершения Божественной Литургии заключается в Причащении — *причащении Святых Даров* — Тела и Крови Иисуса Христа — всеми сослужащими и предстоящими в храме на богослужении, имеющими на то благосло-

вание Церкви. Причастие происходит после общего пения молитвы «Отче наш» последовательно: сначала причащаются священнослужители в алтаре, а затем причастие преподается находящимся в храме — на солее (специальное возвышение).

Первая часть Божественной Службы (*Литургия Оглашенных*) включает служение словесное — отсюда одно из наименований — «Служение Слова»: пение антифонов, догматического гимна «Единородный Сыне» и некоторых других молитвословий; чтение из книги Деяний Апостольских и чтение из Евангелия; проповедь. Катехумены, т. е. «оглашаемые», те, кого «оглашают» Словом Истины и кто готовится к принятию Крещения, в древности выслушивали заключительные молитвы с преклоненной головой и покидали храм сразу же после дьяконского возгласия, призывающего «Оглашенные, изыдите!», так как не могли принимать участие в Евхаристии.

Однако сама *Литургия Оглашенных*, как нами отмечено, была открыта для присутствия не только крещеных, но и оглашаемых — наставляемых в вере. Литургия предваряется характерным возгласом «Благословенно Царство...», коррелятивное еврейским благословениям — *берахотам* (еврейские храмово-синагогальные молитвословия (берахот /ברכות/), в которых сохранялась традиция почитания Божественного Имени). По структуре эта композиционная часть изоморфна ветхозаветному иудейскому *синакису* (от греч. συναξίς — «собрание»), т. е. в ее генезисе — модель еврейских синагогальных молитвенных собраний. На этих собраниях происходило чтение Закона (Торы) и книг Пророков с последующим истолкованием прочитанного (отголосок этой традиции — в современной проповеди). В формально-содержательном плане *Литургия Оглашенных* повторяет эти структурные и семантические признаки. Для нее характерно использование богатого нравственно-дидактического материала (в целях оглашения новообращенных), подвижный характер чтений и отдельных литургических компонентов (антифонов, тропарей и т. д.), связанных с богослужением времени. Даже в композиционном отношении *Литургия Оглашенных* близка синагогальной службе и состоит из предъевангельской части (до малого входа), чтения Апостола и Евангелия, последующих ектений (молитвенных прошений).

Существует точка зрения, согласно которой происхождение так называемого «малого входа» в начале Литургии восходит, во-первых, к обряду входа в храм и, во-вторых, к обрядам, связанным с чтением Священного Писания. В раннехристианские времена то, что сейчас носит название «малый вход», было собственно началом Литургии. Так, протопресвитер Александр Шмеман отмечает: «То же, что теперь называется “малым входом”, было не чем иным, как входом народа и духовенства в храм — либо в конце процессии, либо же без предварительной процессии» [10, с. 25]. Позднее этот компонент был совмещен с обрядовыми действиями дьяконов перед чтением Слова Божия, которые отправлялись в *скевофилакион* (от греч. σκευοφύλαξ — «сосудохрани- тель») и приносили оттуда книги Св. Писания.

Затем следовало начало *второй структурной части* богослужения, в которой участвовали только принявшие святое крещение («верные») — *Литургии Верных* (православная традиция) и во время которой совершается таинство Евхаристии (Благодарения) — «Литургия Евхаристии» (католическая традиция). Композиционными компонентами этой части являются молитвы о «верных»; Великий вход с перенесением Святых Даров с жертвенника на престол, сопровождаемый пением Херувимской песни (в Великий Четверг и Великую Субботу поются другие молитвословия); соборное исполнение «Символа веры»; евхаристический канон — *анафора* (греч. ἀναφορά — «возношение»), во время которой совершается таинство — происходит таинственное «пре- ложение» («пресуществление») хлеба и вина в плоть и кровь Иисуса Христа.

Литургическое содержание сопровождающей процессию Великого входа Херувимской песни наполнено ангелической образностью и развивает тему возношения души к небесному миру — «*Иже херувимы, тайно образующие...*». Параллельно в алтаре произносится тайно священническая молитва, которая зафиксирована, например, уже в кодексе Барберини (древнейшей из сохранившихся рукописей византийского Евхология (Vat. Barber. gr. 336. Fol. II. 279+52a, 233a), т. е. может датироваться концом VIII в.: «*Никто же достоин от связавшихся плотскими похотьми и сластьми приходитьи, или приближатися, или служити Тебе, Царю славы...*». А затем начинается Великий вход — торжественная процессия священнослужителей переносит Св. Дары с жертвенника на престол, по существу воспроизводя древний обряд — *протесис* (πρόθεσις). После завершения первой части Херувимской песни служители становятся на солее лицом к народу и возглашают торжественное поминовение, начиная с патриарха: «*Великого Господина...*» и т. д.

Литургическая практика в России, как известно, выработала самую развернутую поминальную форму. Это объясняется наследием бюрократического Синодального периода, в который предписывалось помянуть всех членов царской фамилии поименно. Так или иначе неизменными поминальными формулами являются помянуть патриарха и заключительная часть «*вас и всех православных христиан...*», т. е. помянуть всей Вселенской Церкви.

Подытожим сказанное выше. Великий вход сохраняет следы традиции всенародного приношения *вещества* (хлеба и вина) для Евхаристии — именно после этого обряда совершалось и поминовение. Однако постепенно частное (поименное) поминовение сместилось в предваряющую часть Литургии (в *проскомидию*), а на Великом входе стало совершаться только общее поминовение как указание на юрисдикционную принадлежность общины и ее литургическое сообщение со Вселенской Церковью.

Однако для византийского литургического богословия характерна изобразительно-символическая трактовка Великого входа как образа входа Господня в Иерусалим или в некоторых вариантах — шествия Христа на Голгофу. В этом ключе трактуются и отдельные обрядовые действия служителей Литургии (и даже литургические предметы): снятие дискоса с главы диакона символизирует снятие Господа с Креста, поставление Даров — помазание тела Господня Иосифом Аримафейским и Никодимом, воздух — камень у гроба и т. д.

После окончания Великого входа, завершения Херувимской песни, священнической молитвы св. Василия Великого («*Господи Боже наш, создавший нас и введый в жизнь сию...*»), которая читается священником в алтаре, и, наконец, после Просительной ектении (V в.) в алтаре же начинается чин взаимного целования сослужащих, сопровождаемый словами «*Христос посреди нас! — и есть и будет!*». В древности это был развернутый обряд лобзания мира, который совершался всеми присутствующими на богослужении в знак взаимной любви и единомыслия. Исключительно при условии соборного единства в любви и догматической согласованности в вере совершается Божественная Служба Евхаристии. Свидетельство этому — исполнение верующими в храме Символа веры (сразу после дьяконского возгласа «*Двери, двери...*»).

По историческим данным Символ веры на христианских богослужениях в III–IV вв. исполнялся единственный раз в году — во время пасхального крещения. Самое раннее его введение в Литургию относится к 471 г. — в богослужебной практике Антиохийской Церкви. Однако уже в 511 г. Константинопольский патриарх Тимофей узаконил его чтение во всех диоцезах, подчиненных столице.

Вслед за исполнением Символа веры начинается *анафора* (греч. ἀναφορά — «возношение»), или «евхаристический канон» («канон Мессы» в римском обряде) — кульминация литургического богослужения, его евхаристическое сердце. Эту особую молитву, имеющую исторический смысл, освятительный характер и ходатайственное значение, читает епископ или священник над освященными *хлебом и вином*, которые пресуществляются в таинстве Евхаристии в Тело и Кровь Иисуса Христа.

В современной православной Литургии роль собрания верующих по большому счету сведена к пассивному наблюдению за видимой, не скрытой за алтарной преградой частью богослужения. Однако хорошо известно, что в литургическом богослужении древности народ принимал деятельное молитвенное участие (на эту насущную для современной Церкви проблему обращали внимание в своих трудах представители так называемого «Евхаристического возрождения» — прот. Александр Шмеман [10], прот. Иоанн Мейендорф [5], прот. Николай Афанасьев [3] и др.). Об этом свидетельствуют формы множественного числа в литургических молитвах и песнопениях, которые произносились от лица всех присутствующих в храме. Так, в «Херувимской песни» — песнопении, которое было введено в Литургию в 573–574 гг. (при византийском императоре Юстине II) и которое, с точки зрения большинства литургистов, не является молитвой, говорится именно о предстоящих на Божественной службе людях: Οἱ τὰ Χερουβεῖμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ Ζωοποιῷ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς ὁράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Ἀλληλοῦτα.

С. С. Аверинцев так переводит это песнопение:

*Херувимов изображая таинственно,
И животворящей Троице Трисвятое воспевая песнословие (himnon),
Всякое ныне житейское отложим попечение,
Дабы принять нам на щит Царя всего сущего,
Ангельскими чинами (taxesi) невидимо сопровождаема [1, с. 257].*

Итак, Литургия послеапостольского времени отличалась краткостью и состояла из двух частей. В первой обрядовой части воспроизводилась структура традиционной синагогальной службы — чтение Писания, проповедь и молитвы. Вторая часть была собственно евхаристической, включавшей *благодарение*, обращенное к Богу-Отцу, которое произносилось над освященными *хлебом и вином*. Нетрудно заметить, что аналогиями этим двум составным частям древнейшей христианского богослужения — в составе современной православной Литургии — являются *Литургия Оглашенных* и *Литургия Верных*.

Постепенно процесс богослужебного формирования логических и структурных элементов анафоры привел к появлению важнейших композиционных частей, получивших особое терминологическое обозначение в литургическом богословии. Вступлением евхаристической анафоры является композиционная часть *префацио* (лат. praefatio — введение), содержащая благодарение Бога за творение мира и промыслительную заботу и попечение. Отклик на эту божественную заботу — беспрестанное молитвословие людей Творцу, которое сравнивается с ангельским служением («жертва хваления»). Христианский литургический гимн *Sanctus* («Санктус») [13] («Свят, свят, свят») разделяет в составе анафоры благодарственную и историческую части и является переходом к теме искупительных подвигов Иисуса Христа, а также к описанию

Тайной Вечери с установительными словами: «Примите, вкусите, это — тело Мое, за вас преломляемое для отпущения грехов!» и «Пейте из нее все, это — кровь Моя нового завета (союза), за вас и за многих проливаемая для отпущения грехов!» Анамнесис (лат. *anamnesis* — воспоминание) — молитвенное воспоминание жертвы воплощенного Бога — крестной смерти Иисуса Христа, Его погребения, Воскресения, Вознесения, *седение* одесную Отца. Возношение благодарения («Твоя от Твоих...»). Эпиклезис (лат. *epiclesis* — призывание) — призывание Святого Духа ради «преложения» Святых Даров и освящения верных, их вкушающих, молитвенное прошение Богу о преложении (пресуществлении) хлеба и вина в истинные Тело и Кровь Христовы. Ходатайства заключительной композиционной части *анафоры* — *интерцессионес* (лат. *intercessiones* — ходатайства) — включают моления о почивших («о всяком душе праведном»), особое воспоминание Богоматери («Изрядно о Пресвятей»), Иоанна Предтечи, апостолов, всех святых, а также поминание Церкви небесной и земной, иерархии, клира, властей, страны, града и всех людей. Подобного рода прошения характерны для так называемых *диптихов*, которые в древнейшие времена читались дьяконом во время совершения священником *анафоры*. Постепенно ходатайства *диптихов* вошли в состав самой анафоры.

Развернутая последовательность поминовений завершается славословием Божественному Имени Святой Троицы — Отца и Сына и Св. Духа.

Таким образом, евхаристический канон (молитва анафоры), являющийся литургическим центром христианского богослужения, сформировался на основе архаических элементов ветхозаветных богослужебных молитвословий достаточно рано. К IV в. от Р. Х. анафора обрела свой классический вид на древних литургических языках Церкви. Однако полный чин православной греческой и славяно-русской Литургии в составе *проскомидии*, *Литургии Оглашенных* и *Литургии Верных* формировался в течение длительного исторического периода — до XIV в. включительно, насыщаясь многообразной христианской символикой и совершенствуясь в догматическом плане. Истоком своеобразного культа слова и всей последующей логоцентрической традиции русской (и в целом — славянской) культуры является литургическое богослужение Православной Церкви — с его сложнейшей историей текстуального оформления и закрепления в богослужебном Уставе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. 320 с.
- 2 *Арранц М.* Избранные сочинения по литургике: в 5 т. М.: Изд-во Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2003. Т. 1: Таинства Византийского Евхология. 616 с.
- 3 *Афанасьев Н., прот.* Трапеза Господня. Киев: Quo vadis, 2011. 160 с.
- 4 *Керн Киприан, архимандрит.* Евхаристия (из чтений в Православном Богословском Институте в Париже). М.: Изд-во Храма свв. Космы и Дамиана на Маросейке, 2001. 336 с.
- 5 *Мейендорф И., прот.* Византийское наследие в Православной Церкви / пер. с англ.; под общ. ред. Ю. А. Вестеля. Киев: Центр православной книги, 2007. 352 с.
- 6 *Муретов С. Д.* Исторический обзор чинопоследования проскомидии до «Устава литургии» Константинопольского Патриарха Филофея: Опыт историко-литургического исследования. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1895. 320 с.

- 7 Уайбру Х. Православная Литургия: Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. М.: Изд-во Библиейско-Богословского Ин-та св. апостола Андрея, 2000. 212 с.
- 8 Флоренский П., свящ. Из богословского наследия (Лекции по философии культа) // Богословские труды. М.: Изд. Московской Патриархии, 1977. Сб. 17. С. 85–248.
- 9 Флоренский П. А. Соч.: в 4 т. / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. М.: Мысль, 1994. Т. 1. 797 с.
- 10 Шмеман А., протопр. Евхаристия. Тайнство Царства. М.: Паломник, 2010. 304 с.
- 11 Шукуров Ш. М. Имя и число. О божественном и личностном началах в теологии и иконографии Храма // Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия. Научн. сб. / под общ. ред. С. С. Хоружего. М.: Ди-Дик, 1995. С. 272–295.
- 12 Элиаде М. История веры и религиозных идей. М.: Критерион, 2002. Т. II: От Гаутамы Будды до триумфа христианства. 512 с.
- 13 Zheltov M. The Sanctus and the First Epiclesis in the Anaphoras of the Egyptian Type, in *Studia Patristica*. Leiden: Peeters Publishers, 2010. Vol. XLV. P. 105–113.

© 2020. Dmitrii L. Shukurov
Kohma, Russia

HERMENEUTICS OF LITURGICAL TEXTS: ANALYSIS OF STRUCTURAL ASPECTS OF THE SACRAMENT OF EUCHARIST

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-00041 “Philological studies of the principles of God’s naming in biblical and liturgical texts”.

Abstract: The paper explores linguistic and cultural peculiarities of the formation of structural elements of the Christian Liturgy in the historical context. It involves a comparative analysis to find the connection between liturgical worship and archaic elements of preceding cult rites and practices. The use of a hermeneutic approach within the field of historical liturgics and liturgical theology allows us to come closer to the structural understanding of underlying meaning of the liturgical divine service — a sacrament of the Eucharist. The object under study is a liturgical worship of the Christian Church, the tradition of which has a direct (albeit formal) connection with the temple-synagogue worship of the old Testament times, yet being essentially the gospel of the New Testament — a fundamentally new religious view of life, death, eternity and human salvation. The subject of the study is the structure of the Divine Liturgy, with mysterious meaning of Christianity manifesting through the archaic elements in the composition thereof — the mystery of human salvation. The tracing of the cult connection of liturgical worship with the archaic elements of preceding rites and cult practices concretize scientific ideas about history of the shaping of liturgical worship. Moreover, examining of the Liturgy in the historical and cultural context of its emergence furthers our understanding of structural elements of the Divine Service, and its underlying meaning — the sacrament of the Eucharist.

Keywords: linguistic hermeneutics, exegesis, historical liturgics, liturgical theology, Orthodox worship, philosophy of worship, Liturgy, Eucharist, anaphora, Divine Name.

Information about the author: Dmitrii L. Shukurov — DSc in Philology, Associate Professor, Ivanovo State University of Chemistry and Technology, Sheremetevsky Pr., 7, 153000 Ivanovo, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3463-7611>. E-mail: rector@isuct.ru; shoudmitry@yandex.ru

Received: March 29, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Shukurov D. L. Hermeneutics of liturgical texts: analysis of structural aspects of the sacrament of the Eucharist. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 21–32. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-21-32>

REFERENCES

- 1 Averintsev S. S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [Poetics of early Byzantine literature]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 320 p. (In Russian)
- 2 Arrants M. *Izbrannye sochineniia po liturgike: v 5 t.* [Selected writings on the Liturgy: in 5 vols.]. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy Publ., 2003. Vol. 1: *Tainstva Vizantiiskogo Evkhologiiia* [The Mysteries of The Byzantine Euchology]. 616 p. (In Russian)
- 3 Afanas'ev N., prot. *Trapeza Gospodnia* [The Table of the Lord]. Kiev, Quo vadis Publ., 2011. 160 p. (In Russian)
- 4 Kern Kiprian, arkhimandrit. *Evkharistiia (iz chtenii v Pravoslavnom Bogoslovskom Institute v Parizhe)* [The Eucharist (from the readings at the Orthodox Theological Institute in Paris)]. Moscow, Izdatel'stvo Khrama sv. Kosmy i Damiana na Maroseike Publ., 2001. 336 p. (In Russian)
- 5 Meiendorf I., prot. *Vizantiiskoe nasledie v Pravoslavnoi Tserkvi* [The Byzantine legacy in the Orthodox Church], translated from English; edited by Iu. A. Vestel'. Kiev, Tsentr pravoslavnoi knigi Publ., 2007. 352 p. (In Russian)
- 6 Muretov S. D. *Istoricheskii obzor chinoposledovaniia proskomidii do "Ustava liturgii" Konstantinopol'skogo Patriarkha Filofeia: Opyt istoriko-liturgicheskogo issledovaniia* [Historical review of the ordination of proskomidia to the "Charter of the Liturgy" of Patriarch Philotheus of Constantinople: Experience of historical and liturgical research]. Moscow, Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ., 1895. 320 p. (In Russian)
- 7 Uaibru Kh. *Pravoslavnaia Liturgiia: Razvitie evkharisticheskogo bogosluzheniia vizantiiskogo obriada* [Orthodox Liturgy: Development of the Eucharistic service of the Byzantine rite]. Moscow, Izdatel'stvo Bibleisko-Bogoslovskogo Instituta sv. apostola Andreia Publ., 2000. 212 p. (In Russian)
- 8 Florenskii P., sviashch. *Iz bogoslovskogo naslediiia (Lektsii po filosofii kul'ta)* [From the theological heritage (Lectures on the philosophy of the cult)]. In: *Bogoslovskie Trudy* [Theological works]. Moscow, Izdanie Moskovskoi Patriarkhii Publ., 1977, collection 17, pp. 85–248. (In Russian)
- 9 Florenskii P. A. *Sochineniia v 4 t.* [Works in 4 vols.], compilation and general edited by igumen Andronik (A. S. Trubachev), P. V. Florenskogo, M. S. Trubachevoi. Moscow, Mysl' Publ., 1994. Vol. 1. 797 p. (In Russian)
- 10 Shmeman A., protopr. *Evkharistiia. Tainstvo Tsarstva* [Eucharist. The mystery of the Kingdom]. Moscow, Palomnik Publ., 2010. 304 p. (In Russian)

- 11 Shukurov Sh. M. *Imia i chislo. O bozhestvennom i lichnostnom nachalakh v teologii i ikonografii Khrama* [Name and number. On the divine and personal principles in theology and iconography of the Temple]. In: *Sinergiia. Problemy asketiki i mistiki Pravoslaviia. Nauchnyi sbornik* [Synergy. Issues of asceticism and mysticism of Orthodoxy. Scientific collection], under the general editorship of S. S. Khoruzhiy. Moscow, Di-Dik Publ., 1995, pp. 272–295. (In Russian)
- 12 Eliade M. *Istoriia very i religioznykh idei* [History of faith and religious ideas]. Moscow, Kriterion Publ., 2002. Vol. II: *Ot Gautamy Buddy do triumfa khristianstva* [From Gautam Buddha to the triumph of Christianity]. 512 p. (In Russian)
- 13 Zheltov M. *The Sanctus and the First Euclesis in the Anaphoras of the Egyptian Type, in Studia Patristica*. Leiden, Peeters Publishers Publ., 2010, vol. XLV, pp. 105–113. (In English)



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

© 2020 г. М. Н. Громов

г. Москва, Россия

© 2020 г. Н. А. Куценко

г. Москва, Россия

АРХИТЕКТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА: К ПРОБЛЕМЕ НОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Работа выполнена при поддержке гранта 19-012-00261

Аннотация: Древнерусское искусство, с одной стороны, разделяется на ряд направлений: архитектуру, живопись, прикладное искусство, литературу, музыку. Эти направления достаточно хорошо изучены видными российскими и зарубежными специалистами. С другой стороны, древнерусское искусство представляет собой целостный феномен, который во всех своих направлениях недостаточно изучен. Имеются, однако, серьезные наработки профессоров Д. С. Лихачева, В. Л. Янина, Г. М. Прохорова, В. Г. Брюсовой и других, которые были учтены в настоящем исследовании. Целью нашего исследования было рассмотрение древнерусского искусства в его целостности на всем многовековом пути развития. В данном случае были применены методы комплексного источниковедения и интеграции источников, что дало новые положительные результаты. В рамках древнерусского искусства наиболее репрезентативной является архитектура. На ее основе существует живопись, прикладное искусство, пение и многое другое. Пройдя через эпохи византийского, удельного, монументального и барочного этапов, древнерусское зодчество представляет собой наиболее зримое и сущностное воплощение данных эпох. В XVII в. в эпоху барокко древнерусская архитектура вместе с литературой, изобразительным искусством, пением начинает изменяться в направлении новоевропейской тенденции.

Ключевые слова: искусство, архитектура, античный храм, европейский, византийский, интерьер храма, экстерьер храма, Средневековье.

Информация об авторах:

Михаил Николаевич Громов — доктор философских наук, Институт философии Российской академии наук, Гончарная ул., д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия. E-mail: gromov@iph.ras.ru

Наталья Александровна Куценко — доктор философских наук, Институт философии Российской академии наук, Гончарная ул., д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия. E-mail: operatorst9@gmail.com

Дата поступления статьи: 23.03.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Громов М. Н., Куценко Н. А. Архитектура как универсальная составляющая древнерусского искусства: к проблеме новой интерпретации // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-33-42>

Архитектура представляет собой важнейшую составную часть древнерусского искусства. Так же, как история европейской мировой архитектуры, древнерусское зодчество заслуживает пристального внимания. Прошли эпохи великих стилей в культуре, ныне воцарилось эклектическое подражание им, разностилье стало знаменем времени. Однако стремление к высоким образцам культуры, к гармонии с бытием и самим собой побуждают обратиться к истории культуры и лучшим ее образцам. Прекрасный материал в этом отношении дает архитектура и эволюция стилей, в ней проявляющаяся.

Организуя пространство средствами архитектуры, человек не только создает утилитарную среду обитания (что, к сожалению, превалирует в современном строительстве, особенно массовом, конвейерного, унифицированного типа), он воплощает свое видение мира, свои представления о красоте, мечту о гармоничном бытии. По мнению Эрнесто Роджерса, «архитектура есть закрепление времени-эпохи в пространстве», она «преобразует преходящее в вечное» [10, с. 456]. «Визуальный язык» архитектуры, считает Вальтер Гропиус, позволяет ей создавать наиболее впечатляющие образцы эпохи [6]. «Высшим продуктом человеческого духа» именует произведения зодчества Франк Ллойд Райт. В них живут его сокровенные мысли, здесь его философия, истинная или ложная [13, с. 52].

Глубокая содержательность архитектуры, особенно сакральной, осознавалась у всех народов. Всемирно известный храмовый ансамбль Тадж Махала является не случайным явлением, а закономерным плодом развития архитектурной мысли индийского народа, видевшего даже в простом жилище «меру человека» и «модель космоса» и возводившего здания на основе магической диаграммы мандалы [4]. Китайские зодчие и художники в своей целенаправленной деятельности стремились сконструировать триединство Неба, Земли и Человека, что ярко воплощено в таком сакральном центре всей Поднебесной империи, как храм Неба в Пекине, где усматриваются сложная символика чисел, геомантическая организация пространства, взаимодействие космических сил «Янь» и «Инь» в замкнутой центрической композиции всего сооружения [7, с. 162]. Как образ «гармоничного строения вселенной» и перенесение «небесного порядка в земные измерения» представлялся храм древним египтянам [12, с. 61]. Эти примеры можно умножить. Они свидетельствуют об утонченной философской символике храмовых сооружений во всех мировых цивилизациях.

Обратимся к сакральному зодчеству в рамках христианской культуры. Сложная архитектурно-философская семантика новозаветного храма сложилась под влиянием тысячелетних традиций средиземноморской цивилизации. В древнем и средневековом мире храм был средоточием не только духовной, но и общественной деятельности, где «сходятся все те многообразные интересы жизни, которые хоть каким-нибудь образом соприкасаются с религией» [5, с. 84]. Главное же его назначение — быть святилищем, палладиумом, высшим сакральным центром, который нередко принимался за центр мироздания, как святилище Аполлона в Дельфах для греков, Иерусалимский храм для иудеев, храм Воскресения Христова в том же Иерусалиме для христиан, Кааба в Мекке для правоверных мусульман.

Языческие греческие храмы, посвященные местным богам, отличались от таинственных восточных святилищ своей ясностью, просветленностью, рациональной архитектурной системой. Занимавший центральное место в системе городских построек, чаще всего возвышавшийся на акрополе, эллинский храм считался «обиталищем божества и не был предназначен служить местом собрания молящихся» [1, с. 80]. Главное внимание уделялось внешнему облику, экстерьеру, в чем проявилось целостное, недифференцированное отношение греков к миру в отличие от христианского сознания, стремившегося внутренним, сокровенным образом приобщиться к тайнам бытия и в своих храмах, объемных моделях мироздания, устремлявшихся внутрь заключенного в стенах пространства; отсюда особая акцентировка интерьера, где совершается священное действие богослужения. Средневековый храм, в коем, по словам св. Григория Нисского, звучит «вселенская мелодия», отличается умело организованной внутренней средой, настраивающей на возвышенное духовное мировосприятие, что проявилось как в византийской, так и в готической архитектурах, ставших классическими для средневекового зодчества. «Сложная и намеренная ритмическая организация криволинейного движения в интерьерах византийских храмов в сочетании со зрительной дематериализацией формы рождает чувство абстракции от непосредственного восприятия, чувство высоко интеллектуализма» [9, с. 221].

Высокий образец античного храмового зодчества — афинский Парфенон, представляющий классический греческий периметр, — отражает, с одной стороны, «философское понимание греками прекрасного мироздания», а другой — воплощает в ансамбле Акрополя демократичную полисную организацию [14]. Четкий ритм колонн, окружающих по периметру здание и поддерживающих его кровлю, символизирует содружество равноправных граждан, несущих равную ответственность за управление полисом. В отличие от этого мощная вертикаль отдельно стоящего столпа, обелиска, колонны в зримой и пластической форме отражает идею единодержавия, что можно наблюдать на примере колонн Траяна и Марка Аврелия в Риме, Вандомской колонны в Париже, Александровской колонны в Петербурге и столпа Ивана Великого в Московском Кремле. Столь же впечатляюще высшую сакральную власть папы над всем католическим миром воплощает обелиск на площади перед собором Св. Петра в Риме, перенесенный с арены цирка императора Калигулы, где, по преданию, был распят апостол Петр. А мощный купол этого крупнейшего христианского храма, возведенный по проекту Микеланджело, символизирует вселенское торжество единого Бога всех христиан.

Промежуточное положение античной цивилизации между первобытным миром и феодальным обществом хорошо просматривается на материале архитектуры. Античное зодчество преодолевает грубость, примитивизм, приземленность архаических форм варварского строительства, но в нем еще нет того мощного стремления ввысь, желания преодолеть тяжесть инертных масс, раскрыть богатство внутреннего содержания, превратить замкнутые ритмы в поступательное динамическое движение, которые характерны для средневековой архитектуры, воплотившей ценности, идеалы, мировоззрение «фаустовского» драматического переживания бытия и ставшей новой ступенью общечеловеческого развития цивилизации. Христианство посеяло «среди старого латинского мира семена непрерывного прогресса» [3, с. 198] как в архитектуре, так и в мышлении. Если эллинская культура в архитектурных образах «увековечила гармонию чувственного мира, пребывающего в счастливом равновесии составляющих его противоположных начал и стихий», то готика как выражение средневекового самосознания «осуществила и увековечила выход людей в мироздание, понятое как система

бинарных противоположностей, объединяемых всеохватывающим единством вечно сущего духа» [11, с. 121].

Христианский храм, унаследовавший традиции античного зодчества, вобрал в себя и семантику ветхозаветной концепции культового сооружения. Иерусалимское святилище, построенное по образцу скинии, было не жилищем Бога как героизированного человека у древних эллинов, а местом вознесения молитвы Творцу, где Он незримо присутствует частью обитающего в мировом пространстве бесконечного существа. Налицо «переоформление семантики в более высокий космологический план», когда не человек выступает мерой всех вещей, а трансцендентная высшая духовная субстанция» [6]. Человек же в стремлении к этому беспредельному максимуму, необъятному духовному абсолюту имеет возможность непрерывного возрастания, его малость — не предлог для унижения, а предпосылка для развития.

Преддверие ветхозаветного святилища было переосмыслено как нартекс, паперть христианского храма, место для оглашенных. Центральная часть стала наосом, кораблем верных, трапезной храма. «Святая святых», место хранения кивота завета, превратилась в алтарь, где творит наиболее ответственную часть богослужения пастырь собравшейся в храме паствы. Трехчастная структура храма несет глубокую символику постепенного восхождения человека к высшим тайнам мироздания путем приобщения к бесконечной духовной субстанции [15].

В VII–IX вв. в Византии вместо первоначальных базиликальных храмов складывается более отвечающий потребностям культа крестово-купольный тип церковного здания. Помимо чисто конструктивного решения, он имеет глубокий мировоззренческий смысл. В нем выразилось представление о мироздании, соединявшее под знаком креста образ четырехугольной земной тверди, уподобленной Ноеву ковчегу, и купольного небесного свода, как это описывается у Козьмы Индикоплова в «Христианской топографии» вслед за св. Климентом Александрийским [18]. В этот период православный храм все более воспринимается как выраженная пластическими средствами, открытая для людей, включающая их в себя посредством храмового действия модель мироздания. Храм как мир, храм как космос, храм как социум стал промежуточным звеном между человеком — «микрокосмом» и мирозданием — «макрокосмом», он явился скрепляющей частью онтологической триады, той частью, которую можно условно назвать «мезокосмом» (от греч. μέσος — срединный).

Не только мир, природный и социальный, но и человеческая история демонстрировалась перед входящими в храм людьми в образах праотцов, библейских пророков, в сюжетах из ветхозаветной и евангельской истории, в динамичном развитии человечества от прошлого к будущему. Из-под главного купола, бывшего вместе с подкупольным пространством центром всей композиции, взирал строгий лик Пантократора, на восточной алтарной стене притягивало внимание мозаичное или живописное изображение таинства евхаристии, перед выходом из храма глаз останавливался на впечатляющей фреске грядущего Страшного суда. Сам цикл дневного, недельного и годового богослужения постоянно воспроизводил основные парадигмы христианского миропонимания. Всю жизнь, с юных восприимчивых лет до умудренной опытом старости, проникался человек видением мира через образ храма и совершающегося в нем действия.

И неизменно перед взором стоящего в храме человека предстал иконостас, развившийся в древнерусском искусстве от небольшой алтарной преграды византийских храмов до величественного, достигающего 7, 9 и даже более ярусов сооружения. Классическим считался пятиярусный. В нем сверху вниз выстраивались ряды праоте-

ческого, пророческого, праздничного, деисусного и местного чинов, последовательно воспроизводящие богословски осмысленную мировую историю в ее христианском понимании. С визуально и пространственно удаленных верхних рядов, будто сквозь дымку времени, проступают лики праотцов и пророков. В наиболее хорошо обозреваемом, приподнятом над толпой деисусном ряде выражена центральная идея: моление Спасу, восседающему в образе грозного судии всех дел и помышлений людских, от лица Богородицы, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила, Гавриила и наиболее почитаемых избранных святых. В самом низу находится местный ряд, составленный из икон, тесно связанных с храмом, историей города и села, с тем, что является частью жизни обитателей данной местности.

Антитезы мирового и местного, общечеловеческого и личностного, горнего и дольного, святого и грешного, неумолимого и милосердного заставляли трепетать душу, вырываться из тесноты обыденного сознания, проникаться вечностью, думать о возвышенном и стремиться к нему по мере сил [16]. Бывший не только иконописцем, но и мыслителем, в духовно-символической форме отражавший глубокие богословские и философские идеи, Андрей Рублев, которого считали «всех превосходяща в мудрости зельне», хорошо понимал доминирующее положение иконостаса в интерьере храма, его сильное воздействие на сознание людей и творчески развил концепцию этого архитектурного сооружения.

Храм как духовное средоточие, как глава града, а град как единение людей имеют в средневековой семантике особый смысл. Образ града с крепкими стенами, вознесенными над ними храмами был символом устойчивого, огражденного от внешних сил, устроенного на благо бытия. Этот образ широко представлен в древнерусском искусстве, разнообразно варьируясь и своеобразно накладываясь на изображение реальных городов, крепостей, монастырей Древней Руси, которые видны на иконах, фресках, миниатюрах.

Столь же целостными и живописными на многочисленных фресках, гравюрах, картинах предстают европейские средневековые города с вознесенными в их среде храмовыми доминантами: Прага с собором св. Вита в Градчанах, Рига с Домским собором, Краков с Мариацким костелом. Особенно впечатляют звучащие, как органная музыка, в подчиненной им сдержанной полифонии средневековых поселений грандиозные готические соборы в Кельне, Реймсе, Страсбурге, Личфилде, Бургосе и других западноевропейских городах. Самым же поэтичным образом средневекового града, как бы земным воплощением «Небесного Иерусалима» предстает комплекс аббатства Мон-Сен-Мишель, воздвигнутый на уникальном природном образовании — живописной горе среди песчаных дюн Бретонского побережья Франции. Находящийся на грани трех стихий — земли, воды и неба, словно плывущий над плоской равниной морского побережья, утвердившийся на западном атлантическом берегу европейской цивилизации, он является запоминающимся символом культурных и духовных достижений Старого Света.

Подобные манифестирующие ансамбли возникали в основных своих доминантах отнюдь не стихийно. Примером целенаправленного воплощения грандиозной идеологической и политической программы в архитектурной форме является возведение величественного комплекса патриаршего монастыря Новый Иерусалим под Москвой: «На берегах Истры воссоздавалась Иерусалимская святыня, максимально близкая к тому, что существовало в натуре, но одновременно она должна была воплотить великую идею о первенстве Московского царства, православной Церкви и ее духовного

вождя — патриарха» [8]. Построен был не только грандиозный храм с трехчастной символической структурой, включающий подземную церковь и залитую светом ротонду, который должен был смоделировать храм Воскресения Господня в Иерусалиме. Воссоздается ландшафт сакральной библейской местности, река Истра переименовывается в пределах монастырского ансамбля в Иордан, окрестные высоты получают название Елеонской и Фаворской с постройкой на них соответствующих часовен. Стать «русским папой», подчинить себе царя и создать теократическое государство патриарху Никону не удалось. Но ему удалось поставить, кроме Ново-Иерусалимского, еще Валдайский Иверский и Крестный на Белом море монастыри, ансамбли которых зримо воплощают идейную ситуацию, творческие возможности и своеобразие русского общества второй половины XVII в.

В эпоху барокко сакральная архитектура получает новый импульс. Зародившись в Италии в условиях контрреформации, храмовое зодчество эпохи барокко с самого начала имело настойчиво проводимую идеологическую тенденцию — укрепить пошатнувшееся могущество католической церкви. В эту эпоху «роскоши и смятения» (П. Скрайн) возникают ансамбли, поражающие своим помпезным великолепием, стремлением к театрализованным эффектам, желанием удивить зрителя изощренной дематериализацией форм, созданием иллюзорного пространства, триумфальными композициями. Ярким примером «стиля иезуитов» (А. Бернон) является церковь Сант-Иньяцо в Риме, в интерьере которой особенно впечатляет плафон с грандиозной декоративной композицией «Апофеоз св. Игнатия Лойолы», посвященный основателю ордена, наиболее активно проводившего политику контрреформации.

Распространяясь по католическим странам, стиль барокко, проявившийся во всех сферах жизни, продемонстрировал свое идеологическое воздействие не только путем создания изукрашенных храмов и впечатляющих резиденций духовных и светских правителей, но и целенаправленной сакрализацией всей среды обитания. В Италии, Польше, Литве, Чехии повсюду устанавливаются кресты, распятия, статуи почитаемых святых и другие атрибуты католического культа. Искусственно создается «сакральный пейзаж» местности, мир природы рассматривается как всечеловеческий театр, в котором церковь выполняет организующую функцию [17].

Особую роль сыграло барокко в России, где оно выступило в качестве носителя нового типа культуры, нового отношения к миру, отрицания средневековых канонов и по своему воздействию сравнимо с воздействием Ренессанса на феодальную Европу. В XVII в. наиболее значительны было влияние польского барокко через украинское и белорусское посредничество, в XVIII — голландского, французского и итальянского, когда приехавшие для строительства Санкт-Петербурга видные архитекторы Д. Трезини, Ж. Леблон, В. Растрелли не только задали тон столичному вкусу, но и выступили основоположниками русской редакции этого общеевропейского стиля наряду с И. Зарудным, Д. Ухтомским и другими отечественными зодчими.

Барочные храмы отличаются стремлением к усложненной симметрической композиции, упором на эффектное декоративное оформление: текучесть времени и бытия передается через текучесть форм. В них размываются строгая архитектуроника и четкая функциональная оправданность традиционного трехчастного средневекового храма. Десакрализация культуры, общий секуляризационный процесс привели к появлению светских, обмирщенных черт в храмостроительстве: алтарная апсида может становиться похожей на боковые приделы, иконостас вместо ясного линейного расположения по рядам получает усложненную пирамидальную композицию, составляющие его иконы вписываются в причудливые формы медальонов, волют, картушей.

Вместо сдержанного и торжественного Божьего дома храм превращается в праздничное Его обиталище дворцового типа, так схожее с представительными резиденциями сильных мира сего, как схожи Андреевская церковь в Киеве и ансамбль Смольного монастыря в Петербурге с Царскосельским или Зимним дворцом — все эти постройки возведены по проектам В. Растрелли в духе пышного елизаветинского барокко.

В эпоху классицизма конца XVIII – первой половины XIX вв. христианские храмы становятся похожими на языческие святилища греческой и римской архитектуры. Увлечение ордерами системами, возведение грандиозных колоннад, внушительных портиков, доминирование непривычного для храмостроительства, но традиционного для классицизма желтого цвета привели к похожести церквей, часовен, монастырей на казенные учреждения царской России. Это чисто внешнее сходство отражало и объективный внутренний процесс — превращение Церкви в придаток государственной машины. Симметричные фасады зданий Синода и Сената рядом с имперской машиной Исаакиевского собора в Петербурге как нельзя лучше символизируют соотношение государства и Церкви, идеологии и религии в России XIX в. Строгая же субординация различных вероисповеданий в империи хорошо просматривается в застройке главной магистрали ее столицы. На парадной площади, открытой Невскому проспекту, торжественно и стройно встал Казанский собор, построенный по проекту А. Воронихина. Он затмевает своим великолепием расположенные на том же проспекте лютеранский, католический и армяно-грегорианский храмы, более скромные по облику и отодвинутые в глубь кварталов от красной линии улицы.

Попытки возродить первоначальное христианство в европейском обществе второй половины XIX – начала XX вв. вызвали в архитектурной мысли романтическое устремление к созданию сооружений в неоготическом, неовизантийском и неорусском стилях. В России немало архитекторов отдали дань этому увлечению, воздвигнув значительное число храмов в духе новгородского, псковского, московского зодчества, создавая их причудливо, порою эклектично и всегда выражая особое авторское кредо в отличие от старых мастеров, творивших в рамках своих школ.

Среди удачных сооружений неорусского стиля можно назвать построенные по проекту А. Щусева Троицкий собор Почаевской лавры, церковь Сергия Радонежского на Куликовом поле и Покровский храм Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке в Москве, расписанный М. Нестеровым. Это был последний взлет традиционного русского храмового зодчества в дореволюционный период. Современные христианские храмы, строящиеся для нужд Православной Церкви в России, как, впрочем, и молитвенные здания остальных вероисповеданий, пока не обладают выдающимися эстетическими достоинствами, хотя и отличаются добротностью, тяготением к украшательству. Очевидно, в этом проявляются как перерыв в традиции, так и недостаточно реализуемые возможности привлечения талантливых зодчих, подобных мастерам прошлого.

Не только сакральное зодчество, но и вся архитектурная среда, в которой мы существуем и вынуждены жить, независимо от нашего желания и наших предпочтений, формирует нас самих. Потому так тянутся люди к прекрасному, ибо оно гармонизирует человека, возвышает его, придает творческий импульс. И потому так скучно, уныло, монотонно человеку среди однотипной, стандартной, безликой массовой застройки современных городов. Те же общественно значимые сооружения, которые претендуют на роль современных эстетических доминант, пока представляют собой довольно невыразительное зрелище. Будем надеяться, что лишь пока.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Болтунова А. И.* Город и общественная жизнь // Античная цивилизация. М.: Наука, 1973. 270 с.
- 2 *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне. М.: Наука, 1990. С. 5–27.
- 3 *Виолле ле Дюк.* Беседы об архитектуре: в 2 т. / пер. с фр. А. А. Сапожникова, под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 1. 489 с.
- 4 Вистара. Архитектура Индии: Каталог выставки / под ред. Кармена Кагала. Бомбей: Тата пресс Лимитед, 1987. 239 с.
- 5 *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 623 с.
- 6 *Гропиус В.* Границы архитектуры / пер. с англ. М.: Искусство, 1971. С. 111–112.
- 7 *Завадская Е. В.* Художественный образ утопической мысли // Китайские социальные утопии. М.: Наука, 1987. 249 с.
- 8 *Ильин М. А.* Каменная летопись Московской Руси. М.: Изд-во МГУ, 1966. С. 191–192.
- 9 *Комеч А. И.* Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 208–223.
- 10 Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX в. М.: Искусство, 1972. 687 с.
- 11 *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. 192 с.
- 12 *Померанцева Н. А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М.: Искусство, 1985. 296 с.
- 13 *Райт Ф. Л.* Будущее архитектуры / пер. с англ. М.: Госстройиздат, 1960. 248 с.
- 14 *Тиц А. А., Воробьева Е. В.* Пластический язык архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. С. 132–137.
- 15 *Bouyer L.* Architettura e liturgia. Magnano, 1994. P. 43–48.
- 16 *Danielon J.* Le signe du temple ou de la presence de Dieu. Paris, 1990.
- 17 *Norberg-Schulz C.* Late Baroque and Rococo Architecture. London, 1990.
- 18 *Wolska W.* La Topographie chretienne de Cosmos Indicopleustes. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. P. 116–117.

© 2020. **Mikhail N. Gromov**
Moscow, Russia

© 2020. **Natalia A. Kutsenko**
Moscow, Russia

**ARCHITECTURE AS A UNIVERSAL COMPONENT
OF ANCIENT RUSSIAN ART: TO THE ISSUE OF A NEW INTERPRETATION**

Acknowledgments: The research is carried out with support of the grant 19-012-00261.

Abstract: Old Russian art, on the one hand, is divided into a number of areas: architecture, painting, applied art, literature, music. These areas have been well studied by prominent Russian and foreign experts. On the other hand, Old Russian art is an integral phenomenon that has not been sufficiently studied in all its directions. There

are, however, serious developments of professors D. S. Likhachev, V. L. Yanina, G. M. Prokhorov, V. G. Bryusova and others, who were taken into account in this study. The purpose of our research was to consider ancient Russian art in its entirety along the entire centuries-old path of development. In this case, the methods of complex source study and integration of sources were applied, which gave new positive results. Within the framework of Old Russian art, architecture is the most representative. On its basis, there is painting, applied art, singing and much more. Having passed through the epochs of the Byzantine, specific, monumental and baroque stages, Old Russian architecture is the most visible and essential embodiment of these eras. In the 17th century in the Baroque era, Ancient Russian architecture, together with literature, fine arts, singing, begins to change in the direction of the new European trend.

Keywords: art, architecture, ancient temple, European, Byzantine, interior of the temple, exterior of the temple, Middle ages.

Information about authors:

Mikhail N. Gromov — DSc in Philosophy, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12, p. 1, 109240 Moscow, Russia. E-mail: gromov@iph.ras.ru

Natalia A. Kutsenko — DSc in Philosophy, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12, p. 1, 109240 Moscow, Russia. E-mail: operatorst9@gmail.com

Received: March 23, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Gromov M. N., Kutsenko N. A. Architecture as a universal component of ancient Russian art: to the issue of a new interpretation. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 33–42. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-33-42>

REFERENCES

- 1 Boltunova A. I. Gorod i obshchestvennaia zhizn' [City and social life]. *Antichnaia tsivilizatsiia* [Ancient civilization]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 270 p. (In Russian)
- 2 Vagner G. K. *Iskusstvo myslit' v kamne* [The art of thinking in stone]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 5–27. (In Russian)
- 3 Violle le Diuk. *Besedy ob arkhitekture: v 2 t.* [Conversations about architecture: in 2 vols.], translated from the French by A. A. Sapozhnikova, edited by A. G. Gabrichevskii. Moscow, Izdatel'stvo vsesoiuznoi akademii arkhitektury Publ., 1937. Vol. 1. 489 p. (In Russian)
- 4 *Vistara. Arkhitektura Indii: Katalog vystavki* [Vistara. Architecture of India: exhibition Catalog], edited by Karmen Kagal. Bombei, Tata press Limited Publ., 1987. 239 p. (In Russian)
- 5 Gegel' G. V. F. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. Vol. 3. 623 p. (In Russian)
- 6 Gropius V. *Granitsy arkhitektury* [Boundaries of architecture], translated from English. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 111–112. (In Russian)
- 7 Zavadskaiia E. V. Khudozhestvennyi obraz utopicheskoi mysli [Artistic image of utopian thought]. *Kitaiskie sotsial'nye utopii* [Chinese social utopias]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 249 p. (In Russian)

- 8 Il'in M. A. *Kamennaia letopis' Moskovskoi Rusi* [Stone chronicle of the Moscow Rus']. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1966, pp. 191–192. (In Russian)
- 9 Komech A. I. Simvolika arkhitekturnykh form v rannem khristianstve [Symbolism of architectural forms in early Christianity]. In: *Iskusstvo Zapadnoi Evropy i Vizantii* [Art of Western Europe and Byzantium]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 208–223. (In Russian)
- 10 *Mastera arkhitektury ob arkhitekture. Zarubezhnaia arkhitektura. Konets XIX–XX v.* [Masters of architecture about architecture. Foreign architecture. The end of the 19th–20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 687 p. (In Russian)
- 11 Murina E. B. *Problemy sinteza prostranstvennykh iskusstv* [Issues of synthesis of spatial arts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (In Russian)
- 12 Pomerantseva N. A. *Esteticheskie osnovy iskusstva Drevnego Egipta* [Aesthetic foundations of Ancient Egyptian art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 296 p. (In Russian)
- 13 Rait F. L. *Budushchee arkhitektury* [The future of architecture], translated from English. Moscow, Gosstroizdat Publ., 1960. 248 p. (In Russian)
- 14 Tits A. A., Vorob'eva E. V. *Plasticheskii iazyk arkhitektury* [Plastic language of architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1986, pp. 132–137. (In Russian)
- 15 Bouyer L. *Architettura e liturgia*. Magnano, Edizioni Qiqajon, 1994. P. 43–48. (In Italian)
- 16 Danielou J. *Le signe du temple ou de la presence de Dieu*. Paris, 1990. (In French)
- 17 Norberg-Schulz S. *Late Baroque and Rococo Architecture*. London, 1990. (In English)
- 18 Wolska W. *La Topographie chretienne de Cosmos Indicopleustes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 116–117. (In French)



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

© 2020 г. Н. Е. Двинина-Мирошниченко
г. Тверь, Россия

ПОСЛЕДСТВИЯ РАЗМЕЖЕВАНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ЕЕ ЦЕЛОСТНОСТИ

Аннотация: Статья посвящена проблемам современной православной музыкальной культуры. Автор статьи прослеживает генезис знаменного распева, отмеченный диалогом культур Восточной Церкви. Календарная функция осмогласия обусловила его органичное вовлечение в процесс жизнедеятельности русского человека, а стремление к эстетизму стало характерной чертой музыкально-интонационного мышления и системы визуального ряда звукописи, оформленной в крюковой нотации. Процессы секуляризации отечественной церковно-певческой культуры, начавшиеся в конце XVII в., привели к ее размежеванию на каноническую и традиционную культуру, занимающую приоритетные позиции до сегодняшнего времени. На рубеже XIX–XX вв. осуществился значимый поворот к обретению утраченных ценностей национальной культуры. Процесс восстановления целостности церковно-певческой культуры плодотворно продолжается и в наши дни: впервые осуществлены попытки реконструкции древнерусского многоголосия, ведущие медиевисты современности являются не только учеными, но и высокопрофессиональными певцами; формируется новая терминология, адекватная специфике русской музыки; композиторское творчество выдающихся регентов конца XX–XXI вв. обнаруживает канонические принципы работы с компонентами музыкального языка. Автор статьи суммирует и систематизирует явления, оппозиционирующие секуляризации российской православной музыкальной культуры и демонстрирующие новый вектор ее развития — становление и утверждение канонической православной культуры в современном мире.

Ключевые слова: современная каноническая музыкальная культура, секуляризация православной культуры, знаменная нотация, эстетика и семантика крюкового письма, процесс восстановления целостности церковно-певческой культуры, возрождение древнерусских распевов.

Информация об авторе: Наталья Евгеньевна Двинина-Мирошниченко — член Союза московских композиторов, аспирант, Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, 141406 г. Химки, Московской обл.; преподаватель, Тверской музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского, ул. Орджоникидзе, д. 50, 170028 г. Тверь, Россия. E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

Дата поступления статьи: 02.09.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Двина-Мирошниченко Н. Е. Последствия размежевания православной музыкальной культуры и новые тенденции восстановления ее целостности // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-43-51>

Процесс распространения христианства на Руси в XI–XII вв. в области музыкальной культуры был связан с трансформацией греко-византийского Осмогласия на русской почве (XII–XVI вв.), оформившейся в знаменном распеве — качественно новой оригинальной знаковой системе записи звуковых параметров над служебным текстом. Эта система включала: высоту звука, атаку звука, его продолжительность на основе отражательных условий акустики купола, мелодические формулы (попевки), порядок чередования мотивных формул и прочие уникальные звуковые характеристики, которые и до сего времени представляют большие трудности для правильного перенесения звуковысотных и метрических единиц на современную нотацию. «Знаменная нотация отличается такими особенностями, которые могут передавать только ту музыку, для которой она и создана и которая средствами западноевропейской нотационной системы передана быть не может» (М. В. Бражников) [1, с. 18], «нотационная система оказывается менее пригодной для передачи всех тонкостей знаменных песнопений» (А. А. Гвоздецкий) [3, с. 5], — подчеркивают исследователи. Если учесть тот факт, что византийское богослужение, в силу своих обширных связей включало, наряду с греческим, сирийский, армянский, коптский, эфиопский, славянский языки, а следовательно, и национальные музыкальные интонации — знаменный распев в историческом его понимании представляет собой универсальную модель музыкального языка Восточной Церкви, которая сохранила и редчайшие элементы древних иудейских гимнов. М. Скарбалланович дает следующую характеристику древнего возгласа «аллилуйя»: «Кроме “аминь”, это единственное еврейское выражение, которого не дерзнула коснуться рука переводчика, оставив его и в тех звуках, в которых оно вдохновлено Богом, от него веет потому духом глассолатической таинственности, вызывающей его применение» (Цит. по: [8, с. 58]). *Символическая наполненность визуального ряда звукописи* в культурной системе Восточной Церкви получает в русском варианте оформление в крюковой нотации.

Огромное значение для Руси имело заимствование византийского календаря. Церковная музыка была *органично вписана во временной процесс жизнедеятельности*. В государственном масштабе это была унификация процессов хозяйственной деятельности, а для народа она доносилась через систему осмогласия. Богословское толкование было изложено в «Книге о вере» (1648): «Наподобие осмодневно окруженнаго в мире сопряжения, всегда обращающагося на первое, осмогласием сим изобразися на первобытное сотворение стихии всего мира седмию деньми. Паки же перводечество воссиянием пресветлаго Воскресения Христова первоосмодневно быти нарекоша <...>» (Цит. по: [13, с. 3]). Митрополит Макарий Булгаков, анализируя значение Домостроя для «строения русской жизни» XVI в., приводит в пример несколько «замечательных мыслей», начиная с самого важного: устройства дома как малой церкви, где «каждый день вечером муж и жена с детьми и домочадцами <...> должны отпеть вечерню и павечерницу с молитвами и поклонами, внятно и единогласно» [12, с. 446–447]. Следующей особенностью русского музыкального менталитета явилась исключительная тяга к *эстетизму*. Выдающийся историк прот. Василий Зеньковский делает акцент на отличительной черте русского человека — его стремлении к красоте во всех формах ее

проявления (в том числе религиозной): «Христианское мировоззрение оплодотворяло творческие движения как раз в указанном направлении, а в то же время (с самого начала) русские люди с особой силой воспринимали на Руси христианство в его красоте. То, что ныне считается легендой, — рассказ о том, как послы Владимира Святого были пленены красотой византийского богослужения, — чрезвычайно характерно для той эстетической восприимчивости, которая действительно сопровождала появление христианства на Руси» [7, с. 39]. Высказывание прот. Василия, как и нижеприведенные слова академика Д. С. Лихачева, произнесенные в отношении российской культуры в целом, по праву можно отнести к музыкальной культуре: «Наконец, отметим такое, казалось бы, частное, но очень важное явление. Древняя Русь привлекает наших современников эстетически. Древнерусское искусство, как и искусство народное, отличается лаконичностью, красочностью, жизнерадостностью, смелостью в решении художественных задач» [11, с. 16]. Высокие эстетические достоинства знаменного письма русской церковно-певческой культуры соответствовали отражению ряда понятий, соединенных в зрительно воспринимаемой целостности. *Эстетизм и смысловая наполненность* крюковой нотации являлись отличительными характеристиками (в отличие от абстрактной ноты) удивительно емкой и органичной системы взаимоотношений знаков, мелодических формул, особенностей звукоизвлечения и акустических параметров. Параклит, первый знак, открывает песнопение и обозначает послание Святого Духа (демонстрируя приоритет духовного настроения над музыкальной настройкой). Далее через тончайшую нюансировку, определяемую смыслом каждой попевки, распев разворачивается в мозаичной бесконечности, концентрируясь на алгоритме музыкальных формул Фиты — главного смыслового акцента песнопения — «философии истинной вседушного любления» [13, с. 154–155]. Музыка известных песнотворцев: игумена Антониева монастыря, распевщика Маркела Безбородого (ок. 1530 – после 1558), мастера пения знаменного распева Саввы Рогова (ок. 1510–1558), его учеников Федора Крестьянина (2 пол. 1530-х – 1607) и Ивана Носа (ок. 1530 – после 1582), — создавших московскую школу знаменного распева, обладала высокими *эстетическими* качествами, несла *высший смысл* и была настоящей *системой жизни*. Церковное песнотворчество освящено молитвенным трудом и многих безвестных создателей, чья рука, подобно иконописцам, была только посредником между мирами.

Конец XVII в. в русской культуре стал историческим водоразделом. Смена культурной парадигмы неизбежно повлекла за собой смену основных философско-эстетических понятий и категорий музыкальной духовной культуры: красоты, гармонии, благозвучия и главное — цели и задачи церковной музыки, направленной на отражение реальности Царствия Божия. Эстетизм православного искусства подменяется стремлением к яркости, броскости, виртуозности в воплощении. Эмоциональная наполненность доминирует над смысловой. И, как следствие этого, музыкальная церковная культура как неотъемлемая часть системы жизни расслаивается на самостоятельное музыкальное духовное искусство и тот сложившийся веками порядок духовной жизни, которому теперь предстояло существовать параллельно официальному искусству, сохраняя внутри себя ценностные интонационно-смысловые ориентиры. Введение партесного стиля в богослужение стало неким символическим указанием на преддверие конца света для деятелей старообрядчества: «Да патриарх же Никон и власти возлюбили пение еллинское, и в церквах поют многие стихи ни по гречески, ни по словенски, согласиём арганным. О том преподобный Павло, пророчествуя, рече: “Не пишите добрую грамотою: хошет бо последний род гладити предания отеческая и писати песни

и тропари еллинский, по своей воли, и протчая» [13, с. 161]. Уния 1596 г. способствовала закреплению польско-католического церковного пения на Украине, а воссоединение с Украиной в 1654 г. и приезд в Москву (1652) украинских певцов открыли дорогу новому жанру — канту, имевшему польское происхождение, привели к утверждению линейной нотации и партесного пения. Оно привлекало блеском, пышностью, динамичностью и эффектной вокальной техникой солистов и хора. Необходимо отметить деятельность Тихона Макарьевского, сделавшего переводы песнопений с крюковой на пятилинейную нотацию. Александр Мезенец систематизировал крюковое письмо и подготовил проект совершенствования полиграфии при перепечатке богослужебных книг в «Азбуке или Извещении о согласнейших пометах» (1668). Однако проект не был осуществлен. Дальнейшее развитие духовной музыкальной культуры в России протекало под знаком партесного концерта. Итальянский классический стиль во многом определял творчество приглашенных итальянских музыкантов Дж. Сарти и Б. Галуппи. Ученики Дж. Сарти — А. Ведель, С. Дегтярев — и ученик Галуппи Д. Бортнянский, назначенный в 1816 г. директором Придворной певческой капеллы, и до сегодняшнего дня являются едва ли не самыми исполняемыми композиторами. Если в монастырской практике еще сохранялась устная уставная традиция, то богослужение в приходских храмах зачастую становилось разновидностью концертной музыки на богослужебный текст. Определенные шаги в сторону возврата к уставному пению, особенно его метрической природы, сделал новый управляющий капеллы А. Ф. Львов (1837). Однако все многообразие распевов, согласно задачам музыкальной культуры того времени, было сведено им к изложению в упрощенной гармонической схеме, мало отражающей как мотивную, так и модальную природу распева. Формальная гармонизация распева привела к быстрому его освоению, но сам распев был в значительной степени искажен, что обернулось потерей семантической сущности гласового пения. «В настоящее время мы воспринимаем восемь гласов как восемь особых мелодий, но вначале они имели несколько иное значение: глас имел значение лада <...>» [2, с. 253–254], — пишет иеромонах Алипий Гаманович. Исследователь восточной традиции пения Т. Ю. Гордева приводит данные эксперимента Мичиганского университета: «...у европейцев <...> даже взгляд на окружающее пространство сильно различается в буквальном смысле. Европейцы фокусируют взгляд на центральном объекте любого пространства, не замечая фона. А азиаты, напротив, ухватывают картину масштабно, придавая большое значение подробностям фона» [4, с. 105]. С этой точки зрения, особенности «горизонтального» музыкального мышления православного церковно-певческого искусства можно объяснить и географическим положением Руси и этнопсихологическими характеристиками. В конце XVII в. горизонтальная архитектура древнерусского пения сменилась высотно-вертикальным приоритетом, таким образом, были утрачены многие архетипы отечественной музыкальной культуры.

На рубеже XIX–XX вв. во всех сферах культуры осуществилось стремление к поиску национального стиля. В 1883 г. Придворную певческую капеллу возглавил М. А. Балакирев, помощником управляющего был назначен Н. А. Римский-Корсаков. Деятельность композиторов «Могучей кучки» была, в том числе, направлена на возрождение древних распевов в их первоизданном виде. Было подготовлено издание «Пения при Всенощном бдении древних напевов», где песнопения впервые излагались и гармонизовались с точки зрения канонических принципов древнерусского письма: приоритетного отношения к Слову, модальной гармонии, мотивной комбинаторики, свободы метроритма, гетерофонии, эпической формы. В наши дни признание влиятельными

историками древнерусской церковной культуры (А. В. Конотопом, О. В. Мартыновым, Л. В. Кондрашковой, Д. В. Саяпиным) каноничности двух и трехголосных распевов, как и признание Поместным Собором 1971 г. «равноспасительности» старообрядческих книг, говорит о *процессе «собираания»* разрозненных частей православной культуры. Именно на рубеже XX–XXI вв. знаменный распев начинает составлять не только предмет исторического изучения, но и действенную часть отечественной культуры. Культурными событиями века стали концерты с участием крупных хоровых коллективов старообрядческих общин России, в частности, 2 мая 2014 г. в Московском международном Доме музыки, собравшем хоры Москвы, Нижнего Новгорода, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Ржева. Если в фундаментальных трудах ученых XIX – начала XX вв. (В. Ф. Одоевского, С. В. Смоленского, Д. В. Разумовского, А. Ф. Львова, В. М. Металлова, А. В. Преображенского) древнерусское одноголосие и многоголосие рассматривается как часть истории церковно-певческого искусства; то во второй половине XX в. крупнейших исследователей (М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, В. И. Мартынова, А. В. Конотопа, Т. Ф. Владышевскую, Г. А. Пожидаеву) все более интересуют вопросы не только истории, но и теории древнерусской музыки; наконец, в XXI в. бразды исследования в значительной степени берут на себя искусствоведы-практики (А. Н. Котов, П. В. Терентьева, Д. В. Саяпин, Г. Б. Печенкин, Л. В. Кондрашкова), своим трудом медиалистов и профессиональных исполнителей доказывая жизнеспособность древнего искусства. Настоящим подспорьем для освоения распевов стали сборники песнопений, где музыкальные примеры представлены двойной записью: крюковой и линейной, например, «Стихи умиленные» (2012) и «Богослужбные песнопения XVI–XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля “Сирий”» (2016). Они импонируют эстетикой оформления, содержательной стороной, возможностью практического освоения крюковой нотации. Специфику современной музыкальной терминологии отражают и своеобразные «именные» термины: тембровое единообразие Д. В. Саяпин трактует как «монотембр» [15], а метроритмическая свобода в исследованиях А. А. Гвоздецкого именуется «немоторной ритмикой» [3, с. 3]. Можно с уверенностью сказать, что мы наблюдаем процесс проникновения в сущность теории иной культурной системы: «...на Руси уже существует многоголосие другого рода <...>, линии отдельных голосов-строк, сочетаясь между собою, образуют диссонансную вертикаль», — пишет Л. В. Кондрашкова [10, с. 97]. Традиции византийского двухголосного пения с разделением на ведущий голос и «исон» — нижний педализирующий голос — в настоящее время представляют собой уникальную певческую манеру Валаамского монастыря, которая широко начинает использоваться и в общецерковной практике. Реплика в нотных сборниках «исон подписан по современному обиходу Валаамского монастыря» скрывает талантливое и столь своевременное для нынешней культурной ситуации творчество иеродиак. Германа Рябцева. Двухголосие не копирует византийскую модель, а является оригинальным сопровождением русского знаменного распева, позволяющим органично совмещать в службе достаточно разные по стилю, но однородные по интонационной природе языка сербский, грузинский, болгарский и афонский распев.

Этот постепенный, начатый в эпоху русского культурного ренессанса восстановительный процесс на нынешнем этапе приближается к прогностической культурологической мысли Н. Я. Данилевского, предполагающего, что, отказавшись от пиетета перед Западом, «во всех отношениях мы были бы старообрядцами, вооруженными всеми техническими средствами, которыми владеет западное искусство» [6, с. 320]. Православная музыкальная культура должна полностью осознать себя как самостоятельную

культурную систему, развивавшуюся на разных этапах своей истории параллельно, линейно или прямо противоположно западной культуре, имеющую свой культурный смысл и значение, богословские, философские и эстетические основания бытия, свою неповторимую теорию, уникальную интонационную природу языка и канонические средства выразительности. Л. Н. Гумилев подчеркивает, что «русские понимают, к примеру, европейцев гораздо лучше, чем те понимают россиян. Наши предки великолепно осознавали уникальность образа жизни тех народов, с которыми сталкивались <...>» [5, с. 424]. Имея высочайший уровень применения западноевропейской теории музыки, только на нынешнем историческом этапе наша православная музыкальная культура подходит к систематизации знаний о своей собственной теории музыки, базирующейся на древнецерковном и народном песенном творчестве. Удивительно современно звучат слова, сказанные в 1890 г. регентом В. Ф. Комаровым о целях и задачах российской певческой культуры: «Это проверка западной музыкальной теории натуральным материалом русского пения (может быть, даже составление новой, русской, музыкальной грамматики) и восстановление в подлинном виде писем древнего церковного пения. <...> Что касается настоящей эпохи, то нужно помнить два обстоятельства: что время не ждет, что настоящая эпоха не есть эпоха спокойного труда, а эпоха борьбы с западной музыкой, внедрившейся в наши храмы, наши школы и нашу общественную жизнь» [9, с. 264–265]. На рубеже XX–XXI вв. мы отмечаем следующие пути к возвращению целостности церковно-певческой культуры, к восстановлению ее главных утраченных функций: *эстетизма, смыслового наполнения музыки* (в частности, настоящего действенного исповедания догматов церкви в процессе пения) *и важной части всей системы жизнедеятельности русского человека*. В контексте православной канонической и традиционной церковной культуры (в практике богослужения) это:

- обращение к языковому фонду старообрядчества (книги, певческие сборники, обряды) в результате решений Поместного Собора 1971 г.;
- переход части приходов на пение знаменным распевом;
- введение в традиционную практику богослужения большего числа канонических песнопений: знаменного распева, афонского распева, традиций других Православных Церквей;
- совмещение в богослужении знаменного пения и греческой традиции пения с исоном (феномен Германа Рябцева);
- обращение к аранжировкам древних распевов композиторов Нового направления XIX–XX вв.;
- появление на рубеже XX–XXI вв. сочинений композиторов-регентов, отвечающих каноническим принципам работы с музыкальным материалом (Сергий Трубачев, Г. Н. Лапаев, Г. Б. Печенкин, В. Б. Довгань, Е. С. Кустовский).

В контексте православной народной и академической культуры (вне богослужебной практики):

- ориентация фольклорно-этнографических экспедиций на исследование православной народной (духовные стихи) и канонической церковно-певческой культуры;
- умножение нотных изданий древнерусских распевов с двойной нотацией: линейной и крюковой;
- попытки реконструкции утраченной певческой практики русского двухголосия и многоголосия (А. Н. Котов, Д. В. Саяпин, Д. Н. Денисов);
- формирование русской теории музыки, в том числе новой терминологии, позволяющей наиболее адекватно анализировать средства выразительности и компо-

ненты музыкального языка древних песнопений и авторских сочинений православных композиторов;

- возникновение феномена современного медиевиста-практика: ученого-искусствоведа и высокопрофессионального исполнителя (кандидаты наук Л. В. Кондрашкова, П. В. Терентьева).

Таким образом, мы отмечаем явления, демонстрирующие новый вектор развития отечественной музыкальной культуры, оппозиционирующий секуляризации духовной культуры — становление и утверждение канонической православной культуры в современном мире.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бражников М. В. Русская певческая палеография. СПб.: Изд-во РИИИ РАН, Изд-во СПбГК, 2002. 260 с.
- 2 Гаманович А. (Иеромонах Алипий Гаманович). Грамматика церковнославянского языка. М.: Паломник, 1991. 272 с.
- 3 Гвоздецкий А. А. Знаменный распев: методическое пособие. СПб.: Композитор, 2010. 23 с.
- 4 Гордеева Т. Ю. Некоторые аспекты западноевропейской и восточной онтологии певческого звука // Вестник МГУКИ. № 6 (80). 2017. С. 102–113.
- 5 Гумилев Л. Н. От Руси до России. М.: АСТ, 2017. 512 с.
- 6 Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М.: Академический проект, 2015. 602 с.
- 7 Зеньковский В. В. (Протоиерей Василий Зеньковский) История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 880 с.
- 8 Керн К. (Архимандрит Киприан Керн). Литургия, гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1999. 152 с.
- 9 Комаров В. Ф. Средства к улучшению церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах / сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; вступит. ст., коммент. С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). С. 232–289.
- 10 Кондрашкова Л. В. Партесное многоголосие // Богослужбные песнопения XVI–XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля «Сирин». М.: Спорт и культура-2000, 2016. С. 97–101.
- 11 Лихачев Д. С. Земля родная. М.: Просвещение, 1983. 256 с.
- 12 Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский История Русской Церкви. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. Кн. 4. Ч. 1. 592 с.
- 13 Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / ред.-сост. А. И. Рогов. М.: Музыка, 1973. 169 с.
- 14 Октоих, сиречь Осмогласник. М.: Издат. Совет РПЦ, 2004. Т. 3: Приложение. 208 с.
- 15 Саятин Д. В. У русской духовной музыки XVI–XVIII вв. есть будущее? // E-vesti.ru. URL: <http://www.e-vesti.ru/ru/u-russkoj-duhovnoj-muzyki-xvi-xviii-vv-est-budushhee/> (дата обращения: 11.06.2020).

© 2020. Natalya E. Dvinina-Miroshnichenko
Tver, Russia

**CONSEQUENCES OF DELIMITATION
OF THE ORTHODOX MUSICAL CULTURE
AND NEW TRENDS
IN RESTORATION OF ITS INTEGRITY**

Abstract: The paper discusses the issues of modern Orthodox musical culture. The author traces the Genesis of the Znamenny chant marked by the dialogue of cultures of the Eastern Church. Calendar function of the Octoechon (Eight-voies mode) had caused its organic involvement in process of activity of the Russian person, whereas aspiration for aestheticism became characteristic feature of musical and intonational thinking and the system of a visual number of the tone painting issued in a `kryuki`. The processes of secularization of the Russian Church-singing culture, which began in the late 17th century, led to its division into canonical and traditional culture, which occupied priority positions until today. The turn of the 20th century witnessed a significant change for finding of the lost values of national culture. Process of restoration of integrity of church and singing culture fruitfully continues in our days: attempts of reconstruction of the Old Russian polyphony are here for the first time, the leading medievalists of the present being not only erudite, but also highly professional singers; the new terminology adequate to specifics of the Russian music is formed; composer creativity of outstanding regents of the end of the 20–21st century reveals canonical principles of working with the components of musical language. The author summarizes and systematizes the phenomena opposing secularization of Russian Orthodox musical culture and demonstrating a new vector of its development: that of formation and establishment of canonical Orthodox culture in the modern world.

Keywords: modern canonical musical culture, secularization of Orthodox culture, Znamenny notation, aesthetics and semantics of kryuki, process of restoration of integrity of church and singing culture, revival of ancient chants.

Information about the author: Natalya E. Dvinina-Miroshnichenko — Member of the Moscow Union of Composers, Post-Graduate Student, Moscow State Institute of Culture, Bibliotechnaya St., 7, 141406 Khimki, Moscow region; Lector, Mussorgsky Tver Music College, Ordzhonikidze St., 50, 170028 Tver, Russia. E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

Received: September 02, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Dvinina-Miroshnichenko N. E. Consequences of delimitation of the Orthodox Musical Culture and new trends in restoration of its integrity. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 43–51. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-43-51>

REFERENCES

- 1 Brazhnikov M. V. *Russkaia pevcheskaia paleografiia* [Russian singing palaeography]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RIII RAN Publ., Izdatel'stvo SPbGK Publ., 2002. 260 p. (In Russian)

- 2 Gamanovich A. (Ieromonakh Alipii Gamanovich). *Grammatika tserkovnoslavianskogo iazyka* [Grammar of the Church Slavonic language]. Moscow, Palomnik Publ., 1991. 272 p. (In Russian)
- 3 Gvozdetskii A. A. *Znamennyi rospev: metodicheskoe posobie* [Znamenny chant: Teaching aid]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2010. 23 p. (In Russian)
- 4 Gordeeva T. Iu. Nekotorye aspekty zapadnoevropeiskoi i vostochnoi ontologii pevcheskogo zvuka [Some aspects of the Western European and Eastern ontology of choir sound]. *Vestnik MGUKI*, no 6 (80), 2017, pp. 102–113. (In Russian)
- 5 Gumilev L. N. *Ot Rusi do Rossii* [From Rus' to Russia]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2017. 512 p. (In Russian)
- 6 Danilevskii N. Ia. *Rossii i Evropa. Vzgliad na kul'turnye i politicheskie otnosheniia slavianskogo mira k germano-romanskomu* [Russia and Europe. View on the cultural and political relations of the Slavic world to the German-Roman one]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2015. 602 p. (In Russian)
- 7 Zen'kovskii V. V. (Protoierei Vasilii Zen'kovskii) *Istoriia russkoi filosofii* [History of Russian philosophy]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Raritet Publ., 2001. 880 p. (In Russian)
- 8 Kern K. (Arhimandrit Kiprian Kern). *Liturgika, gimnografiia i eortologiia* [Liturgics, hymnography and eortology]. Moscow, Krutitskoe Patriarshee Podvor'e Publ., 1999. 152 p. (In Russian)
- 9 Komarov V. F. Sredstva k uluchsheniuu tserkovnogo peniia [Means to improving Church singing]. In: *Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian spiritual music in documents and materials], collected by A. A. Naumov, M. P. Rakhmanova; introductory article, comments by S. G. Zverev S. G. Zvereva. M.: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2002, vol. 3: Tserkovnoe penie poreformennoi Rossii v osmyslenii sovremennikov (1861–1918) [Church singing of post-reform Russia in the eyes of contemporaries (1861–1918)], pp. 232–289. (In Russian)
- 10 Kondrashkova L. V. Partesnoe mnogogolosie [Partes polyphony]. In: *Bogosluzhebnye pesnopeniia XVI–XVIII vekov i dukhovnye stikhi iz repertuara ansambliia "Sirin"* [Liturgical chants of the 16th–18th centuries and spiritual poems from the repertoire of the ensemble "Sirin"]. Moscow, Sport i kul'tura-2000 Publ., 2016, pp. 97–101. (In Russian)
- 11 Likhachev D. S. *Zemlia rodnaia* [Native land]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1983. 256 p. (In Russian)
- 12 Makarii (Bulgakov), mitropolit Moskovskii i Kolomenskii. *Istoriia Russkoi Tserkvi* [History of the Russian Church]. Moscow, Izdatel'stvo Spaso-Preobrazhenskogo Valaamskogo monastyria Publ., 1996. Book 4. Part 1. 592 p. (In Russian)
- 13 *Muzykal'naia estetika Rossii XI–XVIII vekov* [Musical aesthetics of Russia of the 11th–18th centuries], editor-compiler A. I. Rogov. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 169 p. (In Russian)
- 14 *Oktoikh, sirech' Osmoglasnik* [Oktoikh, in other words Osmoglasnik]. Moscow, Izdatel'skii Sovet RPTs Publ., 2004. Vol. 3: Prilozhenie [Appendix]. 208 p. (In Russian)
- 15 Saiapin D. V. U russkoi dukhovnoi muzyki XVI–XVIII vv. est' budushchee? [Russian sacred music of the 16th–18th centuries. is there a future?]. In: *E-vesti.ru*. Available at: <http://www.e-vesti.ru/ru/u-russkoj-duhovnoj-muzyki-xvi-xviii-vv-est-budushchee/> (accessed 11 June 2020). (In Russian)



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

© 2020 г. О. А. Запека

г. Москва, Россия

© 2020 г. Е. О. Степанова

г. Москва, Россия

СОБРАНИЕ ГРАФИКИ Д. А. РОВИНСКОГО И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: Среди коллекционеров второй половины XIX в. особую группу составляли любители графического искусства. Впервые систематическим собиранием и изучением графики в России занялся общественный и государственный деятель Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895). Он начал формировать свое собрание русской графики, гравюр и лубочных картинок, когда к отечественным произведениям этого рода коллекционеры и собиратели относились с крайним пренебрежением. Результатом собирательской деятельности Д. А. Ровинского в области графики явились богатейшие коллекции, насчитывавшие более 88000 листов. Согласно завещанию Д. А. Ровинского, все принадлежавшее ему уникальное собрание поступило на хранение в государственные музейные фонды и библиотеки. Издав более 40 томов исследований, Ровинский поднял в обществе интерес к отечественному искусству и народному быту. О русской гравюре узнал весь мир: в Европе у букинистов и антикваров даже появились специальные папки с русскими гравюрами «Rossica». Ни один музей России в прошлом не собирал ни русских гравюр, ни старопечатных книг, ни гравюр на дереве, ни русских литографий, ни лубочных народных картинок. Была бедна гравюрами и Императорская Публичная Библиотека. Огромная коллекция графики Ровинского, обогатившая государственные музейные фонды, по своему объему, качеству и степени изученности уникальна. У коллекционера выработался определенный алгоритм: узнать о гравюре, найти и приобрести, изучить и издать результаты исследований. Посредством своих изданий коллекционер передал бесценный опыт систематизации собрания, импульс к изучению и сохранению культурного наследия прошлого.

Ключевые слова: Ровинский, коллекция, собрание, графика, гравюра, лубочные народные картинки, литографированный портрет, отпечаток, литография.

Информация об авторах:

Оксана Анатольевна Запека — кандидат философских наук, заведующая кафедрой славяноведения и культурологии, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, вставить (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: zana5@yandex.ru

Елизавета Олеговна Степанова — выпускница Института славянской культуры, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: kulalisa@yandex.ru

Дата поступления статьи: 20.06.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Запека О. А., Степанова Е. О. Собрание графики Д. А. Ровинского и его значение для русской культуры // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 52–62. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-52-62>

Наибольшей известностью в России и Европе на рубеже XVIII–XIX столетий пользовались собрания картин и библиотеки. Как отмечает С. А. Овсянникова в своей работе «Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века», «роскошные бытовые комплексы, картинные галереи и библиотеки, создававшиеся во второй половине XVIII в., были заполнены преимущественно образцами западноевропейской культуры, науки и искусства» [1, с. 281]. В последних хранились ценнейшие рукописи и редкие книги с изображениями печатной графики.

Среди коллекционеров второй половины XIX в. особую группу составляли любители графического искусства. Впервые систематическим собиранием и изучением графики в России занялся общественный и государственный деятель Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895).

Имя Ровинского в истории частного коллекционирования занимает особое место. Юрист по образованию, эрудит, библиофил и филантроп, тонкий знаток истории и народного быта, он начал интересоваться и собирать предметы графического искусства в 40-х гг. XIX в., на протяжении полувека продолжал формировать и пополнять свою коллекцию, основное внимание в которой было уделено русской тематике. Дмитрий Александрович не был по образованию ни историком, ни искусствоведом, тем не менее в истории русской культуры его имя связано с зарождением таких научных дисциплин, как этнография, фольклористика, искусствознание, гравюроведение. Всю свою сознательную жизнь он изучал гравюры, народные картинки, описывая быт и нравы народа в контексте исторических традиций. Для второй половины XIX в. такое явление было достаточно типичным: к профессионализму многие приходили тогда через любительство, через углубленное изучение предмета своих увлечений.

Собирателей русской графики в прошлом немного, а коллекционеров с серьезными задачами и с определенно намеченными целями — и того меньше. В истории русского коллекционирования нет другого, подобного Ровинскому примера, как по ценности собранных им коллекций, так и по их масштабам. Малоизученность темы коллекционирования и меценатства Д. А. Ровинского открывает широкий простор для научных исследований. В статье предпринята попытка оценить вклад Д. А. Ровинского и его коллекций в русскую культуру.

Многогранная личность Ровинского как коллекционера, общественного и государственного деятеля, историка искусства была уникальна для своего времени. В судьбе Дмитрия Александровича сочетались, казалось бы, несовместимые вещи: ответственная служба в прокуратуре и Сенате; ежедневное общение с арестантами, обходы тюрем и глубокое общение с прекрасным, собирательство гравюр, народных картинок; помощь и пожертвования музеям и библиотекам, исследование их собраний и хранилищ; дальние и близкие походы по России и, наконец, издание капитальных

трудов по истории гравюры, портретов, народных картинок, народного быта, которым в то время не было равных. Да и сейчас любое серьезное исследование по истории графики не обходится без ссылок на справочники, словари, каталоги, атласы и другие материалы Д. А. Ровинского.

Д. А. Ровинский начал формировать свое собрание русской графики, гравюр и лубочных картинок, когда к отечественным произведениям этого рода коллекционеры и собиратели относились с крайним пренебрежением. «То, что Вы собираете, — говорил Ровинскому его дядя, историк М. П. Погодин, указывая на интерес Ровинского к европейским гравюрам, — довольно собирают и другие, этим никого не удивишь, а вот собирайте-ка все русское, чего еще никто не собирает и что остается в пренебрежении и часто бесследно пропадает, так польза будет иная» [2, с. 2]. Участие дяди и стало одним из «обстоятельств», определивших направление собирательства Ровинским русской художественной старины.

Начало русской коллекции было положено во время изучения архивных бумаг действительного статского советника Я. Штелина, переданных Ровинскому М. П. Погодиным, который владел знаменитым Древлехранилищем. Эта коллекция Погодина среди многочисленных предметов древности и искусства включала в себя около двухсот икон, большое количество лубочных картинок, старинных русских гравюр и замечательное собрание портретов русских деятелей. В 1844 г. оно обогатилось весьма ценным поступлением — художественным и литературным наследием академика Якова Штелина, «профессора аллегории» в царствование Елизаветы Петровны и воспитателя Петра III. Один из потомков Штелина, директор ремесленного училища в Москве по имени Отто, предложил Погодину в обмен на новые книги по его выбору взять два сундука штелинского «хлама». На разборку исторических ценностей Погодин пригласил «знатока и охотника гравюр» Ровинского. Там нашлись важнейшие документы и акты, записки Я. Штелина о русском искусстве, множество редких гравюр и народных картинок. Исследование такого материала не могло не оказать влияния на молодого коллекционера: оно дало окончательное направление его собственному собирательству и, кроме того, предоставило ему богатейший материал для изучения русского искусства, совершенно новый, никому не известный. Ровинский умело воспользовался этим материалом, вступив, таким образом, на научное поприще.

В конце 40-х гг., когда Погодин задумал продать свое Древлехранилище Императорской публичной библиотеке, по его поручению Ровинский взял на себя подготовку всего отдела гравюр и лубочных картинок. Это был труд огромный в смысле классификации: распределения гравюр по разрядам, по категориям, по определению их сохранности, времени происхождения, художественного и исторического достоинства. Все номера, все надписи были работы Ровинского. Опыт и знания сами собой приходили к молодому исследователю.

В конце 40-х гг. XIX в. Ровинскому удавалось иногда приобретать настоящие редкости сравнительно недорого, так как из-за отсутствия должного интереса к русской графике никто не знал настоящую им цену. Помимо разбора Погодинского Древлехранилища, Дмитрий Александрович занимался изучением других частных и государственных коллекций гравюр, непосредственно общаясь с их владельцами С. Н. Мосоловым, А. В. Новосильцевым, Б. Н. Чичериным и другими. Рано обозначилась тематика русского собрания Ровинского: гравированные и литографированные портреты, гравюры, народные картинки.

В целях пополнения своего собрания Ровинский вел переписку со всеми крупными книготорговцами Москвы и Петербурга, изучал общественные и частные гравюрные собрания, выписывал каталоги аукционов, предпринимал дальние заграничные путешествия. Д. А. Ровинский не оставил каталога своих собраний, но в трудах по изучению коллекций графики содержатся сведения об их составе, этапах формирования, источниках пополнения. Важно отметить, что Дмитрий Александрович не только приобретал гравюры и картинки отдельными листами на ярмарках у Сухаревой башни, у Ильинских ворот, на рынках Европы, у букинистов, но и покупал уже сформированные целые собрания других коллекционеров, умножая тем самым ценность и полноту своей коллекции, сохраняя памятники культуры.

Результатом собирательской деятельности Д. А. Ровинского в области графики явились богатейшие коллекции, насчитывавшие более 88000 листов гравюр, гравированных и литографированных портретов, русских народных картинок, офортов Рембрандта и Адриана ван Остаде. Также Ровинским была собрана обширная библиотека по искусству на русском, итальянском, французском, немецком, английском языках. По своей полноте оно оказалось единственным в России: ни один музей на тот момент не имел подобных коллекций.

Огромная, неоценимая заслуга этого человека состоит еще в том, что он одним из первых обратился к изучению графики, будучи не профессиональным искусствоведом, а любителем. Дмитрий Александрович познакомил своих современников с историей русской гравюры и народной картинки, изучив при этом не только свое собственное собрание графики, но и все общественные и частные собрания того времени: обнаружив старые доски в Синодальной типографии, Киево-Печерской Лавре, Киевской духовной академии, коллекционер сделал оттиски с них. Тем самым были воспроизведены редкие гравюры и картинки, считавшиеся утраченными. Для сохранения печатных памятников истории и культуры меценат не жалел ни средств, ни времени, ни сил. Никогда Ровинский не пропускал появления талантливого ученика — гравера, снабжая его заказами. Он вел деловую переписку с преподавателями Академии художеств и Московского университета.

От издания к изданию рос профессионализм любителя русского искусства. Из Словарей в процессе переработки и дополнений появлялись Подробные словари, из Каталогов — Полные каталоги. Ровинский прислушивался к критическим замечаниям в адрес своих работ и постоянно развивался как исследователь, совершенствуя свою систему. Так и появлялись его капитальные труды по истории русской графики: «Подробный словарь русских граверов», «Подробный словарь русских гравированных портретов», «Русские народные картинки», «Полный каталог офортов Рембрандта и учеников, работавших в его манере». Издав более 40 томов исследований, Ровинский поднял в обществе интерес к отечественному искусству и народному быту. О русской гравюре узнал весь мир: в Европе у букинистов и антикваров даже появились специальные папки с русскими гравюрами «Rossica». Русское искусство по-новому оценили отечественные собиратели.

Д. А. Ровинский и его деятельность совпали со временем формирования нового этапа русского искусствознания. Ровинский стал родоначальником новой дисциплины в отечественном искусствоведении — гравюроведения. Его труды стоят у истоков зарождения таких исторических дисциплин, как фольклористика и этнография: будучи веянием времени, они стали отражением социокультурных тенденций исторического развития общества второй половины XIX в. Коллекция и труды Д. А. Ровинского — это

вклад в формирование не только нового этапа искусствознания, но и культурного пространства эпохи в целом: обогащение музейных фондов, пополнение библиотек, просветительская деятельность, пример бескорыстного меценатства.

Гравюрные собрания в России XVIII – начала XIX вв. не пользовались такой широкой популярностью, как собрания картин или скульптур. Собрания гравюр рассматривались как коллекции иллюстраций к историческим или литературным произведениям.

Д. А. Ровинский как полуляризатор графического искусства делал неоднократные пожертвования многим музеям, учреждениям образования и культуры, частным лицам. В течение более двадцати лет Ровинский был ревностным комиссионером Публичной библиотеки по пополнению коллекции портретов, книг иностранных писателей о России. Библиотеке им был подарен единственный экземпляр фотографий, снятых по его поручению с оригиналов гравюр Рембрандта, находящихся в разных коллекционных собраниях Европы, а также коллекция фотографий, подготовленных для его издания «Полное собрание гравюр Рембрандта». Таким образом, благодаря Ровинскому художественное наследие Рембрандта-гравера, составляющее более 300 автопортретов и более 1000 рисунков в виде фотокопий с оригиналов, появилось в Публичной библиотеке. Бывший директор Публичной библиотеки граф М. А. Корф много хлопотал о получении из Висбаденского музея уникальной гравюры, изображающей посольство князя Сугорского от царя Ивана Васильевича Грозного к Германскому императору Максимилиану II на Регенбургский сейм в 1576 г., но результатом этих хлопот было лишь получение фотографического снимка с этого уника. Но что не смог сделать Корф, исполнил Ровинский: после многих попыток ему удалось убедить руководство музея уступить гравюру в обмен на свои издания, после чего она была пожертвована Публичной библиотеке. Единственный известный до сих пор экземпляр этой гравюры является важным достоверным историческим документом: многие детали одежды, изображенной на гравюре, богато украшенной красками и золотом, неоднократно воспроизводились в лучших сочинениях о костюмах, появлявшихся в Европе в течение последней четверти XIX столетия. В начале февраля 1891 г. Д. А. Ровинский издал этот исторический эстамп в своем произведении «Достоверные портреты московских государей Ивана III, Василия Ивановича и Ивана IV Грозного и посольства их времени».

Современники высоко ценили издания Ровинского. Искренний друг и коллега по службе А. Ф. Кони отзывался о присланной ему в подарок книге Ровинского: «<...> Я с жадностью принялся за рассмотрение Вашего ценного во всех отношениях подарка и был приведен просто в восхищение. Какой это труд! Я уже не говорю о его специальном значении, объеме и содержании... те характеристики, которые рассыпаны в нем, те исторические и бытовые справки, которыми он переполнен, уже сами по себе составляют своего рода сокровище, поражающее разнообразием введений, объективностью, изяществом простоты. Позвольте принести Вам еще раз мою глубочайшую благодарность. Я глубоко тронут и Вашим вниманием и тем, что судьба послала мне счастье знать Вас и служить с Вами» [3, с. 105].

Издания Ровинского поступали в русский Библиографический кружок при Московском университете, членом которого состоял Дмитрий Александрович, пополняли фонд Тамбовской библиотеки, передавались в Исторический и Румянцевский музеи, в Церковно-Археологическое общество при Киевской духовной академии. Некоторые

свои издания Дмитрий Александрович подносил императору Александру III, а также рекомендовал ему художественные предметы для приобретения: в 1889 г. Ровинский купил в Берлине у антиквара Линке для Александра III портрет Екатерины II, написанный Гротом масляными красками.

Ни один музей России в прошлом не собирал ни русских гравюр, ни старопечатных книг, ни гравюр на дереве, ни русских литографий, ни лубочных народных картинок. Была бедна гравюрами и Императорская публичная библиотека. Так, по Отчету библиотеки за 1858 г. в ней всего насчитывалось 1100 гравюр, в то время как в Парижской библиотеке — около миллиона, в Берлинской — 400000, в Дрезденской — 300000 гравюр. В Отчете Московского Публичного и Румянцевского музеев от 1 января 1864 г. отмечено: «Вместе с тем, нужно не забывать, что в нашей коллекции нет собрания гравюр русских художеств, а также совершенно отсутствуют и произведения новейших гравюров» [4, с. 21]. В Отчетах Румянцевского музея на протяжении нескольких десятилетий часто встречается: «...неизменным дарителем гравюрного отделения Музеев за отчетное трехлетие был почетный член музеев Д. А. Ровинский» [5, с. 19].

В Отчете музея за 1865 г. указано о пожертвовании Ровинским в гравюрное отделение 29 гравюр, среди которых были иностранные (Дюрер, копия с Каллота) и русские, а библиотека музея получила все исследования Дмитрия Александровича по истории гравюры и лубка.

За многочисленные труды в области науки и постоянные пожертвования Д. А. Ровинский был избран Почетным членом многих учреждений. Так, с 1864 г. он состоял почетным членом Румянцевского музея, а в 1870 г. был избран почетным членом Академии художеств, с 1881 г. состоял членом-корреспондентом по отделению русского языка и словесности, а с 1883 г. — почетным членом Академии Наук.

Как коллекционер Д. А. Ровинский являлся «идеальным» собирателем, который, в отличие от многих, ревниво оберегающих свои сокровища от постороннего взгляда, целым рядом капитальных по содержанию и великолепных по форме изданий сделал накопленный им материал доступным для всех интересующихся и специалистов.

В 1893 г. Дмитрием Александровичем было составлено духовное завещание. По этому поводу в 1894 г. В. В. Стасов писал: «Москве готовятся два великих дара... Это, во-первых, собрание русских картин и статуй П. М. Третьякова и собрание русских гравюр Д. А. Ровинского. Оба собирателя, потратившие многие годы и многие тысячи на составление великолепных своих собраний, назначают их, как слышно, в силу написанных уже давно духовных своих завещаний, городу Москве... Их благородный подвиг явится однажды на страницах истории русской культуры, как один из самых светлых фактов, дорогих для отечественного чувства, и как одно из лучших, благодетельнейших усилий настоящих людей, на помощь развитию и возвышению своих сограждан» [7, с. 596].

Согласно завещанию Д. А. Ровинского, все принадлежавшее ему уникальное собрание поступило на хранение в государственные музейные фонды и библиотеки. Коллекции своего многотысячного собрания Ровинский распределил следующим образом: русские гравюры, народные картинки, библиотека по русскому искусству — Москве, европейские гравюры, офорты Рембрандта и его учеников, последователей, гравировальные доски, научную библиотеку — Санкт-Петербургу.

Ценнейший дар Д. А. Ровинского положил, строго говоря, начало отделу русской гравюры Румянцевского музея. По своему составу русская коллекция и народные картинки представляли полное и органичное целое, заключавшее в себе в общей слож-

ности 32855 листов. Все гравюры были наклеены на коричневый картон и переплетены в огромные тома, которых насчитывалось 181, и в три огромных папки для гравюр очень больших размеров. Все это собрание, сообразно трудам Ровинского, может быть разделено на несколько отделов.

Русские портреты. Эта коллекция включает в себя 74 тома, 51 из которых, а также три огромные папки содержат портреты гравированные, а 23 тома — портреты литографированные. Кроме того, в этой коллекции находится полный комплект всех фототипий, заказанных Ровинским для его «Словаря русских гравированных портретов», и 206 портретов, гравированных на дереве. Все портреты расположены по алфавиту имен изображенных лиц. Среди гравированных портретов имеются несомненные редкости, как, например, один из трех известных до сих пор портретов царевны Софьи работы Блотелинга, ее же портрет работы А. Афанасьева и копия с первого по времени в России гравированного портрета работы Л. Тарасевича. Один из трех известных портретов Винуса работы Вишера в IV отпечатке с русской подписью вязью; единственный известный экземпляр портрета царевича Алексея Петровича работы Вортмана до подписи; чрезвычайно редкий II отпечаток портрета Екатерины II с оригинала Боровиковского работы Н. И. Уткина и пробный отпечаток той же гравюры; портрет Петра Великого работы Чемесова до подписи, портреты Елизаветы Петровны и графа К. Г. Разумовского с оригиналов Токе, работы Шлидхе.

Среди литографированных портретов немало редких, отпечатанных в ограниченном количестве экземпляров не для продажи, а для раздачи близким, как это практиковалось в 20–40-х гг. XIX в. до появления фотографии.

Русские граверы занимают 60 томов (за исключением портретов), расположенных по алфавиту имен граверов, из которых один том включает в себя гравюры на дереве из старопечатных книг, начиная с изображения св. Луки 1564 г., гравюры иеромонаха Дорофея, Василия Коня, Прокопия, Алексея Нефедьева и др., и заканчивая работами граверов Львовской и Московской школ. Всего в этом томе находились 1663 гравюры.

Народные картинки, составляющие 43 тома, распределены согласно исследованиям Ровинского: 29 томов содержат 1648 старинных русских картинок и 10 томов — новых, в одном томе собраны французские народные картинки, в трех томах — картинки (в их числе 59 оригинальных рисунков), привезенные Ровинским с Востока.

Четыре тома гравюр фейерверков, из которых три содержат гравюры с 1697 по 1826 гг. и один том — новые гравюры. Еще раз повторим: по своей полноте это собрание являлось единственным в России, ни один музей тогда не имел подобной коллекции.

В 1903 г. в Румянцевский музей поступила часть библиотеки Ровинского, содержащая свыше 500 книг и брошюр на русском и иностранных языках, крайне разнообразная по своему составу. При расформировании Румянцевского Музея в 1924 г. кабинет гравюр перешел в Музей изящных искусств (ныне ГМИИ им. А. С. Пушкина). Как и сто лет назад собрание русской графики Д. А. Ровинского располагается в полном составе в отделе русской графики в той же классификации, которая была проведена самим коллекционером.

Как уже отмечалось выше, Эрмитажу было завещано знаменитое собрание офортов Рембрандта и его учеников (за 45 лет собирания на их приобретение Ровинским было потрачено около полумиллиона рублей), но с тем условием, что часть гравюр будет выставлена за стеклами и ни одна из них не будет отчуждена. Кроме офортов, Эрмитаж получил и все собранные Ровинским книги, посвященных голландскому худож-

нику. Коллекция гравюр Рембрандта явилась превосходным дополнением к богатому собранию Эрмитажа картин великого живописца, являющемуся одним из самых больших и ценных в Европе. По своему объему и количеству оттисков, представляющих различные состояния одной и той же доски, по их отличной сохранности, коллекция эта занимала первое место среди всех частных собраний подобного рода во всем мире. Всего коллекция насчитывала 626 офортов Рембрандта и 347 офортов его учеников и последователей.

Публичная библиотека получила от Дмитрия Александровича 40200 европейских гравировальных портретов. Это собрание в каталогах библиотеки до сих пор называется собранием Ровинского-Гассинга, так как основная его часть состоит из гравюр, собранных действительным статским советником, доктором медицины А. И. Гассингом и приобретенных впоследствии Ровинским. Вместе с тем библиотека получила полный личный экземпляр всех изданий Ровинского и около 150 книг из его библиотеки по технике гравирования и искусству. Состав собрания гравированных портретов отражает деятельность всех европейских школ гравирования XVII–XIX вв. Оно состоит из листов разной художественной ценности, с использованием различных техник гравирования: резец, карандаш, офорт, акватинт, пунктир, ручное раскрашивание, английская гравюра, исполненная «черной манерой» Джона Смита (портрет Якова II с картины Н. де Ларжильера).

Академия художеств унаследовала от Ровинского коллекции гравированных досок и иностранных гравюр: девять папок гравюр французской, немецкой, итальянской и английской школ большого размера и четыре папки малого размера, содержащих в себе свыше 1250 листов. В библиотеку Академии художеств было передано более 100 редких книг, относящихся к истории гравюры.

Собранные Д. А. Ровинским огромные коллекции предметов графического искусства представляют собой историческую, художественную, этнографическую и культурную ценность. Значение коллекции определяется тем, что она была систематизирована создателем, классифицирована и исследована самым тщательнейшим образом. Итогом изучения ее стали 15 фундаментальных трудов в 40 томах исследований в области истории искусства. Никто ни до, ни после Д. А. Ровинского не сделал так много в области изучения графики, технологии, способов и видов гравирования.

Огромная коллекция графики Ровинского, обогатившая государственные музейные фонды, по своему объему, качеству и степени изученности уникальна. У коллекционера выработался определенный алгоритм: узнать о гравюре, найти и приобрести, изучить и издать результаты исследований. Все действия были подчинены главному принципу созидания собрания, основанному на достоверности, точности фактов и материалов. В основе собирательства и изучения портретов (они составляют большую часть собрания) лежал интерес к конкретной личности, ее повседневной жизни, бытовым зарисовкам, что являлось характерной чертой эпохи.

Изначально формируя коллекцию как национальное достояние, Ровинский стремился к перфекционизму в ее комплектации: только предельная полнота собрания может дать объективную картину генезиса явления. Собранные коллекции и труды по ее изучению неотделимы друг от друга и находятся во взаимосвязи и взаимовлиянии: тематическое собирательство способствовало исследовательской деятельности и подготовке справочников, материалов, каталогов, словарей, атласов; развитие исследований побуждало создателя восполнять обнаруженные пробелы в коллекции.

Собранные Ровинским коллекции по существу иллюстрируют всю историю гравюрного искусства XVII–XIX вв. как единого целого. До сих пор ни один серьезный труд по искусству в области графики не обходится без ссылки на его пособия.

Сама личность Д. А. Ровинского являет собой яркий пример мецената, патриота, популяризатора отечественной культуры. «Не спору, — писал Дмитрий Александрович, — что западные гравюры по красоте своей могут доставить любителю более высокое художественное наслаждение, но ведь цель собирания русских листов совсем другая: в них важно не художественное достоинство, а то, что они раскрывают перед нами, так сказать вчерашний день русской жизни, и в этом отношении для каждого русского представляют насущный и кровный исторический интерес» [6, с. 4]. Посредством своих изданий коллекционер передал бесценный опыт систематизации собраний, импульс к изучению и сохранению культурного наследия прошлого. Актуальность трудов Ровинского подтверждена высокой степенью их научности: он стал одним из родоначальников обзоров по развитию техник гравюрования, справочников и каталогов. Отношение к печатной графике изменилось с выходом изданий Ровинского. Вся история русской гравюры состоит из трудов Ровинского и дополнений к ним. Историческая ценность гравюры определяется тем, что в зависимости от жанра изображения она приобретает важность исторического документа. Поэтому она является не только произведением искусства, но помогает выполнению научно-исторических и практических задач. В массовой культуре при создании исторического контента также не обойтись без обращения к старым гравюрам. Музееведы, архитекторы, реставраторы изучают гравюры с целью воссоздания представлений об утраченных памятниках архитектуры. «Если бы не было подобных людей, то недалеко бы ушла наша историческая наука и не скоро развилось бы в нас национальное самосознание» — писала газета «Московский листок» 27 мая 1894 г.

Чем больше мы обращаемся к собственному наследию Д. А. Ровинского, чем дальше уходит от нас его эпоха, тем большее значение приобретает его деятельность как ученого, подвижника и мецената. Обращение к таким масштабным фигурам из круга подлинных коллекционеров-собирателей XIX – начала XX вв. сегодня представляется особенно актуальным, поскольку в современном обществе собирать предметы искусства становится достаточно модно, но в большинстве случаев идет речь о банальном вложении излишков материальных средств, не сопровождающемся хоть сколько-нибудь серьезным пониманием специфики самого процесса и художественной ценности предметов коллекции. Среди современных российских предпринимателей встречаются персонажи, которые готовы выступить и в роли меценатов, но за декларируемым желанием сохранить для русской культуры бесценные творения великих мастеров скрываются вполне конкретные и весьма рациональные цели. Величайший вклад Ровинского в развитие меценатства как отражения национального русского менталитета являет собой пример подлинного служения своему Отечеству.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Овсянникова С. А. Частное собирательство в России в XVII – первой половине XIX века // Очерки истории музейного дела в России. М.: Сов. Россия, 1960. Вып. 2. 379 с.
- 2 Адарюков В. Я. Д. А. Ровинский — коллекционер // Среди коллекционеров. 1921. № 2. 24 с.
- 3 Вострышев М. И. Московские обыватели. М.: Молодая гвардия, 2003. 369 с.

- 4 Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев до 1 января 1864 г. СПб.: 1895.
- 5 Отчет Московского Публичного и Румянцевского музея за 1865 г. СПб., 1866.
- 6 *Ровинский Д. А.* Подробный Словарь русских гравированных портретов. СПб.: Тип. Академии наук, 1886. Т. 1.
- 7 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1847–1886. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Т. I. 1680 стб.

© 2020. **Oksana A. Zapeka**
Moscow, Russia

© 2020. **Elizaveta O. Stepanova**
Moscow, Russia

COLLECTION OF ENGRAVINGS BY D. A. ROVINSKY AND ITS RELEVANCE FOR RUSSIAN CULTURE

Abstract: Graphic art lovers emerged as a distinct group among collectors of the second half of the 19th century. Dmitry Alexandrovich Rovinsky (1824–1895) was the first to address systematic collecting and studying of the graphics in Russia. He began to establish his collection of Russian graphics, engravings and popular prints in the times when collectors were generally highly dismissive of national production of this kind. Rich collections over 88000 of sheets of graphic art came to be the result of collecting activities of D. A. Rovinsky. According to his will, all his unique collection is accepted for safekeeping in the state museums funds and libraries. By publishing over 40 volumes of research Rovinsky awoke society's interest towards national art and ethnography. Russian engraving attained global prominence: booksellers and antiquaries in Europe even held special folders with Russian engravings named "Rossica". Not a single Russian museum had collected engravings, early printed books, wood engravings, lithographies or popular prints before. Even Emperor's public library had rather poor engravings' collection. Extensive engravings collection of Rovinsky, which has enriched state museums' funds, is unique by its volume, quality and level of exploration. The collector had developed a certain algorithm: to find out about an engraving, to find and purchase it, to study then publish the results obtained. By publishing his findings the collector passed on his priceless experience of systematizing of collection, and the impulse for studying and preserving cultural heritage.

Keywords: Rovinsky, collection, graphic art, engraving, popular prints, lithographic portrait, print, lithography.

Information about the authors:

Oksana A. Zapeka — PhD in Philosophy, Head of the Department of Slavic and cultural studies, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), The Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: zana5@yandex.ru

Elizaveta O. Stepanova — graduate, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), The Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: kulalisa@yandex.ru

Received: June 20, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Zapeka O. A., Stepanova E. O. Collection of engravings by D. A. Rovinsky and its relevance for Russian culture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 52–62. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-52-62>

REFERENCES

- 1 Ovsianikova S. A. Chastnoe sobiratel'stvo v Rossii v XVII – pervoi polovine XIX veka [Private collecting in Russia in the 17th – first half of the 19th century]. *Ocherki istorii muzeinogo dela v Rossii* [Essays on the history of Museum business in Russia]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1960. Vol. 2. 379 p. (In Russian)
- 2 Adariukov V. Ia. D. A. Rovinskii — kollektzioner [D. A. Rovinsky — collector], *Sredi kollektzionerov*, 1921. no 2. 24 p. (In Russian)
- 3 Vostryshev M. I. *Moskovskie obyvateli* [Moscow Philistines]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2003. 369 p. (In Russian)
- 4 *Otchet Moskovskogo Publichnogo i Rumiantsevskogo muzeev do 1 ianvaria 1864 goda* [Report of the Moscow Public and Rumyantsev museums before January 1, 1864]. St. Petersburg, 1895. (In Russian)
- 5 *Otchet Moskovskogo Publichnogo i Rumiantsevskogo muzeia za 1865 g.* [Report of the Moscow Public and Rumyantsev Museum for 1865]. St. Petersburg, 1866. (In Russian)
- 6 Rovinsky D. A. *Podrobnyi Slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [Detailed Dictionary of Russian engraved portraits]. St. Petersburg, Tipografiia Akademii nauk Publ., 1886. Vol. 1. (In Russian)
- 7 Stasov V. V. *Sobranie sochinenii. 1847–1886* [Collected works. 1847–1886]. St. Petersburg, Tipografiia M. M. Stasiulevicha Publ., 1894. Vol. I. 1680 column. (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-63-71>

УДК 008

ББК 71.1



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

© 2020 г. Игумен Тихон (Меркушев)
с. Кичма, Кировская обл., Россия

ЗНАЧЕНИЕ «КУЛЬТУРНОГО ОКРУЖЕНИЯ» В ОЦЕНКЕ ФЕНОМЕНА КУЛЬТУРЫ. НЕИЗВЕСТНЫЕ ПЕРЕДВИЖНИКИ

Аннотация: В исследовании предлагается рассматривать артефакт с учетом культурной среды и существующих в изучаемый период тенденций в общественно-политической и культурной жизни. На примере одного из ярких культурных феноменов русского искусства второй половины XIX в. — Передвижничества («Товарищества передвижных выставок») — предложен метод изучения артефакта с учетом деятельности художников, не получивших достаточной известности в сравнении с яркими представителями рассматриваемого направления. В качестве представителей культурного окружения известных передвижников были выбраны московские художники И. П. Богданов, С. Г. Никифоров и вятский живописец, педагог и просветитель Н. Н. Хохряков. На примере их жизни и творчества феномен передвижничества получил новое осмысление как явление не только закономерное и масштабное, вызванное реалиями реформенного периода, но мотивированное природой художественного творчества: преобразовать окружающую действительность средствами искусства, следовать лучшим образцам живописи. Предлагаемый метод в работе получил название метод «многоуровневого артефакта». Его использование позволяет более структурно рассматривать культурный феномен, включая в поле зрения деятельность художников «культурного окружения» и их вклад в ценность изучаемого артефакта как специалистами, так и любителями искусств.

Ключевые слова: артефакт, составляющие многослойного артефакта, передвижничество, художники второго ряда.

Информация об авторе: Игумен Тихон (Меркушев) — аспирант Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, настоятель храма вмч. Екатерины, с. Кичма Вятской епархии Московского патриархата, ул. Кирова, д. 6, с. Кичма, Кировская обл., Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0694-6847>. E-mail: vanzinovo@yandex.ru

Дата поступления статьи: 27.08.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Игумен Тихон (Меркушев). Значение «культурного окружения» в оценке феномена культуры. Неизвестные передвижники // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-63-71>

Культурные феномены, или выдающиеся достижения человеческого гения, уникальны сами по себе как сложившиеся артефакты. Они имеют свою систему историко-культурных предпосылок и последующих рецептов в сложном полиаксиологическом пространстве. Артефакт определяется теми параметрами и формами, которые несут смысловую нагрузку, и оценивается в зависимости от нормативно-нравственных и эстетических предпочтений той эпохи, в которой он появился и насколько бывает востребован в последующих культурных периодах [4, с. 190].

Артефакт (от лат. *art-fakter* — сделанный руками) в контексте культуры обозначается довольно широко: от персонифицированного субъекта выдающейся личности и отдельного произведения до границ крупномасштабных явлений культуры, стилей и направлений. Артефакт имеет как культурологическое и эстетическое значение, так и социальное и антропологическое, будучи встроены в общую структуру культурных процессов и являясь значимым фактором для цивилизации в цепочке преобразований, ведущих к более глубокому пониманию онтологии человека и жизни социума [1, с. 109]. Именно артефакты маркируют отдельные периоды и направления в культуре, по ним мы составляем представление об искусстве Древнего мира с классической Грецией и культурой Крито-Микенского периода, о культуре этрусков и Великого Рима, об искусстве Византии и средневекового Запада, о европейском классицизме и русском искусстве — и так вплоть до новейших времен. Все проявления культуры, все художественные явления, направления и стили как носители жизненно-смысловых значений имеют многоуровневую систему со своим сложным встраиванием в общую структуру истории и цивилизации человечества.

Рассматривая артефакт как многоуровневый или многослойный феномен, можно условно выделить три его главные составляющие: персоналию, идейно-философский аспект, набор носителей социально-культурной информации. Анализ и обобщение всех частей этого феномена по принципу объединяющей онтологии и концептуального единства, выявление главных тенденций, рецептов со стороны субъектов культуры, не проявивших себя достаточно ярко и выразительно, можно использовать как один из методов для культурологических исследований. Применение в спектре культурологии понятия многоуровневого, многослойного артефакта расширяет ее методологическую базу, а при рассмотрении «эталонного» образца позволяет учитывать и побочные элементы, что в совокупности помогает объемнее очертить его культурную среду. Использование данного метода помогает более точно классифицировать феномены культуры и проводить исследования в рамках единой структуры, благодаря чему из «тени» гениев выходят персоны второго ряда, наследие и творческие мотивации которых могут обогатить культурное поле совокупного артефакта. Безусловно, предлагаемый подход не нов, он был использован ранее, но сегодня, по нашему мнению, он приобретает особую актуальность в связи с расширением спектра культурологических исследований.

Изучение среды культуры всегда входило в систему исторического, культурологического, биографического и т. п. методов. Однако в современной науке все большую актуальность приобретает рассмотрение не только «эталонных» образцов и центральных явлений культуры, но и периферийных, к которым прежде исследователи не проявляли интереса, считая их малозначительными. Поскольку в прежней методологии изучение явлений и феноменов имело определенную иерархию, которая выстраивалась как некая структурная персонифицированная пирамида, то многие артефакты выпадали из поля зрения исследователей и не могли стать равноправными объектами для исследования. Сегодня этот взгляд пересматривается, поскольку анализ более ши-

рокого круга явлений, во многом неравных в сравнении с «эталонными» образцами, но окружавших их, подражавших им, подхватывающих и развивающих созданные ими тенденции и т. д., дает более широкое и всестороннее представление о культурной среде, а значит, в целом о многоуровневом артефакте. Задачей и целью для современного исследователя в области культурологических изысканий может и должно стать извлечение прежде скрытых фактов и периферийных явлений, оставшихся еще в науке неотрешенными.

Данный метод весьма результативно и во многом показательно работает в изучении передвижничества — одного из ярких явлений русского искусства второй половины XIX в. С первого взгляда этот феномен достаточно хорошо изучен: написаны десятки монографий и сотни статей, биографических, искусствоведческих и культурологических. Имена художников-передвижников прекрасно известны, они давно вошли в золотой фонд русской культуры, их произведения неоднократно описаны и проанализированы в сотнях статей и десятках монографий. Есть также немало исследований об общественных и философских взглядах передвижников. Всесторонне исследовано и само движение передвижничества, и его влияние на духовный и культурный климат эпохи. Но есть более широкий круг художников, вовлеченных в это движение, вдохновленных большими мастерами, живших на периферии, но не получивших широкого признания или не ставших достаточно самостоятельными и заметными для эпохи. Большинство из них мало известны или даже совсем неизвестны, а некоторые незаслуженно забыты. Они неизвестны не только широкому кругу зрителей, любителей и знатоков искусства, но и часто остаются вне поля зрения научных исследований по причинам, о которых мы уже сказали. Тем не менее на примере художников второго ряда, участников передвижных выставок или работавших рядом с передвижниками, можно лучше понять и эту эпоху, и само передвижничество, и интуиции его идеологов, оценить их влияние на культурную среду российской глубинки, а также увидеть присущие самим этим художникам мотивации, независимо от их профессионального уровня.

Для любого художника картина — это возможность диалога, через которую он позиционирует себя как творческая личность. И этот диалог может состояться, даже если круг зрителей совсем невелик. Художники второго ряда не создают произведений, которые по своим художественным критериям можно считать выдающимися, знаковыми, но и они имеют творческий потенциал, мотивирующий создание «нового» объекта культуры. Независимо от степени одаренности в этом творческом акте художник полагает смысл своей жизни, ее логическое и, если смотреть глубже, сакральное обоснование. Любой творец свое произведение, если хотите, «рождает в муках»: вынашивает его замысел, трудится на его созданием, продумывает способы воплощения этого замысла, ищет наиболее подходящие средства его выражения. Художник вкладывает в свое произведение все, на что способен. Но, безусловно, результаты этого труда могут быть разными, отличаться качеством исполнения, техникой, глубиной образа, наличием смысловых единиц и т. д.

Все это в полной мере относится к тому ряду художников, которые стали объектом нашего исследования. Условно их можно назвать «неизвестными передвижниками». Безусловно, их немало, но мы выбрали трех — Семена Гавриловича Никифорова (1881–1912), Ивана Петровича Богданова (1855–1932), Николая Николаевича Хохрякова (1857–1928). Имена этих художников малоизвестны в кругу знатоков и любителей живописи, увлеченных произведениями передвижников и их идеями. Тем не менее творчество этих художников не осталось незамеченным как для их современников, так

и для исследователей нашего времени. Так, о С. Г. Никифорове и И. П. Богданове писал Я. Д. Минченков, один из поздних их современников, вошедший в историю русского искусства не как художник, а, благодаря своему литературному дарованию, как мемуарист [3]. О Н. Н. Хохрякове была издана монография на его родине, в городе Кирове, написанная директором дома-музея Н. Н. Хохрякова Т. В. Малышевой [2].

Безусловно, при очевидных творческих амбициях и даровании, при всем своем старании, представленные выше художники не смогли встать на один уровень с мэтрами передвижничества — В. М. Васнецовым, И. Н. Крамским, И. Е. Репиным, В. И. Суриковым и др. Но они были в кругу этих выдающихся мастеров, общались с ними, испытывали их влияние, несли их идеи в народ. Творчество Богданова, Никифорова, Хохрякова интересно для истории культуры именно тем, что их произведения свидетельствуют о широком распространении идей передвижничества и влиянии далеко за пределами двух столиц.

Общим для названных художников является понимание особой миссии живописца, они видели цель своего творчества в том, чтобы создать произведение, которое отражает передовые на тот момент взгляды, то мировоззрение, жизненные приоритеты и эстетические предпочтения, которые они почерпнули у передвижников.

К середине XIX в. значение и статус художника в обществе заметно меняется по сравнению с тем, что было еще в начале столетия. Художник постепенно выходит из-под «опеки» своих заказчиков: Академии художеств, царственной фамилии, дворян и коллекционеров — и становится относительно свободным в выборе тем, стиля и формы. Яркое желание свободного творчества впервые проявилось в протесте выпускников Академии художеств во главе с И. Крамским, получившем в истории название «Бунт 14». Это событие стало началом новой страницы в истории русского искусства, художник перестает быть только исполнителем, он становится творцом. Тема картины, ее содержание, идея произведения теперь понимается исключительно как плод воображения художника, его личное высказывание и конструктивный диалог с окружающим миром. Искусство перестает быть надмирной идеальной сферой эстетического, далекого от реальной жизни, оно уже мыслится как манифестация собственной гражданской и этической позиции. Художники-передвижники остро воспринимали происходящие в жизни события, они желали быть участниками общего для России того времени процесса демократизации и завоевания свобод. Провозглашая приоритетными темы социального звучания, художники оказывались более отзывчивыми к народным бедам, отражая их в своем творчестве и тем самым вызывая сострадание у зрителей. Все эти тенденции, так хорошо знакомые нам по творчеству ведущих передвижников, можно проследить и у художников второго ряда, которых также захватил пафос новых идей и нового свободного творчества.

Рассмотрим, как это происходило на конкретных примерах в творчестве трех художников, представителей провинциального искусства, так сказать, второго круга передвижничества. Их пути в искусство были разными, как их дарования, но роднит их захваченность новыми идеями и попытка преобразовывать через них свою жизнь и жизнь окружающих.

Семен Гаврилович Никифоров — яркий пример художника — выходца из народа, вдохновленного идеями свободного творчества, которое он открыл через общение с передвижниками.

Никифоров родился в 1881 г. в Тверской губернии в семье крестьянина-иконописца. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Был знаком

с В. А. Серовым, мнением которого очень дорожил и к советам которого прислушивался. В 1905 г. С. Г. Никифоров вступил в Товарищество передвижных художественных выставок, а позже в Союз русских художников. Писал портреты друзей и знакомых, сценки из сельской жизни, пейзажи. Полотна Никифорова пользовались спросом на выставках, его приобретали музеи, в том числе Третьяковская галерея и Академия художеств. Наиболее известные его работы: «Портрет сестры» (1900), «Портрет Ольги Натальиной» (1905), «Прасол» (1905), «Художница за мольбертом» (1904). Его эстетические взгляды были противоречивыми. С одной стороны, он готов был преклоняться перед величием и красотой классики, с другой — сетовал на то, что она «диктует непреложные законы и закрывает действительность, нашу красоту, часто грубую, мужицкую, но здоровую красоту, своим золоченым занавесом» [3, с. 265].

Вдохновленный классическим искусством, С. Г. Никифоров едет в Испанию, где мечтает написать картину, которая по своему содержанию и технике могла бы соперничать с работами ведущих передвижников. Он задумывает произведение, идея которого отражала здоровье, веселье, молодость, силу, движение и ликование жизни, чего так не хватало самому художнику. Он делает к ней много подготовительных этюдов и рисунков, но так и не завершает своей работы, оставив только огромный холст с намеченными углем фигурами. Никифоров с детства отличался слабым здоровьем, его организм не выдержал нагрузок, вызванных работой, и он умер вскоре после возвращения в Россию в возрасте тридцати лет.

Еще один представитель второго ряда передвижников — Иван Петрович Богданов. В отличие от Никифорова, он прожил довольно долгую жизнь. Родился в Москве в семье портного, учился в Московском училище ваяния и зодчества у И. М. Прянишниковой и В. Е. Мясоедова. Сильное влияние на его творчество оказал В. Е. Маковский, вместе с которым они расписывали церковь в Борках.

Поскольку Богданов происходил из рабочей среды, ему не нужно было «идти в народ» за сюжетами, он хорошо знал жизнь простого люда. Он писал преимущественно жанровые сцены из жизни рабочих. В своих картинах он добивался высокой степени достоверности образов и напряженного драматизма каждой сцены. В собрании Третьяковской галереи есть две картины Богданова: «За расчетом» (1890) и «Новичок» (1893), на которых изображается непростая жизнь человека из народа. На первой — крестьянин, пришедший за расчетом к хозяину и с удивлением узнавший, что он ничего не получит за свою работу. Вторая показывает ученика башмачника, стоящего с понурой головой и готового вот-вот расплакаться от поучений и придинок своего хозяина.

С 1895 г. Богданов состоял в Товариществе передвижных художественных выставок, был предан его идеям просветительства и считал себя настоящим передвижником, «просвещающий народ со своего невысокого места». Иван Петрович понимал скромность своего таланта и то, что написать выдающееся произведение он не сможет, и, признавая это, говорил: «<...> как взялся я за картину, вижу — опять ничего не выходит, потому что здесь мастерство нужно, песня в красках, а я, сам знаешь, простой рассказчик» [3, с. 252]. Реально оценивая свои возможности, он с особым уважением и почтением относился к художникам-передвижникам, получившим всеобщее признание как среди широкой публики, так и в среде самих художников. Особенно он почитал В. И. Сурикова и отзывался о нем так: «Слово Василия Ивановича мы все помним, потому что слово, как вера, без дел мертва есть, у Сурикова же за словом целая гора дел навалена. Вот ему и веришь, потому у него дела верные» [3, с. 250]. Причастность к передвижничеству, к идее просвещения народа делала жизнь Богданова осмысленной. В своем творчестве

он находил для себя подлинную радость настоящего художника: «То маленькое, что у меня есть, дает счастье маленьким людям», — говорил Иван Петрович [3, с. 257]. Богданов всю жизнь мечтал написать картину, по своей глубине и содержанию соответствующую лучшим образцам искусства передвижников, но в силу своего скромного таланта не мог осуществить свое стремление. Тем не менее мы можем оценивать высоко его вклад в культуру России своего времени в силу того, что через него влияние передвижников распространялось на широкие круги простого народа, ранее отчужденного от искусства. Деятельность таких художников позволяла менять культурную среду российского общества. То, что громко декларировалось художниками-передвижниками первого ряда, осуществлялось порой тихо и почти незаметно художниками второго ряда, благодаря деятельности которых идеи передвижничества расходились достаточно широко.

В еще большей степени, можно сказать, распространением идей передвижничества занимался третий наш герой — провинциальный художник Николай Николаевич Хохряков. Его в полной мере можно назвать художником-просветителем. Он родился в Вятке в 1857 г. Происходил из старинного купеческого рода, был в дальнем родстве с художниками-передвижниками Виктором и Аполлинарием Васнецовыми. Ко времени рождения Хохрякова семья числилась по мещанскому сословию и жила в бедности. Всю свою жизнь художник был вынужден заботиться о своих сестрах, одна из которых была сильно больна. В двадцать три года Хохряков уезжает в Петербург, где знакомится с И. И. Шишкиным, который, как пишет Хохряков в своей автобиографии, «предложил мне ходить к нему учиться, что я с восторгом принял и работал у него всю зиму 1880–1881 годы» [2, с. 7]. У Шишкина Хохряков познакомился с другими передвижниками: И. Н. Крамским, А. И. Куинджи. «Особенно внимательно и трогательно относился ко мне Куинджи», — вспоминал впоследствии Хохряков [2, с. 7]. Куинджи почувствовал в Хохрякове родственную душу пейзажиста.

Через все свое творчество Н. Н. Хохряков пронес любовь к природе, пейзаж стал основной темой его произведений. «Хотелось музыку волнующих образов воплотить на бумаге, полотне, хотелось запечатлеть сменяющиеся моменты настроений от дорогой мне природы...» — пишет он в автобиографии [2, с. 13].

Хохряков не теряет связи с Шишкиным, пользуется советами наставника, работая на его даче в Сиверской, поддерживает певца русского пейзажа в то время, когда тот теряет самого близкого человека, свою супругу — О. Лагода-Шишкину. Влияние Шишкина на творчество и манеру Хохрякова несомненно. Это видно в пейзажах, которые он пишет на Валааме, в Крыму. В 1884 г. Хохряков участвует в первой своей «Передвижной» выставке. Его пейзажи обращают на себя внимание собирателя русского искусства Павла Третьякова, который в 1886 г. приобретает для своей галереи картину «Пасмурный день».

Хохряков готов был всего себя отдавать творчеству, но из-за трудного материального положения вынужден был зарабатывать на жизнь сотрудничеством в иллюстрированных изданиях, куда рекомендовали его И. Шишкин и А. Васнецов. «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Исторический вестник» и др. помещают на своих страницах цинкографии художника: пригородные виды, панорамы памятных и исторических мест. Интерес к графике у Хохрякова был всегда, но после знакомства с рисунками и офортами Шишкина он еще более возрос. В графике Хохрякова прослеживается тяготение к жанровой композиции. Его пейзажи и изображения различных городских мест часто построены по принципу повествования с непременно участии-

ем человека или объектов, указывающих на его присутствие. Цинкографии «Гурзуф» (1898), «У Варваринских ворот в Москве» (1900), рисунки «Романово-Борисоглебск» (1897), «Мельница» (1897) имеют много бытовых деталей, позволяющих зрителю составить рассказ из жизни России конца XIX в.

В 1887–1899 гг. Николай Николаевич жил в Вятке, ухаживал за больной матерью вплоть до ее смерти, пережил смерть одной из сестер. Перенести тяжесть утрат, избавиться от «подавленного настроения» [2, с. 8] помогали только занятия живописью и рисунком.

Несмотря на трудную жизнь, Николай Хохряков вел активную просветительскую деятельность, был членом Московского Общества любителей художеств, участником художественного кружка в Вятке, организованного в 1901 г. Всю жизнь трудился не только как живописец, но и как просветитель, он стоял у истоков Вятского художественного музея, был первым хранителем этого музея с самого его основания в 1910 г. до своей смерти.

При помощи прославленных передвижников-земляков Виктора и Аполлинария Васнецовых, Аркадия Рылова, тоже уроженца Вятки, меценатов М. К. Морозовой, З. Д. Клобуковой к моменту открытия музея собралась небольшая коллекция картин, в основном, русских художников. О самой идее музея Хохряков писал: «В Вятке совершенно не было ни одного собрания картин, не было никаких образцов, на которых бы могла учиться начинающая молодежь. Стараясь пробудить интерес к живописи среди городского населения, группа местных художников решила организовать и устраивать художественные выставки» [2, с. 9]. При «новой власти», 3 ноября 1918 г., Н. Н. Хохряков был назначен заведующим картинной галереей Вятского губернского музея и старины.

Наряду с просветительской и музейной деятельностью Хохряков много сил отдавал педагогической работе. С девятнадцати лет, после окончания земского училища по распространению сельскохозяйственных знаний и приготовления учителей, он преподавал в уездных училищах. Став художником, с 1913 г. преподавал графические искусства в Высшем начальном училище и на педагогических курсах, а в 1918–1921 гг. вел уроки рисования в школе имени Ф. Энгельса.

Музейная и педагогическая деятельность не мешала художнику заниматься живописью. В период с 1918 по 1922 гг. из-под его кисти выходят картины «Флоксы», «Сад осенью», «Осенняя пора», «Двор», «Интерьер». В ноябре 1928 г. Николай Николаевич в студии музея писал свою последнюю работу — натюрморт, который остался незаконченным. В памяти любителей живописи на родной для него Вятке Н. Н. Хохряков остался как настоящий художник и просветитель, продолжатель идей передвижничества, способствовавший эстетическому и духовному просвещению своего народа, своих земляков.

Творческое наследие художников И. П. Богданова, С. Г. Никифорова, Н. Н. Хохрякова, безусловно, имеет очень ограниченное значение, как художников второго ряда. И это показывает искусствоведческий анализ их произведений, и то место, которое они вполне заслуженно занимают в истории искусства. Но для более широкого контекста — культурологического — их роль представляется не столь уж малой. Напротив, без них и других художников их круга было бы неполным представление о передвижничестве в целом, как о широком культурном явлении второй половины XIX в., оказавшем глубокое влияние не только на жизнь столиц, но и всей России. Изучение наследия художников второго ряда позволяет сделать следующий вывод: несмотря

на то что не все художники, втянутые в орбиту передвижничества, обладали одинаковым творческим потенциалом и не все они в равной степени могли реализовать свои эстетические и идейные интенции, в своей деятельности они отражали общие, присущие передвижничеству просветительские и социально-демократические тенденции. То, что провозглашали идеологи передвижничества, — свободу творчества и создание искусства, близкого народу, отражающего жизнь народа, просвещающего, поддерживающего и проч., — все это с большим энтузиазмом было подхвачено провинциальными художниками. Не случайно многие из них становились учителями местных школ, организаторами или хранителями музеев, настоящими народными просветителями. Без учета их деятельности представление о российской культуре второй половины XIX в., несомненно, будет неполным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Леонов И. В., Филиппова-Стоян Л. Е.* Историко-культурные структуры артефактов: методы изучения, критерии идентификации и практики сохранения // Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 103–117.
- 2 *Мальшева Т. В.* Жизнеописание на рассвете века. Киров: [Б. и.], 2007. 135 с.
- 3 *Минченков Я. Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1963. 360 с.
- 4 *Николаев А. И.* Философский анализ роли артефакта в культуре // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-rol-i-artefakta-v-kulture> (дата обращения: 24.09.2019).

© 2020. **Abbot Tikhon (Merkushev)**
Kichma village, Kirov region, Russia

THE IMPORTANCE OF “CULTURAL ENVIRONMENT” IN ASSESSING THE PHENOMENON OF CULTURE. UNKNOWN ITINERANTS

Abstract: The paper aims to consider the artifact taking into account cultural environment and existing trends of the social, political and cultural life of the period under study. By the example of the Itinerants (Peredvizhnichestvo, “Society for Circulating Art Exhibitions”), a bright cultural phenomenon in Russian art of the latter half of 19th century, artifact’s study method was suggested, regarding the work of artists less known in comparison to the famous Society members. The Moscow artists I. P. Bogdanov, S. G. Nikiforov and an artist, teacher and enlightener N. N. Khokhryakov from Vyatka were chosen as representatives of the cultural environment of the distinguished Itinerants. Appealing to the example of their life and oeuvre the author provided a new insight on the movement of Itinerants (Peredvizhnichestvo) not only as a natural and large-scale phenomenon which came to life through realities of the reform period, but also as that grounded in the nature of artistic creative work — transforming surrounding reality by means of art, following the best examples of painting. The suggested method was called multi-level artifact method’. Its implementing allows both specialists and art lovers to

deeper comprehend the cultural phenomenon, including the work of artists from “the cultural environment” and their contribution to the value of the artifact under study.

Keywords: artifact, the components of the layered artifact, the Itinerants, the artists of the second row.

Information on the author: Abbot Tikhon (Merkushev) — Post-graduate Student, The SS Cyril and Methodius Post-graduate School, Rector of the Church, Catherine S. Kichma Vyatka Diocese of the Moscow Patriarchate, Kirova St., 6, village Kichma, Kirov region, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0694-6847>. E-mail: vanzinovo@yandex.ru

Received: July 27, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Abbot Tikhon (Merkushev). The importance of “cultural environment” in assessing the phenomenon of culture. Unknown Itinerants. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 63–71. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-63-71>

REFERENCES

- 1 Leonov I. V., Filippova-Stoian L. E. Istoriko-kul'turnye struktury artefaktov: metody izucheniia, kriterii identifikatsii i praktiki sokhraneniia [Historical and cultural structures of artifacts: study methods, identification criteria and conservation practices]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2018, no 2 (28), pp. 103–117. (In Russian)
- 2 Malysheva T. V. *Zhizneopisanie na rassvete veka* [Biography at the dawn of the century]. Kirov, 2007. 135 p. (In Russian)
- 3 Minchenkov Ia. D. *Vospominaniia o peredvizhnikakh* [Memories of the Itinerants]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1963. 360 p. (In Russian)
- 4 Nikolaev A. I. Filosofskii analiz roli artefakta v kul'ture [Philosophical analysis of the role of an artifact in culture]. *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-rol-i-artefakta-v-kulture> (accessed 24 September 2019). (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-72-85>

УДК 008+ 821.161.1.0

ББК 71 + 83.3(2Рос=Рус)53 + 85



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

© 2020. Natalia A. Drovaleva
Moscow, Russia

**V. Ia. BRIUSOV AND THE SYNTHESIS OF ARTS
(REGARDING HIS WORK ON THE NOVEL “THE FIERY ANGEL”)**

Abstract: This paper focuses on the visual component in the edition of V. Ia. Briusov’s novel “The Fiery Angel” published in the author’s lifetime (1909). It aims to characterize Briusov’s work with verbal and graphical aspects while creating the novel viewed as a synthetic, two-sided entity, in which the appearance and structure are fused with its actual contents. The idea of mutual enrichment of literature and visual arts was one of the key ideas in the artistic vision of writers of the 20th century. It was the artistic amalgam that they sought, which allowed them to organically develop it into an entirely new technique and the language they needed to embody their new vision of the world and further their understanding of the artistic process. By analyzing the particularities of the images that Briusov introduced in this edition and the meticulous work he conducted portraying characters in the text, the author comes to a conclusion that the involvement of various materials allowed the writer to use “material metaphors” to start a polylogue with the text considering the multitude of styles, themes and emotions. Both consciously and subconsciously Briusov connects the features of “languages” of various arts, thus paving the road to a new organic form of art, about which he wrote in the article, dedicated to K. D. Balmont’s poetry “Let Us Be Like the Sun!”.

Keywords: synthesis of arts, publishing, symbolism, printing, costume, V. Ia. Briusov, “The Fiery Angel”.

Information about the author: Natalia A. Drovaleva — Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia; Post-graduate Student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1095-2991>. E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Received: April 29, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Drovaleva N. A. V. Ia. Briusov and the Synthesis of Arts (Regarding his Work on the Novel “The Fiery Angel”). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 72–85. (In English) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-72-85>

© 2020 г. Н. А. Дровалева
г. Москва, Россия

**В. Я. БРЮСОВ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ
(О РАБОТЕ НАД ИЗДАНИЕМ РОМАНА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»)**

Аннотация: Статья посвящена визуальной составляющей в прижизненном издании романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (1909). Задача настоящей статьи — охарактеризовать работу Брюсова со словом и графикой в произведении с учетом синтетических взглядов на книгу как особую двоякую сущность, внешний вид и структура которой неотделимы от содержания. Идея взаимообогащения искусства слова и живописи — одна из ключевых в художественном сознании писателей XX в., искомое соединение, из которого органически вырастает качественно новая и самоценная техника, рождающая искомый язык нового видения мира и понимания художественного творчества. В результате анализа особенностей избираемой Брюсовым техники изображений, помещенных в издание, а также тщательной работы писателя с портретными характеристиками героев в тексте, автор статьи приходит к выводу о том, что привлечение различных материалов дает возможность использовать «материальные метафоры» для вступления в полилог с текстом произведения в связи с многочисленными стилями, темами и областями чувств. Осознанно и неосознанно Брюсов соединяет особенности языков разных видов искусств, в результате чего прокладывает дорогу к новому искусству, о котором он писал во вступительных строках к статье о К. Д. Бальмонте «Будем как солнце!».

Ключевые слова: синтез искусств, книгоиздание, символизм, гравюра, костюм, В. Я. Брюсов, «Огненный ангел».

Информация об авторе: Наталия Алексеевна Дровалева — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; аспирант кафедры теории литературы филологического факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, ул. Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1095-2991>. E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Дата получения статьи: 29.04.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Дровалева Н. А. В. Я. Брюсов и синтез искусств (о работе над изданием романа «Огненный ангел») // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 72–85. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-72-85>

The concept of mutual enrichment of literature and visual arts was one of the key ideas in the artistic vision of writers of the 20th century. It was the artistic amalgam they sought, which allowed them to organically form it into an entirely new technique and the language they needed to embody their new vision of the world and their understanding of the artistic process [11; 12].

The idea of a creative person being a “consonance of gifts” was one of the most productive ideas of the Silver Age, where symbolism, acmeism and futurism worked together

under the banner of community of muses. Synthetic forms of art, such as theater, opera, ballet, architecture and publishing were flourishing. A. A. Blok in his article “Bereft of God, of Inspiration” (1921) summarized the previous decades with the following words: “In Russia, painting, music, prose and poetry are inseparable, and philosophy, religion, society and even politics are indistinguishable from them. Together they form a united, powerful stream that carries the precious weight of national culture” [3, p. 176]. Creative people became “universal artists” who mastered or at least attempted to master all the possible languages of art. Poets and writers borrowed the arsenal of artists by inserting color palette in their prose and poetry, and artists wrote texts based on their paintings (M. A. Voloshin, K. A. Korovin). Famous modernist architects of this time not only created projects of houses and homesteads, they also planned the interiors, drew sketches of furniture, wallpapers, stained-glass windows and forgings. Accomplished modernist painters did not limit themselves to painting, they also tried their hand in architecture and theater (M. A. Vrubel made frescoes, panels, theatrical decorations and illustrated books, while S. V. Malyutin established a woodworking workshop that created furniture based on his sketches) [14].

V. Ia. Briusov, who might seem disinterested in painting and graphical arts at first, was in fact the author of numerous drawings and sketches that employed various techniques. M. B. Shaposhnikov published some of his works in the book “P. S. Solov’eva. V. Ia. Briusov. M. A. Voloshin. A. A. Blok. A. Bely” (2016). It includes training sketches, pictures of fantastic creatures, landscapes and portraits of contemporaries, made with pencil, ink and quill. Briusov does not employ color (watercolor or pencils) in his work, he often draws only the outlines of objects and highlights important details by applying more pressure to the pencil.

It is known that Briusov’s archive contains lithographs and drawings by A. Kubin. The most common themes of his dark and gloomy drawings made between 1900 and 1905 are sleep, life and death and other worlds. M. B. Shaposhnikov believes that “Briusov enjoyed the mystical and tense style of the Austrian painter and his own drawings became something of an imitation of the graphical works” [20, p. 81] of Kubin. For example, a drawing of a figure in monk’s robe and Death (1906), created when Briusov was working on “The Fiery Angel”, indeed resembles the style of Kubin’s early works (figures 1–2).

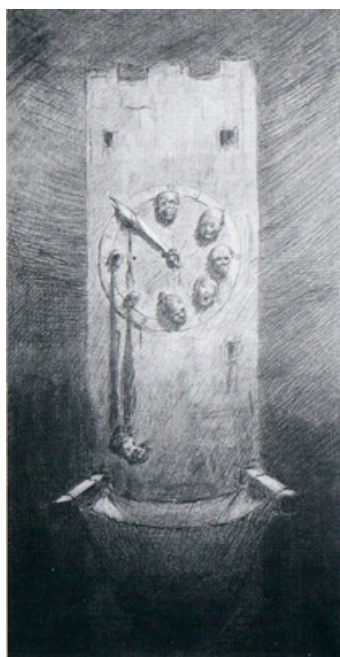


Иллюстрация 1 – А. Кубин. Рисунок. 1905 г. [20, с. 79]

Figure 1 – A. Kubin. Drawing. 1905 [20, p. 79]



Иллюстрация 2 – В. Я. Брюсов. Фигура в монашеской рясе с четками в руках и Смерть.
1906 г. Бумага, чернила [20, с. 78]

Figure 2 – V. Ia. Briusov. A Figure in monk's robes with a rosary and Death. 1906. Paper, ink. [20, p. 78]

Typography and publishing was very important for Briusov, he maintained close contact with Russian and foreign artists who made vignettes for “Vesy”. Along with “Vesy” and his editorial activities in the publishing house, Briusov worked hard on his own collections. A book ceased to be a book in its most common understanding, it became an organic follow-up to the very essence of the poet, hence the close attention to publishing. Books were often accompanied by notes and comments. For example, “Urbi et Orbi” had an extravagant note (according to G. A. Tolstykh) that simply read “This edition will not be repeated” [17, p. 216]. Similar notes used to be included in western bibliophilic editions and signified the unique nature of the author's accomplishments. Briusov needed such eccentricity in order to present symbolism as an important literary phenomenon and to “mythologically legitimise himself within the circle of institutional artistic lawmakers as a notable figure, as one of the powerful Influencers of contemporary Russian art” [10, p. 142].

The aim of this article is to characterize Briusov's ideological and technical work on the textual and graphic aspects of a book in “The Fiery Angel” (the 1909 edition), viewing the book from a synthetic standpoint, as a unity of verbal and graphic materials.

A book is a special, two-sided entity, whose “material base (appearance and structure) is constructively inseparable from its contents (information and purpose), which differentiates it from every other form of mass media” [8, p. 12]. E. V. Zavadskaya in one of her works writes that for Jorge Borges, for example, each letter in a book was not a dress for a thought, but rather “a given thought itself” [9, p. 216]. Thus, a reader's response is generated by the textual component of a work, enclosed in a book form.

It is worth noting beforehand that the concept of synthesis of arts does not mean simple superficial coexistence of various forms of art and techniques. V. A. Favorskiy, a theorist and historian of art and an engraver, who studied the topic of synthesis of arts in theory

and practice, described the mechanics of fusing various languages of art as follows: “Each sensory field has its own method of perception, its own structure; by fusing together they break down this structure and turn reality into chaos and disorder. Only a complex of methods can give shape to the entirety of reality. The methods fuse into one system, forming certain ties in specific order, relying on each other, connecting but never fully blending together” [18, p. 279]. Simultaneous usage of different languages of art stimulates the appearance of numerous material metaphors, “relating to various sensory fields and themes; first of all, the connection between a given work of art and our actual reality, our physical forms becomes more apparent; second, it makes the dialectic structure of the world even more apparent” [18, p. 281]. Favorskiy uses work on the decoration of one’s own book or on a text of another author as an example.

In the case of the 1909 edition of “The Fiery Angel”, Briusov worked on inserting the book in its entirety in the context of medieval art. The edition of 1908 that consisted of two books included original vignettes by J. Sattler. Working on the 1909 edition, Briusov deliberately chose prints from the 15th and 16th centuries (the time period in which the novel is set) as illustrations [4]. He wrote about it in the prefix to the second edition. Briusov’s collected works in seven volumes, edited by P. G. Antokol'skiy, A. S. Myasnikov, S. S. Narovchatyy and N. S. Tikhonov, includes a note saying that the text of “The Fiery Angel” is provided in accordance to the original edition of the 1909 [19, p. 349], however the text prepared for publishing in the fourth volume does not mention the prints (the list of illustrations is given in the end of the 1909 edition). “The Prefix to the Russian Edition” is said to have been taken from the 1909 edition, but in it the prefix was titled “The Prefix to the Second Edition”. The authors of the collected works decided to omit Briusov’s notes and comments to the prefix of the 1909 edition on the subject of aims and scopes of this new edition, but we believe that they should be mentioned in our research. In particular, Briusov believes that it is important to point out that this edition includes various materials that can shed some light on the time period that the novel is set in, and that “the decorations in the book copy the prints of late 15th and 16th centuries. The only exception is one print from the early 17th century that we had to use because we were unable to find an older printed portrait of Faust” [4, p. VIII].

It is known that this edition of “The Fiery Angel” (1909), decorated by Briusov himself, sparked controversy among his contemporaries. A. Ia. Levinson, a correspondent of the “Sovremenny Mir” magazine, wrote on the subject of applied art of book publishing that cannot substitute true art. He believed that imitating antique binding with cabalistic symbols and decorating the pages of the book overshadowed the artistic value of the novel itself [4, p. 347], however it only proved that such decorations did not go unnoticed. Briusov also passed on his reverence towards books to the protagonist, Ruprecht. He considers books to be the true treasure of humanity and enjoys Glok’s lectures on the features, pros and cons of various fonts (gothic, roman, antiqua, bastard and italic). Briusov’s aims were out of reach for regular critics. The prints that he chose create a certain presentive perception of images — historically and ethnographically accurate depictions of “a German farmer of the 16th century, a lady and a lansquenet” [1, p. 97].

History becomes the subject of artistic depiction, Briusov introduces the historical images into the novel not only through text, but also through typography. One of Briusov’s aims was a so-called “expansion”. Book publishers believe that in both fiction and non-fiction any kind of illustration, which serves to explain any part of the text, performs the function of expansion by its very definition. An illustration always “expands” the information contained

in a text by providing additional information that the text lacks, however the key points for illustrations do not always coincide with key points of plot development or introductions of new characters. For example, Briusov puts a portrait of Erasmus of Rotterdam in the prefix, yet he is not a character in the novel, only his works are mentioned there [1, p. 9]. The portrait is minimalistic with very few details, but it is made in the style of xylography, which was characteristic for portraits and illustrations in books in the novel's alleged time period. Briusov's task in this case consisted of selecting a suitable existing picture that would correspond with the selected historical era and style in general [6, p. 158–159] (figure 3).



Иллюстрация 3 – Изображение Э. Роттердамского, помещенное в предисловии к роману «Огненный ангел» (1909). Гравюра [4, с. 5]

Figure 3 – Picture of Erasmus of Rotterdam from the prefix to “The Fiery Angel” (1909). Print [4, p. 5]

The other task of an author who chooses to decorate their own works is, however, considerably more difficult. It can be very problematic to find the appropriate pictures that convey a specific meaning and are made in the style the author needs. All the portraits included in the 1909 edition are prints.

V. V. Pakhomov in the second part of “The Art of Book”, sub-titled “Illustration”, formulates an issue of “how and to what degree the compositional and descriptive methods of an artist correspond with those of the author of a given literary work” [16, p. 317]. He believes that this topic is not studied enough and therefore scholars have to study “the entirety of an artist’s arsenal of graphical and compositional methods: line, shape, light, color, methods of depicting objects, space, etc. that were used to create an image, in their typical and not specific form, i.e. as a characteristic graphical system, applied to the understanding of a given literary work” [16, p. 318]. “Characteristic graphical system” is the key concept in illustrating a work of art. Pakhomov uses illustrations to Ancient Greek myths as an example. He believes that it can prove useful to study the forming of connections between illustrations and literary material in modern history, to what degree the illustrations correspond with mythology, what new aspects of it the artists see and what graphical methods they use. The structure of images in myths leads to certain graphical peculiarities: “It is impossible to imagine the events unfolding in myths as real, in a real artistic sphere and in real picturesque color” [16,

p. 328]. The best way to convey the greatness of this imagery is with a simple line that defines the silhouette and nominally creates volume and space. Pakhomov believes that printing, characterized by its integrity and monumental nature, is the best technique in this case. The specifics of such form of art as printing (especially in the form of an illustration) is impossible to comprehend without understanding the mechanics of its appearance, usage, creation and perception¹.

Publishers begin to use plates (a form of prints) as book illustrations in the first century of the existence of printing (the 15th century). At this time only two types of prints existed in Europe: engraving (cutting prints on metal) and xylography (prints on wood). Engraving was more popular in the South, while xylography was mostly used in the North (most notably in Germany). A. A. Leshchinskiy believes that “xylography and its plastic language are still closely tied to medieval art, while engraving embodies the primary tendencies of the Renaissance” [13, p. 51]. Xylographical techniques correspond to the German graphical style of the middle of 15th century. The drawings consist of “straight, rigid lines, clothing folds often end up in pointy hooks or split up, turning into something resembling tree branches” [15, p. 82]. Lighting and shades are often missing, but the contour is occasionally supplemented by parallel strokes or strips of shade from ceiling beams. Images have graphical perspective, but it is very simplistic [15, p. 82]. Early xylography was closely tied to publishing, while engraving quickly transcended the boundaries of books. A wooden board with a relief painting is similar to a typographical form, which is why it was used in printing book illustrations. Yu. Ia. Gerchuk in his “History of Graphics and the Art of Book” writes that “despite its simplicity, early xylography became an integral and organic form of art right away”, and “its laconic graphical language, characterized by flatness and the type and scale of its pointy strokes, was born from the natural properties of the material and tools” [7, p. 140]. Another characteristic property of xylography is its “relative independence from the book, for which it was originally created, from its place in the printing form” [7, p. 155]. The schematic nature of early printed illustrations is symbolic, rather than graphical (unlike paintings, for example). This was the reason for the expansion of printing’s possibilities, when the same picture “could depict, depending on the context, different characters, locations and events” [7, p. 156]. As an example, Gerchuk uses Hartmann Schedel’s “World Chronicle” (late 15th century), where one portrait is attributed to one of the biblical forefathers, Homer’s protagonist, a Roman poet and a German knight. The contemporary reader evidently didn’t need the authentic depiction of images and events, “being satisfied with having at least approximate graphical parallels to the events, mentioned in the text” [7, p. 157–158]. The very act of connecting a verbal image with its graphical counterpart was what created the feeling of integrity and believability.

Xylography returns on the turn of the 20th century, overshadowing the impressionist etching and the decorative lithography, losing the reproductory role and gaining (technically speaking, copying it from ancient prints) new meaning and aesthetic functions. Artists that decorated collections of poetry turned to the traditions of medieval printing, fusing its features with the graphic language of their contemporary artistic schools: “A classic example of cooperation between a poet and an artist is „Bestiary, or the Procession of Orpheus” (1910) by G. Apollinaire with cropped xylographies by R. Dufy, which magnificently combined the antique tradition of medieval animal transformations with the graphic language of the age of cubism” [7, p. 266].

Indeed, the black and white xylography, light with artistic details, provided numerous new possibilities for a dialogue between text and picture. The images that appeared in the

¹ Due to the specifics of this research it primarily focuses on the history of xylography.

text became more colourful and picturesque against a printed background. For example, the character portraits in “The Fiery Angel” are simplistic yet colorful, compared to the prints that Briusov chose as illustrations for the book. This is a result of his meticulous work with historical documents, depicting the appearance of farmers and villagers in “The Fiery Angel” time period.

It is well known that Briusov drew maps and sketches of houses and costumes himself when he was studying the land, dwellings and appearance of characters for “The Fiery Angel”². There are preserved sketches of Ruprecht and Renata’s home in Cologne (they depict an altar, a bed, a closet, a corridor and a fireplace) and “portraits” of Germans of the 16th century. K. A. Barsht points out this type of work, which is essentially a synthetic fusion of literature and artistic techniques, as a separate and significant point in his article “On the Typological Connections between Literature and Painting (on the Materials of Russian Art of the 19th Century)”: “A writer turns to drawing as a phase of working on their literary work” [2, p. 11].

The two pictures were published in V. Ia. Briusov’s collected works, in the fourth tome, which is dedicated to “The Fiery Angel”. However, these drawings were put there by publishers and editors, who worked on this collection. Briusov indeed drew sketches that he apparently needed to visualize the aspects of the novel, such as costumes of that era, more clearly, and not as illustrations for the novel. Apart from the sketches in the Manuscript Department of the RSL (Fund 386), a number of other sketches and drawings were successfully preserved: a drawing of a man on a balcony³, that corresponds with the plot of “The Fiery Angel” (in the 12th chapter a lonely Ruprecht cries on a balcony of the von Vellen castle [5, vol. 4, p. 220–221]), an unshaded drawing of an archbishop⁴ (the 13th chapter deals with the arrival of archbishop of Trier). The pages 11–13 and 18–19 bear complete or partial sketches of costumes and hairstyles drawn in ink and supplemented by verbal descriptions of details and color palettes of various dresses. In order to reproduce them Briusov studied the publication of Friedrich Hottenroth, a historian and engraver, titled “Deutsche Volkstrachten, städtische und ländliche, vom XVI. Jahrhundert an bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts”⁵. He was primarily interested in the costumes of Western Germany, specifically Cologne and its surrounding area, which Hottenroth described in the second volume of his book, titled “Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland” (1900). Apart from the drawings of groups of people, a Jew, a peasant woman with a goose, various boots and headdresses (apparently belonging to craftsmen)⁶, Briusov also left sketches of a doctor, an innkeeper, a townswoman, noble ladies and a peasant from the outskirts of Cologne. The sketch of the doctor is accompanied by a note “Clad in all black”. He wears a cape and a round hat. There is a description of the doctor who treated Ruprecht in the novel: “Visitors knocked on our door more often than we would expect, because Mathew, slightly shamed by my misfortune but still full of his healthy energy and kind-hearted joy, visited me every day, and so did Lucian Stein who persistently inquired about my illness in order to report my condition to count Heinrich. Lastly, I was visited daily by a *doctor*, invited here by Mathew, *who wore a black cape and a round hat*, a pedantic and ignorant man, to whom I owe my life in the least possible amount” [5, vol. 5, p. 164]. Later on Ruprecht will call him “the black doctor”. Thus, Briusov’s sketch received a verbal representation in the novel (figures 4, 7).

² Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12.

³ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 8.

⁴ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 9.

⁵ The name of historian F. Hottenroth is written on one of the pages with a colored drawing of a costume.

⁶ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 12.

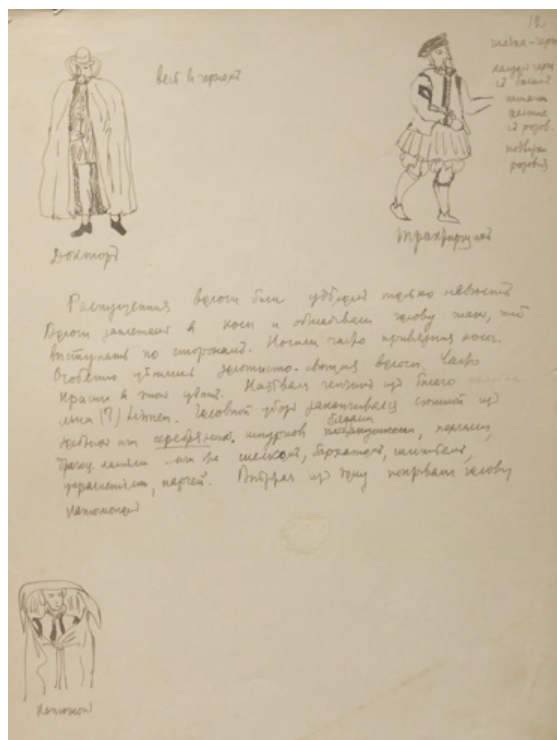


Иллюстрация 4 – В. Я. Брюсов. Зарисовки. Материалы к роману «Огненный ангел». Доктор, трактирщик, дама в капюшоне [НИОР РГБ. Ф. 386. Ед. хр. 12. Л. 12]
 Figure 4 – V. Ia. Briusov. Sketches. Materials to “The Fiery Angel”. Doctor, Innkeeper, Hooded Woman [Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Storage unit 12. Page 12]



Иллюстрация 7 – Рисунок Ф. Готтенрота. Горожане г. Кельна. Среди них — знатная дама в плаще с широким капюшоном, доктор в круглой шляпе и плаще [21, с. 65]
 Figure 7 – Drawing by F. Hottenroth. Citizens of Cologne. Among them are a noblewoman in a cape with a wide hood and a doctor in a round hat and a cape [21, p. 65]

There is a drawing of an innkeeper on the same page, with the main colors of his costume listed underneath: “Hat — black, black jacket, yellow and pink pants, pink garters”⁷. However, the description of his clothing didn’t make it into the novel.

⁷ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 12.

Briusov also writes here the following: “Loose hair were strictly an attribute of brides. Women made their hair in braids and wrapped them around so that they would stick to the sides. They often wore false braids. Bright golden hair was especially popular. Women often dyed their hair in this color. They wore bonnets of white⁸ linen⁹. A headdress would end with a net of golden and silver cords, badges, pearls, gemstones or silk, velvet, needlework, decorations or brocade. On leaving the house women would cover their heads with a hood”¹⁰. Below there is a drawing of a hooded woman. A very similar drawing can be found illustrating the text of F. Hottenroth’s “Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland” [21, p. 65]. Briusov’s text is essentially a short synopsis of the description of women’s costumes and headdresses given in Hottenroth’s book. The colored sketch that he made is a copy of a drawing, included by Hottenroth in the addendum to his edition¹¹. It is a drawing of a woman, dressed in a long blue hooded cloak and a blue and pink blouse. A loose hood is a constant part of Renata’s clothing, which allows her to protect her hairstyle. Near the end of the first chapter of “The Fiery Angel” the heroine appears, dressed as an elegant noblewoman (vornehme frau): “While I was standing in front of the hostess who kept complaining and did not know what to do, the door of the house suddenly opened and Renata appeared on the doorstep. She was dressed in a long blue silken cape with a hood that covered her face and a pink blouse with white and dark blue decorations, just how the rich women of Cologne used to dress” [5, vol. 5, p. 35]. Thus, Briusov almost identically recreated the aforementioned visual image in verbal form (figures 5, 6).



Иллюстрация 5 – Изображение женщины из книги Ф. Готтенрота, сделанное рукой В. Я. Брюсова. 1904 г. [НИОР РГБ. Ф. 386. Ед. хр. 12. Л. 19]
Figure 5 – Drawing of a woman from F. Hottenroth’s book, made by Briusov. 1904 [Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Storage unit 12. Page 19]

⁸ Later on, a comment saying “fabrics” was written below in pencil.

⁹ The text says “Linnen”.

¹⁰ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 12.

¹¹ Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Box 32. Storage unit 12. Page 19. The drawing was copied from the one in Friedrich Hottenroth’s book. Addendum, drawing (tafel) 24.



Иллюстрация 6 — Рисунок Ф. Готтенрота. Знатные дамы. Приложение. Изображение 24 [21]
 Figure 6 — Drawing by F. Hottenroth. Noblewomen. Addendum. Figure 24 [21]

Briusov gives the following portrait (of Mathew’s sister, who Ruprecht meets in the 8th chapter), based on the description of traditional appearance of a woman from the suburbs of Cologne: “When we walked through the dining room full of old, heavy German furniture, a young girl in a pink dress, green apron and a golden belt suddenly ran out of the adjacent room and upon seeing us stopped, clearly embarrassed, not knowing what to do. Her slim, tender figure, childish oval face with long jagged eyelashes above her blue eyes, golden braids, laid under a white bonnet, all of it looked to me, tortured by the images of anguish, used to the faces distorted with lust and desperation, the way an angel’s flight must look to the damned souls, waiting at the entrance to hell. I stood there, confused, not knowing whether I should just walk past her or bow, or maybe speak to her, and Mathew laughed uproariously, witnessing our confusion” [5, vol. 5, p. 152]. On the one hand, such portrait recreates the appearance of a typical citizen, which, according to the intentions of notorious mystifier Briusov, would refer the readers to the novel’s time period, and on the other hand it points out the tortured facial features of Renata, juxtaposing them to those of a beautiful girl, almost a child, who represents the traditional image of a blonde girl (figure 8).



Иллюстрация 8 – В. Я. Брюсов. Изображения женских причесок жительниц г. Кельна, описание цветового решения [НИОР РГБ. Ф. 386. Ед. хр. 12. Л. 14]
 [Figure 8 – V. Ia. Briusov. Drawings of women of Cologne’s hairstyles and a description of their color schemes [Manuscript Department of the RSL. Fund 386. Storage unit 12. Page 14]

Thus, the text of this literary work, the detailed verbal descriptions of costumes and Briusov's ideas regarding the typography of "The Fiery Angel", which were realized by him choosing the early examples of prints and including them in the 1909 edition of the novel, engage in a polylogue. The usage of various materials allows the writer to use "material metaphors" to start a dialogue with the text in regards to the multitude of styles, themes and emotions.

Both consciously and subconsciously Briusov connects the features of "languages" of various arts, thus paving the road to a new form of art, about which he wrote in the article, dedicated to K. D. Balmont's poetry "Let Us Be Like the Sun!" [5, vol. 6, p. 374–375]. The book culture changed dramatically after the symbolists. Futurists, for example, learned a lot from them and went even further with their ideas (for example, making books completely by hand, from illustrations to covers).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 1996. 285 с.
- 2 Баршт К. А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX в.) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Собр. научн. тр. Л.: Наука, 1988. С. 5–48.
- 3 Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. 556 с.
- 4 Брюсов В. Я. Огненный ангел. М.: Скорпион, 1909. 374 с.
- 5 Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 4. 350 с. Т. 6. 651 с.
- 6 Герчук Е. Ю. Архитектура книги. М.: IndexMarket, 2011. 206 с.
- 7 Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: РИП-холдинг, 2013. 316 с.
- 8 Динерштейн Е. А. Апология книге // Российское книгоиздание (конец XVIII–XX в.). М.: Наука, 2004. С. 11–21.
- 9 Завадская Е. В. Хорхе Луи Борхес о книге как о феномене культуры // Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1991. Сб. 62. С. 212–221.
- 10 Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь — текст // Критика и семиотика. Новосибирск; М.: Изд-во НГУ, 2005. Вып. 8. С. 126–179.
- 11 Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). М.: ИМЛИ РАН, 2000. Кн. 1. С. 131–190.
- 12 Корецкая И. В. Литература в кругу искусств: полилог в начале XX в. М.: ИВИ РАН, 2001. 294 с.
- 13 Лецинский А. А. Основы графики: учебн. пособ. Гродно: Изд-во ГрГУ, 2003. 194 с.
- 14 Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.
- 15 Нессельштраус Ц. Г. Первые европейские иллюстрированные книги (издания Альбрехта Пфистера в Бамберге) // Книга и графика: сб. ст. М.: Наука, 1972. С. 78–88.
- 16 Пахомов В. В. Книжное искусство: в 2 кн. М.: Искусство, 1962. Кн. 2. 432 с.
- 17 Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1994. Сб. 68. С. 209–229.
- 18 Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник, 1988. 588 с.

- 19 Чудецкая Е. В. Огненный ангел // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 4. С. 341–349.
- 20 Шапошников М. Б. П. С. Соловьева. В. Я. Брюсов. М. А. Волошин. А. А. Блок. А. Белый. Кочевники красоты. М.: БОСЛЕН, 2016. 240 с.
- 21 *Hottenroth F.* Deutsche Volkstrachten, städtische und ländliche, vom XVI. Jahrhundert an bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag von Heinrich Keller, 1923. 218 p.

REFERENCES

- 1 Barkovskaia N. V. *Poetika simvolistskogo romana* [Poetics of the symbolist novel]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo UrGPU Publ., 1996. 285 p. (In Russian)
- 2 Barsht K. A. O tipologicheskikh vzaimosviziakh literatury i zhivopisi (na materiale russkogo iskusstva XIX v.) [On the typological relationship of literature and art (on the material of Russian art of the 19th century)]. In: *Russkaia literatura i izobrazitel'noe iskusstvo XVIII – nachala XX v. Sbornie nauchnykh trudov* [Russian literature and fine arts of the 18th – early 20th century. Collection of scientific works]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 5–48. (In Russian)
- 3 Blok A. A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962. Vol. 6. 556 p. (In Russian)
- 4 Briusov V. Ia. *Ognennyi angel* [Fire angel]. Moscow, Skorpion Publ., 1909. 374 p. (In Russian)
- 5 Briusov V. Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1974. Vol. 4. 350 p. Vol. 6. 651 p. (In Russian)
- 6 Gerchuk E. Iu. *Arkhitektura knigi* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, IndexMarket Publ., 2011. 206 p. (In Russian)
- 7 Gerchuk Iu. Ia. *Istoriia grafiki i iskusstva knigi* [Architecture of the book]. Moscow, RIP-kholding Publ., 2013. 316 p. (In Russian)
- 8 Dinershtein E. A. Apologiiia knige [Apologies to the book]. In: *Rossiiskoe knigoizdanie (konets XVIII–XX v.)* [Russian book publishing (the end of the 18th–20th century)]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 11–21. (In Russian)
- 9 Zavadskaia E. V. Khorke Lui Borkhes o knige kak o fenomene kul'tury [Jorge Louis Borges on the book as a cultural phenomenon]. In: *Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and materials]. Moscow, Kniga Publ., 1991, collection 62, pp. 212–221. (In Russian)
- 10 Ioffe D. Zhiznetvorchestvo russkogo modernizma sub specie semioticae. Istoriograficheskie zametki k voprosu tipologicheskoi rekonstruktsii sistemy zhizn' — tekst [The life-making of Russian modernism sub specie semioticae. Historiographical notes on the typological reconstruction of the life-text system]. In: *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics]. Novosibirsk, Moscow, Izdatel'stvo NGU Publ., 2005, vol. 8, pp. 126–179. (In Russian)
- 11 Koretskaia I. V. Literatura v krugu iskusstv [Literature in the circle of arts]. In: *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh gg.)* [Russian literature of the turn of the century (1890s – early 1920s)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2000, book 1, pp. 131–190. (In Russian)
- 12 Koretskaia I. V. *Literatura v krugu iskusstv: polilog v nachale XX v.* [Literature in the circle of arts: polylogue at the beginning of the 20th century]. Moscow, IVI RAN Publ., 2001. 294 p. (In Russian)

- 13 Leshchinskii A. A. *Osnovy grafiki: uchebnoe posobie* [Fundamentals of graphics: textbook]. Grodno, Izdatel'stvo GrGU Publ., 2003. 194 p. (In Russian)
- 14 Mazaev A. I. *Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simvolizma* [The issue of synthesis of arts in the aesthetics of Russian symbolism]. Moscow, Nauka Publ., 1992. 324 p. (In Russian)
- 15 Nessel'shtaus Ts. G. *Pervye evropeiskie illiustrirovannye knigi (izdaniia Al'brekhta Pfistera v Bamberge)* [The first European illustrated books (editions of Albrecht Pfister in Bamberg)]. In: *Kniga i grafika: sbornik statei* [Book and graphics: collection of articles]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 78–88. (In Russian)
- 16 Pakhomov V. V. *Knizhnoe iskusstvo: v 2 kn.* [Book art: in 2 books]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. Book 2. 432 p. (In Russian)
- 17 Tolstykh G. A. *Knigotvorcheskie vzgliady russkikh poetov-simvolistov* [Book-making views of Russian symbolist poets]. In: *Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and materials]. Moscow, Kniga Publ., 1994, collection 68, pp. 209–229. (In Russian)
- 18 Favorskii V. A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 588 p. (In Russian)
- 19 Chudetskaia E. V. *Ognennyi angel* [Fiery angel]. Briusov V. Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1974, vol. 4, pp. 341–349. (In Russian)
- 20 Shaposhnikov M. B. *P. S. Solov'eva. V. Ia. Briusov. M. A. Voloshin. A. A. Blok. A. Bely. Kochevniki krasoty* [P. S. Solovyova. V. Y. Bryusov. M. A. Voloshin. A. A. Blok. A. Bely. The nomads of beauty]. Moscow, BOSLEN Publ., 2016. 240 p. (In Russian)
- 21 Hottenroth F. *Deutsche Volkstrachten, städtische und ländliche, vom XVI. Jahrhundert an bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland. 2 Auflage.* Frankfurt am Main, Verlag von Heinrich Keller Publ., 1923. 218 p. (In German)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-86-93>

УДК 008

ББК 71(2) + 71(4Гем)



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

© 2020 г. А. Л. Казин
г. Санкт-Петербург, Россия

© 2020 г. Е. В. Жданова
г. Санкт-Петербург, Россия

РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ

Аннотация: Немецкие ученые известны своими выдающимися исследованиями России, ее истории и культуры. В настоящее время происходит освобождение немецкой русистики от западных штампов периода холодной войны и постперестроечного времени, актуализировался поиск новых исследовательских парадигм. Сложная культурная гибридность России ставит перед европейскими славистами вопросы о ее принадлежности Западу или Востоку, Европе или Азии. В статье рассматриваются коллективные исследования немецких славистов, культурологов и социологов, посвященные России и ее исторической судьбе, проводившихся в последние годы — от общефилософских проблем русской цивилизации до конкретных способов современных медиакоммуникаций в культуре. Актуальные взгляды немецкой науки на Россию имеют широкий диапазон. Среди славистов Германии раздаются голоса, призывающие избавиться от взаимных страхов и проекций, деконструировать топос России как топос «чужеродного», непредвзято подходить к рассмотрению феноменов русской цивилизации. Одним из важных средств к постижению русской культуры называется русское искусство. Традиционно предлагается продолжить также изучение «европообразующего» звена в русской культуре, взаимного влияния России и Европы. Другие немецкие исследователи делают настойчивые попытки искать азиатский след в русской культуре в духе идей неоевразийства.

Ключевые слова: немецкая славистика, русистика в Европе, русско-немецкие связи, европейский культурный трансфер, неоевразийство.

Информация об авторах:

Александр Леонидович Казин — доктор философских наук, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, исполняющий обязанности директора, заведующий кафедрой искусствознания, Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия; Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, 191119 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>. E-mail: alkazin@yandex.ru

Елена Васильевна Жданова — научный сотрудник, Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3073-3929>. E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Дата поступления статьи: 26.08.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Казин А. Л., Жданова Е. В. Русская культура в современной немецкой интерпретации. Основные подходы // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 86–93. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-86-93>

История и культура России и Германии тесно переплетены. Эти связи, в основе которых лежит глубокий интерес друг другу, некое взаимоприятие, и одновременно взаимоотталкивание, не были прерваны даже в результате масштабных трагических событий XX в. Фридрих Ницше считал себя учеником Ф. М. Достоевского; Освальд Шпенглер видел в России «обещание грядущей культуры», Райнер Мария Рильке называл Россию своей духовной Родиной и «творением по замыслу Бога Отца»; Вальтер Шубарт видел задачу России в том, чтобы «вдохнуть душу в гибнущий от властолюбия, погрязший в предметной деловитости человеческий род». В исследовании России, ее исторической судьбы и поисках русской культурной идентичности немецкие мыслители шагнули далеко вперед, за границы XX в. Их произведения ведут в наши дни и требуют переосмысления на новом историческом витке. Современные центры изучения России активно работают в университетах Мюнхена, Берлина, Майнца, Фрейбурга, Гермерсхайма, Бохума и др. Несмотря на уникальность каждого из них, они едины в поиске новых подходов к изучению России, пересматривая более чем двухсотлетнюю историю немецкой интерпретации русской культуры.

Академические изыскания письменности и культуры славян имели место среди немецких ученых еще в эпоху Просвещения. Одним из основоположников немецкой и мировой славистики был Иоганн Готфрид Гердер, к истории и культуре славянских народов неоднократно обращались Иоганн Вольфганг фон Гёте и Готфрид Вильгельм Лейбниц. В XIX в. велась борьба между сторонниками прусского национализма (Леопольд Ранке, Константин Хефлер и др.), которые проповедовали враждебное отношение к славянам и «натиск на Восток», и умеренно-либеральными учеными (Август Мейцен, Карл Крумбахер и др.). Многие писатели и мыслители этого времени высказывались о России в философском и культурологическом ключе: широко известны работы Освальда Шпенглера, Вальтера Шубарта, Райнера Марии Рильке, Германа Гессе и др. В конце XIX в. по инициативе Бисмарка в Германии появились центры изучения русского языка и литературы. Достаточно скоро стало понятно, что русский язык может изучаться только в контексте и вместе с изучением специфики русской культуры, религии, нравов и обычаев, географии, истории, философии и особенностей управления. В 1918 г., как замечает Вальтер Шубарт, происходит событие эпохального значения — русская эмиграция, которая вызвала культурный перелом в духовных связях Востока и Запада: «С этого времени на Западе оживился и стал расти не просто интерес к ценностям русской культуры, но и понимание ее, и это относилось, в отличие от прежнего, не только к музыке и литературе, но и впервые — к русской философии и к русской форме христианства» [9, с. 28]. По инициативе слависта Макса Фасмера в 1926 г. был создан Славянский институт при Берлинском университете (аналогичный институт в Лейпциге был создан в 1922 г.), а в 1932 г. учреждена Славянская комиссия при Академии Наук в Берлине. С приходом к власти в 1933 г. фашистской диктатуры немецкая

славистика переживает тяжелые времена в связи с официальной популяризацией славянофобии. После Второй мировой войны в ГДР язык и культура славянских народов активно изучалась в различных институтах (Институт славистики АН ГДР, кафедры славистики университетов Берлина, Галле, Лейпцига и Росток). Кроме того, по возвращении из американской эмиграции интеллектуальная элита начала переориентацию германских гуманитарных наук: с импортом американского структурализма, коммуникационной теории и социологической герменевтики в немецкой науке доминировала идея истинной интерпретации культуры носителями культуры: кафедры славистики наполнились эмигрантами и переселенцами, говорящими на славянских языках [8, с. 374]. В Западной Германии в обстановке холодной войны интерес к происходящему в славянских странах, их истории и культуре достиг апогея. В конце XX в. после падения советской системы славянские научно-исследовательские институты в Германии столкнулись с кризисом. Финансирование славистики было свернуто, исследовать поверженного врага холодной войны стало считаться некоей «блажью». «Восточный блок» рассыпался, страны советской империи отправились на поиски новой идентичности, стали меняться и передвигаться культурные границы. Немецкие слависты оказались в затруднительной ситуации: стало необходимым преодолеть идеологическую нагрузку холодной войны. Проф. Биргит Менцель пишет: «Мы живем уже около 20 лет после распада Советского Союза, после окончания конфликта Востока и Запада, который владел миром десятилетия, в некоей “посткоммунистической” ситуации <...>. Опыт коммунизма как реальное событие реальной истории определяет и нашу сегодняшнюю реальность как на Востоке, так и на Западе. Даже теперь, когда коммунизм по обе стороны фронта холодной войны кажется преодоленным периодом, неким “перерывом в истории”, его “призрак продолжает существовать как воплощенное ничто” <...>. Крах советской империи, а теперь еще и глобализация, прежде всего в его экономической динамике, размыли национальные границы» [5, с. 43–44]¹.

В настоящем происходит освобождение немецкой русистики от прежних штампов и поиск новых исследовательских парадигм. В современных исследованиях доминируют понятия «культура» и *cultural turn*. Некоторые специалисты привлекают к анализу российских реалий теорию дискурса и теорию медиа, используют такую терминологию, как «культурное производство», «культурная промышленность» или «культурная фабрика» [8, с. 376]. Другие придерживаются символической концепции культуры, подразумевающей наличие неких общественных схем, обладающих способностью смыслообразования, в рамках которых человек выступает в роли *animal symbolicum* [8, с. 382]. Сложная культурная гибридность снова ставит перед русистами вопросы о географической и культурной принадлежности России Западу или Востоку, Европе или Азии. Современный немецкий исследователь зачастую пытается ответить на старый вопрос — европеец ли русский или азиат, особенно с учетом советского опыта России.

Вопрос о взаимном понимании культур освещается в сборнике статей «Русская культура и передача ее специфики» (2010) под редакцией профессора Хайдемари Салевски и Ины Мюллер, адресованной немецким русистам и переводчикам русского языка. Может ли Западная Европа понять русскую культуру — главный вопрос сборника. Салевски соглашается с мнением одного из выдающихся исследователей русско-немецких взаимоотношений Льва Копелева, который называл «готовность к пониманию» достижением культуры и главным условием «возможности понимания» [7, с. 9]. С одной стороны, авторы не видят препятствий к постижению русской культуры через

¹ Здесь и далее перевод с нем. Е. В. Ждановой.

русскую литературу и искусство, близких и понятных европейцу: «Гиганты русской традиции, такие, как Карамзин, Глинка, Гоголь, Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Репин, Чайковский, Римский-Корсаков, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Шагал, Кандинский, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Набоков, Мейерхольд и Эйзенштейн, — они все также европейцы. Их творения — творения мировой культуры» [7, с. 12]. С другой стороны, для понимания требуется деконструировать топос России как топос «другого», «чужеродного» [4]. Автор сборника Биргит Менцель в одном из своих докладов отмечает, что некоторые русские и западные исследователи оперируют психоаналитическими проекциями вытесненных взаимных страхов. Проекция и стереотипы имеют свою долгую историю, как это демонстрирует, например, небольшая студия XVIII в. под названием «Варварская Россия и извращенный Запад» [4]. Для их преодоления нужно допустить своего рода лабораторный процесс взаимного понимания, избежать абсолютизацию какого-либо конкретного образа России, избежать проекций, критически подходить к рассмотрению феноменов русской культуры. Тогда могут быть описаны культурные константы, без того, «чтобы быть слепым на один глаз», поддаться очарованию или непониманию [4].

Многие ученые Германии традиционно отстаивают главенство европообразующего звена в русской культуре. Популярны исследования псевдоморфоза и культурного трансфера (переноса) европейских моделей в Россию. И Германии здесь, безусловно, есть что исследовать. Так, в сборнике статей под редакцией профессора Бьянки Питров-Энкер «Культура в русской истории: пространство, медиа, идентичность, жизненный мир» (2011), как следует из названия, выбрано несколько исследовательских категорий. Питров-Энкер констатирует: «Несмотря на протяженность через два континента, Россия посредством культурных контактов примкнула к Европе и стала ее частью» [6, с. 11]. Авторы сборника размышляют над культурными конструктами и интерпретациями русского пространства, присоединением к западному миру через медиальные стратегии. Исследователи рассуждают и о нарративах власти, переменах в русском «жизненном мире» советского человека, о том, как меняет человека символически истолкованная, сформированная повседневностью реальность, особенно в случае опыта советизации и подгонки под иной культурный код. По историческим следам жизненных миров исследователи пытаются определить жизнь индивидуума [6, с. 31]. Авторы едины в мнении: исследовательский горизонт современной России может быть обозначен лишь фрагментарно, немецкая славистика находится в поиске научных концепций и методов в изучении новой истории и культуры России и Советского Союза.

Отмечая культурную гомогенность постсоветского общества, некоторые немецкие ученые склонны трактовать чуть ли не все пространство бывшего СССР как Россию: «По завершении советского периода на территории СССР сформировалась достаточно гомогенная культура и менталитет, с большой предсказуемостью в поведении и мышлении почти всех народностей. Градус идентификации с обществом таким образом максимальный — посредством единой системы образования и воспитания можно говорить о едином когнитивном и аффективном стандарте» [1, с. 98].

Понимание постсоветского культурного единства на евразийской территории толкает исследователей к попыткам искать азиатский след в России в духе идей неоевразийства. Так, например, коллективное исследование «Россия и/как Евразия: культурные конфигурации» (2018), созданное по материалам 18-й берлинской научной конференции славистов в рамках Немецкого общества Восточноевропейских исследований (DGO), прямо ставило своей задачей выяснить, каким образом шло освое-

ние татаро-монгольского наследия и какую роль играют неевропейские центрально-азиатские религиозные и духовные концепции, геополитические нарративы в современной России [2]. Редакторы сборника Биргит Менцель и Кристине Энгель полагают, что начиная с 1990-х на территории Евразии схлестнулись стратегические интересы России, США и Китая. Глобальные игроки реализуют на практике свои культурные проекты, например, Китай выдвигает инициативу «один пояс — один путь». По мнению авторов, в России существуют попытки сконструировать неоевразийские культурные референции в пространстве Евразии, как противостоящие Западу (авторы говорят об Александре Дугине, позитивных образах Чингиз Хана и татаро-монгольского ига в современном русском кинематографе, литературе и поп-культуре) [2, с. 8].

Интерес к неоевразийству можно встретить и в коллективном исследовании «Россия между Востоком и Западом? Эквилибристика национальной идентичности» (2011), которое предлагает рассмотреть в актуальном контексте культурные конструкции «несколько экзотической в связи с опытом ее изоляции» России [3, с. 8]. В качестве релевантной позиции указывается «концепт дуализма» Успенского и Лотмана, утверждавших отсутствие в России нейтральной аксиологической сферы, в связи с чем новое воспринимается не как прогресс, а как эсхатологическая замена всего. С другой стороны, конституируется новейшая русская история через культурный трансфер различных западных моделей. Леманн-Карли разбирает в первой части сборника стратегии и модусы самоописаний русской культуры в XVIII и XIX вв., с учетом переплетения «своего» и «чужого», петровские реформы. Будучи профессором университета Галле, она является идейным преемником Дмитрия Чижевского, создателя центра славистики в Галле, выдающегося представителя русской эмиграции, филолога-слависта, философа и историка философии, чье творчество было активно интегрировано в европейскую науку. Фактически этот сборник статей является своеобразным современным продолжением работы Дмитрия Чижевского «Россия между Востоком и Западом. История русской мысли XVIII–XX столетий» (1961), где он писал о татарском «нутре» русской элиты вплоть до конца XIX в. Габриэла Леманн-Карли также цитирует провокативное мнение культуролога Альфреда Вебера о том, что большевизм в России привел к «ре-азиатизации» России [3, с. 11]. К идеям классиков евразийства обращается и другой автор сборника Ульрике Кliche-Совицки, которая пишет о возвращении евразийства в России и находит отражение евразийских концепций в современном русском искусстве.

Как следует из вышеприведенных примеров, немецкие ученые пытаются нащупать почву для выбора верной исследовательской стратегии и ключевой категории, вокруг которой будет строиться современная русистика. Современное высказывание о России через призму дистанцированного научного интереса обладает значительной степенью объективности и демонстрирует, что взгляд «со стороны» на Россию, ее культуру и искусство в немецкой интерпретации может быть неожиданным, пронизательным и, безусловно, полезным для того, чтобы, по слову И. А. Ильина, узнать «нечто новое о себе».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Казин А. Л. Великая Россия. Религия. Культура. Политика. СПб.: Алетейя, 2000. 612 с.
- 2 Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. 446 с.

- 3 *Baumgart-Wendt A.* Die russische Kultur zwischen Tradition und Globalisierung // Die russische Kultur und ihre Vermittlung / ed. H. Salevsky, I. Müller. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010. P. 95–108.
- 4 *Russland und/als Eurasien: Kulturelle Konfigurationen* / ed. Engel Ch., Menzel B. Berlin: Frank & Timme, 2018. 344 p.
- 5 *Lehmann-Carli G., Drosihn Y., Klitsche-Sowitzki U.* Russland zwischen Ost und West? Gratwanderungen nationaler Identität. Berlin: Frank & Timme, 2011. 268 p.
- 6 *Menzel B.* In weiter Ferne so nah — vom Verstehen, Übersetzen und Vermitteln russischer Kultur. Antrittsvorlesung Mainz/Germersheim 27.06.2002 // Uni-mainz.de. URL: <https://russisch.fb06.uni-mainz.de/menzel/> (дата обращения: 01.07.2018).
- 7 *Menzel B.* Kulturelle Konstanten als Gegenstand translationsorientierter Kulturwissenschaft // Die russische Kultur und ihre Vermittlung / ed. H. Salevsky, I. Müller. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010. P. 43–61.
- 8 *Pietrow-Ennker B.* Einleitung: Voraussetzungen und Formen des Perspektivwechsels // Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten / ed. B. Pietrow-Ennker B. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010. P. 11–42.
- 9 *Salevsky H.* Die Vermittlung russischer Kultur in der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung // Die russische Kultur und ihre Vermittlung / ed. H. Salevsky, I. Müller I. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010. P. 1–30.
- 10 *Zakharine D.* Zum neuen Kulturkonzept der historischen Osteuropaforschung // Kultur in der Geschichte Russlands: Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten / ed. B. Pietrow-Ennker. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. P. 369–389.

© 2020. **Aleksandr L. Kazin**
St. Petersburg, Russia

© 2020. **Elena V. Zhdanova**
St. Petersburg, Russia

**RUSSIAN CULTURE
IN THE MODERN GERMAN INTERPRETATION.
BASIC APPROACHES**

Abstract: German scientists are known for their outstanding research of Russia, its history and culture. In the present, Russian studies in Germany are being liberated from western clichés of the Cold War period and post-perestroika times. The search for new research paradigms has become more relevant. A complex cultural hybridism raises questions before European Slavists regarding Russia's geographical and cultural affiliation to the West or the East, Europe or Asia. The article presents the collective research of German Slavists, culturologists and sociologists of recent years, dedicated to Russia and its historical fate — from the general philosophical issues of Russian civilization to specific ways of modern media communications. Actual perceptions of Russia within German science have a wide range. Among the Slavists in Germany, voices are heard calling to get rid of mutual fears and projections and deconstruct the topos of Russia as the topos of the “alien” and to openly approach the consideration of

the phenomena of Russian civilization. One of the important means of comprehending Russian culture is deemed to be the Russian art. It is traditionally suggested to continue the study of the Euro-forming link within Russian culture, the mutual influence of Russia and Europe. Some German scholars are making persistent attempts to discover an Asian trace in Russian culture in the spirit of neo-Eurasian ideas.

Keywords: German Slavistics, Russian Studies in Europe, Russian-German relations, European cultural transfer, Neo-Eurasianism.

Information about authors:

Alexander L. Kazin — DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Acting Director, Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Sq., 5, 190000 St. Petersburg, Russia; Saint Petersburg State Institute of Film and Television, Head of the Department of Art Studies, Pravdy St., 13, 191119 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>. E-mail: alkazin@yandex.ru

Elena V. Zhdanova — Research Associate, Russian Institute of Art History, Russian Institute of Art History, Isaakievskaya Sq., 5, 190000 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3073-3929>. E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Received: August 26, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Kazin A. L., Zhdanova E. V. Russian culture in modern German interpretation. Basic approaches. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 56, pp. 86–93. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-86-93>

REFERENCES

- 1 Kazin A. L. *Velikaia Rossiia. Religiiia. Kul'tura. Politika* [Great Russia. Religion. Culture. Politics]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2000. 612 p. (In Russian)
- 2 Shubart V. *Evropa i dusha Vostoka* [Europe and the soul of the East]. Moscow, Russkaia ideia Publ., 2000. 446 p. (In Russian)
- 3 Baumgart-Wendt, Annette. Die russische Kultur zwischen Tradition und Globalisierung [The Russian culture between Tradition and globalization]. *Die russische Kultur und ihre Vermittlung* [The Russian culture and its mediation], edited by H. Salevsky, I. Müller. Frankfurt am Main, Peter Lang Publ., 2010, pp. 95–108. (In Germany)
- 4 *Russland und/als Eurasien: Kulturelle Konfigurationen* [Russia and/as Eurasia: Cultural configurations], edited by Engel Ch., Menzel B. Berlin, Frank & Timme Publ., 2018. 344 p. (In Germany)
- 5 Lehmann-Carli G., Drosihn Y., Klitsche-Sowitzki U. Russland zwischen Ost und West? Gratwanderungen nationaler Identität [Russia between East and West? Tightrope walks of national identity]. Berlin, Frank & Timme Publ., 2011. 268 p. (In Germany)
- 6 Menzel, Birgit. In weiter Ferne so nah — vom Verstehen, Übersetzen und Vermitteln russischer Kultur. Antrittsvorlesung Mainz/Germersheim 27.06.2002 [Far away – so close – from understanding, translating and communicating Russian culture. Lecture In Mainz/Germersheim, 27.06.2002]. *Uni-mainz.de*. Available at: <https://russisch.fb06.uni-mainz.de/menzel/> (accessed 01 July 2018). (In Germany)
- 7 Menzel B. Kulturelle Konstanten als Gegenstand translationsorientierter Kulturwissenschaft [Cultural constants as the subject of translation-oriented cultural studies]. *Die russische Kultur und ihre Vermittlung* [Russian culture and its mediation], edited by H. Salevsky, I. Müller. Frankfurt am Main, Peter Lang Publ., 2010, pp. 43–61. (In Germany)

- 8 Pietrow-Ennker B. Einleitung: Voraussetzungen und Formen des Perspektivwechsels [Introduction: prerequisites and forms of change of perspective]. *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten* [Culture in the history of Russia. Spaces, media, identities, living environments], edited by B. Pietrow-Ennker B. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Publ., 2010, pp. 11–42. (In Germany)
- 9 Salevsky H. Die Vermittlung russischer Kultur in der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung [The mediation of Russian culture in the training of Translators and interpreters]. *Die russische Kultur und ihre Vermittlung* [The Russian culture and education], edited by H. Salevsky, I. Müller I. Frankfurt am Main, Peter Lang Publ., 2010, pp. 1–30. (In Germany)
- 10 Zakharine D. Zum neuen Kulturkonzept der historischen Osteuropaforschung [On the new cultural concept of historical research on Eastern Europe]. *Kultur in der Geschichte Russlands: Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten* [Culture in the history of Russia: spaces, media, identities, living environments], edited by B. Pietrow-Ennker. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Publ., 2007, pp. 369–389. (In Germany)



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

© 2020 г. О. В. Кашеев

г. Москва, Россия

© 2020 г. А. О. Бузькевич

г. Москва, Россия

**ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ РЕКЛАМЫ
НА КУЛЬТУРУ ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ
ЧЕРЕЗ СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ
(на примере Instagram)**

Аннотация: Статья представляет собой детальный анализ психологического влияния рекламных материалов в социальных сетях на культуру информационного общества и сознание целевой аудитории. Помимо этого, авторы рассматривают основные функции и цели современной рекламы, а также приводят основные техники воздействия на поведение потребителя и манипуляции. Ключевое место в данной статье занимает исследование популярной в России социальной сети Instagram. Указываются особенности рекламных материалов, размещенных в этой сети, перечисляются способы влияния на сознание пользователей. Также авторами был проведен социологический опрос аудитории Instagram, целью которого стало подтверждение гипотезы о психологическом влиянии рекламных материалов в данной сети на сознание пользователей и культуру современного общества потребления. Результаты исследования позволили сформировать практические рекомендации по увеличению внимания к рекламе в Instagram и помогли прийти к выводу, что современная онлайн-реклама влияет на пользователей через визуальную часть, текст, композицию размещения рекламных материалов, подбор цветов и общее оформление поста.

Ключевые слова: массовая культура, информационное общество, реклама, психологическое воздействие, психологическое влияние, Instagram, Интернет.

Информация об авторах:

Олег Вячеславович Кашеев — кандидат психологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6024-1488>. E-mail: kasheev-ov@rguk.ru

Алена Олеговна Бузькевич — выпускница, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: buzkevitch2011@yandex.ru

Дата поступления статьи: 16.01.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Кащеев О. В., Бузькевич А. О. Психологическое воздействие рекламы на культуру общества потребления через социальные сети (на примере Instagram) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 94–103. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-94-103>

Переход от индустриального к информационному обществу ничего не поменял в функциях и назначении рекламы. Общество массового потребления не может без нее обойтись. Она всегда была, есть и будет главным двигателем торговли, а также важным звеном в культуре общества. В условиях жесткой конкуренции каждая производящая товары и услуги, независимо в оффлайн или онлайн режиме, компания старается сделать свои рекламные материалы отличающимися и запоминающимися. Как правило, в них используется не только информация о самом товаре или услуге, но и различные психологические методы влияния на сознание потребителя.

Сегодня значительную часть своего свободного времени человек проводит в Интернете и социальных сетях. Поэтому анализ психологического воздействия рекламы на отдельного индивида и на культуру общества в целом представляется актуальным и своевременным.

Социальная сеть Instagram набирает популярность с каждым днем, именно эту платформу называют «современной площадкой для развития и продвижения бизнеса» [7]. Если раньше она служила галереей авторских фотографий, то сейчас представляет собой каталог рекламы различных производителей. Она лидирует среди прочих приложений (500 миллионов активных пользователей ежедневно [10]), поэтому большинство компаний стараются прорекламировать свой товар именно здесь. Чтобы привлечь нового клиента, они используют всевозможные техники влияния, мотивации, убеждения и принуждения. Психологические приемы воздействия на аудиторию общества потребления с помощью интернет-рекламы, как и сами онлайн-рекламные технологии, изучены не в полной мере.

Анализ научной литературы позволил рассматривать онлайн-рекламу как часть культуры общества, а также выявил ее психологическую составляющую и влияние на потребителей. Это дало возможность предположить, что рекламные материалы в Instagram оказывают психологическое воздействие на сознание целевой аудитории, влияют прямо или косвенно на культуру современного общества.

Реклама является важным компонентом массовой культуры. Социокультурные и технико-технологические перемены привели к переходу общества в информационный этап развития, главной задачей которого являлось создание новых каналов связи для передачи информации [1]. Одним из таких каналов выступила реклама. С ее появлением общественное сознание стало регулироваться новыми стандартами, направленными на увеличение потребительского спроса и формирование определенного поведения. Она способствовала образованию новой реальности, в которой господствовали материальные ценности и приоритеты.

В нынешнее время влияние рекламы значительно увеличилось. Чтобы показать свою принадлежность к какой-либо группе, человеку достаточно иметь у себя определенную вещь. Формула «человек=вещь» является определяющей характеристикой нового этапа существования общества.

В эпоху индустриального общества рекламные материалы старались «проинформировать» аудиторию и вызвать у нее желание купить тот или иной продукт. Современная реклама в массовой культуре отличается тем, что за небольшой промежуток

времени смогла значительно укрепить свои позиции. На сегодняшний день она выполняет множество целей и задач, главной из которых является влияние на общественное и индивидуальное сознание, формирование общественного мнения, призывающего целевую аудиторию приобретать те или иные товары, чтобы быть «в тренде». К прочим «обязанностям» можно отнести увеличение объема и спроса на товар или услугу, продвижение, узнавание бренда, создание имиджа, положительного образа компании. Реклама должна вызывать интерес к продукту и способствовать появлению потребности в нем.

Основными задачами рекламных материалов служат информирование (о выходе продукта, его характеристиках, свойствах), напоминание (о существовании товара или услуги, о преимуществах) и убеждение (приобрести именно этот продукт, сформировать или поменять отношение к производителю).

Влияние на сознание общества и формирование определенного образа жизни стали доступны рекламе лишь с использованием психологических воздействий. Психологическое воздействие на поведение потребителя — «это процесс влияния на мнение потребителей и стимулирование с их стороны действий, покупок товаров и услуг компании» [8]. Оно заключается в трех основных направлениях:

- эмоциональное направление (формирование нужды, готовность к приобретению, создание положительного мнения о компании);
- поведенческое направление (развитие потребительского поведения);
- когнитивное направление (закрепление рекламного образа в сознании покупателя).

При условии работы всех направлений у покупателя могут возникнуть как положительные, так и отрицательные эмоции от продукта. В случае появления эмоций первого типа, потребитель проходит несколько этапов: внимание, интерес, желание, мотив [2, с. 42]. Результатом такой деятельности становится покупка рекламируемого продукта и формирование отношения к производителю.

Для эффективности воздействия на человека реклама должна быть направлена не только на сознательную часть, но и на бессознательную, которая включает в себя поведение, чувства, эмоции и т. д. Все это можно осуществить с помощью различных психологических приемов и методик, которые используются в информационном обществе. Рассмотрим использование некоторых из них на примере онлайн-рекламы.

Рекламные материалы в режиме on-line занимают одну из существенных позиций. Они отвечают за управление человеческим вниманием, поэтому производители и продавцы уделяют ей большое внимание. Реклама выступает своеобразным переходником от демонстрации товара до его покупки потребителем.

Для успешной реализации основных задач интернет-реклама прибегает к использованию различных психологических методов воздействия. Первый из них относится к привлечению внимания. Яркие цвета, широкий формат, фото- или видео-сопровождение не позволяют пользователю не заметить рекламу. Распространены случаи, когда подобные материалы полностью перекрывают сайт, тем самым заставляя пользователя смотреть рекламный контент.

Второй метод воздействия заключен в слоганах. Создатели стараются уместить в нескольких словосочетаниях всю суть продукта, не забыв упомянуть о его преимуществах. Лучшим действием обладает рифмующийся слоган, ведь такой запомнить пользователю не составляет особого труда. Привлечь внимание в онлайн-рекламе могут также интересные, интригующие заголовки.

Третьим способом влияния на психику пользователя выступает использование устойчивых положительных образов. Чаще всего к ним относят следующие понятия: «счастье», «семья», «здоровье», «любовь», «благополучие». Большой популярностью пользуется реклама, которая ассоциируется с чем-то приятным и ценным. При взгляде на такой материал у покупателя сложится положительное отношение к бренду, и, возможно, в дальнейшем он выберет для покупки именно товары его производства.

Использование различных техник воздействия на сознание можно сравнить с манипуляциями. В психологии под данным термином понимается вид скрытого воздействия на индивида с целью побуждения, внедрения или внушения. В масс-медиа принято выделять следующие способы влияния на аудиторию с помощью манипуляций:

- принцип первоочередности, т. е. доверие к первой поступившей информации без ее проверки;
- смещение акцентов, когда нужную для компании информацию помещают на первое место;
- переориентация внимания;
- эффект правдоподобия;
- эффект «информационного штурма», когда на пользователя «обрушиваются» потоки ненужной информации;
- принцип контраста и многие другие.

Все ранее названные психологические методы воздействия и манипулирования целевой аудиторией активно используются в социальных сетях. Instagram считается не только одним из самых популярных приложений в нашей стране, но и подлинной имитацией межличностного общения. Сеть насчитывает 14,4 миллиона русскоязычных пользователей (почти 71% — это лица от 18 до 24 лет), что составляет 10% от общего числа населения России [6]. Такая массовость аудитории обуславливает тот факт, что именно эту платформу производители используют чаще других для рекламы своих товаров и услуг. Каждый четвертый житель Москвы имеет аккаунт в этой сети [6], поэтому продавцы могут не волноваться, что их товар останется незамеченным. Однако это не гарантирует, что продукт будет иметь успех и прибыль. Качество рекламы — вот что играет здесь ключевую роль.

Instagram, как и любая социальная сеть, имеет ряд определенных функций. К ним принято относить [5]:

- 1 развлекательную,
- 2 творческую,
- 3 коммуникативную,
- 4 образовательно-воспитательную,
- 5 социально-информационную,
- 6 интегрирующую.

Однако из-за большого количества зарегистрированных на ней компаний данная сеть приобрела и седьмую функцию — рекламную.

По данным компании LPgenerator [9], в 2019 г. 37% от общего числа публикаций приходилось именно на рекламу тех или иных брендов. Большая их часть относилась к розничной сфере торговли. Успех размещенных рекламных материалов заключался не только в охвате значительной части аудитории, но и в том, что почти 80% пользователей Instagram подписаны на один и более бизнес-аккаунт.

На сегодняшний день рекламные материалы в Instagram представлены несколькими видами [7]. Первый из них заключается в размещении рекламы в ленте новостей. Подобные публикации отбираются на основе запросов и интересов пользователя, что позволяет избежать ненужного контента. Но, несмотря на это, данный вид считается неэффективным, поскольку процедура «проверки ленты» становится менее актуальной. Пользователи привыкли не тратить время на чтение описания к выложенной фотографии, а узнавать все важное из функции «Сториз».

Следующие два вида рекламы появились в рассматриваемой социальной сети сравнительно недавно. К ним принято относить сториз и видео, размещенные в IGTV. Сториз представляет собой временную публикацию фото и видеоконтента. Его достоинством принято считать высокий просмотр и частый переход от рекламы к официальному аккаунту производителя. Однако 15-секундный лимит длительности может вызвать эффект «недосказанности», когда пользователь не успел полностью ознакомиться с представленным продуктом. IGTV, наоборот, помогает продавцу всесторонне прорекламировать свой товар. В данном разделе можно размещать видео длительностью до 15 мин., а пользователи имеют возможность их комментировать, сохранять или пересылать собственным подписчикам.

Помимо уже рассмотренных нами типичных способов распространения рекламных материалов в социальных сетях, существуют и другие модели [3]. Одна из них называется «Модель SIR». Ее сущность заключается в цепной передаче информации, т. е. один пользователь сообщает новость другому, второй — третьему и т. д. Вторая получила название «Модель Далея-Кендалла», и ее главной составляющей является понятие «слух». В основе данной модели лежит деление населения (целевой аудитории) на три категории:

- 1 источник слуха;
- 2 те, кто получил этот слух и начинает распространять неподтвержденную информацию;
- 3 те, кто получил слух, но не распространяет его дальше.

«Модель SIR», «Модель Далея-Кендалла», а также другие модели психологического влияния рекламы на сознание целевой аудитории активно используются в Instagram.

Данная социальная сеть отличается от прочих своей «обыгранностью», так как зачастую пользователь даже не предполагает, что смотрит именно на рекламный материал. Приятная картинка или видео, дружелюбная манера письма в описании — все это привлекает читателя. Основываясь на открытых данных агентства «Aitarget», идентификация поста занимает всего 13 миллисекунд, т. е. за это время человек визуально знакомится с предложенной ему рекламой. А если учесть тот факт, что данные материалы предлагаются пользователю согласно его интересам и подпискам, вероятность запоминания рекламы возрастает. В дальнейшем это может привести к покупке ранее увиденных товаров или услуг.

Реклама в Instagram устроена таким образом, чтобы не отвлекать пользователя от просмотра ленты новостей: она не выбивается из общего ряда и имеет красивое оформление. Именно подобный, «мягкий» настрой и является главным психологическим аспектом выбранной нами социальной сети. В отличие от ВКонтакте или YouTube, где рекламные материалы заметны и выделяемы из общего ряда публикаций, Instagram делает упор на слияние с массой других постов. Конечно, встречаются и примеры с яркими, кричащими заголовками, видным присутствием фотошопа и прочих редакторских программ, однако с каждым годом их становится все меньше.

Важным психологическим аспектом выступает и феномен «лидеров мнений». Лидерами мнений или инфлюенсерами (от английского слово «influence» — «влиять») выступают блогеры, знаменитости или группы, которые отличаются большим влиянием на подписчиков, мотивируя их выполнять какие-либо действия (например, покупать тот или иной товар). Этим людям верят и доверяют, поэтому их советы воспринимаются без лишних доказательств. Аудитория пользователей Instagram, ориентирующихся на «лидеров мнений», отличается активным интересом к представленной этими лидерами открытой или латентной рекламе.

Помимо вышеперечисленных методов, существуют и другие модели влияния на сознание через социальные сети. Вот некоторые из них, получившие наибольшее распространение в Instagram:

- 1 «Модель с порогами». Суть заключается в передаче информации другим людям, когда сам пользователь ощущает влияние от материала, присланного или рассказанного своим знакомым. Причем стоит отметить, что результат не изменится, если пользователь отложит новость на более поздний момент времени;
- 2 Под моделью «Независимых каскадов» понимается ситуация, когда влияние на пользователя наблюдается со стороны «третьего лица». Данная схема удивительна тем, что результат останется неизменным, даже если изначально пользователь не хотел воспринимать новость от другого человека;
- 3 «Модель адаптивно-подражательного поведения», которая активно используется в современных онлайн-играх и при разработке искусственного интеллекта;
- 4 «Марковская модель влияния» заключается во влиянии через мнения [3]. Социальные психологи доказали, что чаще всего в группе ключевым выступает мнение какого-либо лидера или «верхушек». На сегодняшний день эту роль в социальных сетях выполняют «лидеры мнений».

Чтобы наглядно продемонстрировать психологическое воздействие рекламы в выбранной социальной сети, нами был проведен опрос 50 респондентов. Ими выступили: студенты четвертого курса и преподаватели кафедры «Журналистики и телевизионных технологий» РГУ им. А. Н. Косыгина (г. Москва), студенты кафедры «Дефектология» ТГУ им. Г. Р. Державина (г. Тамбов) и студенты СПбГПУ (г. Санкт-Петербург). Данная выборка считается репрезентативной, так как охватывает большое количество опрашиваемых лиц, относящихся к разным учебным заведениям и разным регионам нашей страны, которые по возрасту относятся к главной целевой аудитории социальной сети Instagram.

В ходе опроса респондентам было предложено ответить на вопросы двух частей: 1 часть включала в себя вопросы общего характера о рекламных материалах в социальной сети, 2 — вопросы о представленных рекламных примерах.

Итоги первой части исследовательского опроса:

- На рекламные материалы в Instagram часто обращают внимание 50% опрошенных респондентов. Вторая половина делает это реже. Пользователей, не замечающих рекламу, найдено не было.
- 50% респондентов отметили, что прежде всего замечают оформление рекламного поста. 22% — использованные цвета. Оставшуюся часть привлекает заголовок, описание или наличие на фотографии/видео публичной личности.
- 49% заявили, что ощущают на себе давление со стороны рекламных материалов в сети Instagram. Обратную точку зрения поддерживают 23%. 28% испытали затруднение при ответе на вопрос.

- 56% испытывают нейтральные эмоции по отношению к рекламным материалам. 24% — отрицательные; 20% — положительные.
- Потребность в рекламированном товаре/услуге испытывают 45% опрошенных респондентов.

Вторая часть опроса состояла из 5 вопросов о четырех представленных рекламных материалах. Ими выступили: пост «лидера мнений» с рекламой лекарственного средства, акция салона красоты, услуга по продвижению текстов и анонс выхода новой мобильной игры. Данная часть показала, что все респонденты относятся положительно или положительно-нейтрально к увиденным рекламным примерам. 43% чувствуют на себе психологическое влияние от представленных материалов. Около 35% ответили, что не испытывают нужду в данных товарах и услугах, но ознакомились с представленными материалами. 31% посоветовали бы рекламированный продукт знакомым, а 39% ответили утвердительно на вопрос: «Посмотрите ли Вы полный ассортимент производителя, перейдя на его официальный аккаунт?»

Таким образом, полученные результаты социологического опроса подтверждают ранее сформулированную гипотезу. Респонденты замечают рекламу в Instagram и ощущают на себе ее психологическое влияние. Позже опрашиваемые утверждали, что длительное время испытывали потребность в увиденном продукте, а некоторые посетили официальный аккаунт представляемого бренда.

По итогу исследования нами были также сформированы практические рекомендации для увеличения внимания к рекламе в Instagram:

- 1 производителям необходимо сделать переход от фотоконтента к качественным, продуманным видео;
- 2 чаще использовать таргетированную рекламу;
- 3 активно внедрять в рекламную индустрию инфографику;
- 4 переходить к использованию креолизованного текста для успешного продвижения в сети Instagram [4];
- 5 уделять больше внимания общему оформлению поста, так как от качества иллюстрации, текста и цветовой гаммы будут зависеть действия пользователя;
- 6 выгружать не одно фото, а тематическую галерею, которая будет рассказывать потребителям целую рекламную историю;
- 7 использовать эмодзи для «разбавления» текста;
- 8 стараться каждый пост делать не только рекламным, продающимся, но и вдохновляющим.

Теоретические и эмпирические результаты проведенного исследования лишней раз подтверждают, что на сегодняшний день социальные сети являются неотъемлемой частью информационного общества, а также оказывают активное влияние на формирование и изменение культуры общества потребления. Через них целевая аудитория узнает о последних новинках ассортимента товаров и услуг различных брендов. Формируется мировоззрение значительной части общества, что, в свою очередь, приводит к росту количества потенциальных покупателей. Для увеличения объемов продаж производители часто прибегают к психологическому воздействию на сознание и поведение целевой аудитории через рекламу. Подобные материалы часто встречаются в популярной социальной сети Instagram, так как именно она насчитывает самое большое количество зарегистрированных компаний, индивидуальных предпринимателей и самозанятых. Это воздействие может проявляться как в оформлении (иллюстрация, цвет, фон), так и в описании продукта (яркие или интригующие заголовки, необычная манера письма, использование знакомых образов), что видно из результатов теоретического

анализа и проведенного авторами социологического опроса. В дальнейшем число активных пользователей-потребителей будет только возрастать, что приведет к увеличению самых разнообразных методов и технологий психологического воздействия через рекламу на культуру общества потребления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Алитанова А. Б. Реклама как инструмент массовой культуры // Сб. мат. IX Междунар. научн. конф. студентов и молодых ученых «Наука и образование — 2014». Астана: Изд-во ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2014. С. 273–276.
- 2 Быков И. Технологии брендинга. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. 70 с.
- 3 Горковенко Д. К. Обзор моделей распространения информации в социальных сетях // Молодой ученый. 2017. № 8 (142). С. 23–28.
- 4 Кащеев О. В., Головкин В. Я. Роль креолизованного текста в продвижении бренда индустрии моды в Instagram // Дизайн и технологии. 2018. № 68 (110). С. 111–120.
- 5 Кащеев О. В., Головкин В. Я. Социальная сеть Instagram как часть культуры общества // Вестник славянских культур. 2019. № 52. С. 83–91.
- 6 Кречетова А. Исследование аудитории Instagram: сервисом пользуется каждый десятый в России, большинство — женщины // Forbes. URL: <https://www.forbes.ru/tehnologii/343331-issledovanie-auditorii-instagram-servisom-polzuetsya-kazhduy-desyatyy-v-rossii> (дата обращения: 31.05.2020).
- 7 Пожарицкая И. М., Пожарицкая П. С. Особенности рекламы в «Инстаграме» // Вестник БГУ. Экономика и менеджмент. 2019. № 1. С. 9–17.
- 8 Титова Ю. М. Особенности психологического воздействия рекламы и PR на поведение потребителей // Молодой ученый. 2018. № 4 (190). С. 119–122.
- 9 Instagram в цифрах: статистика на 2019 // LPgenerator. URL: <https://lpgenerator.ru/blog/2019/02/28/instagram-v-cifrah-statistika-na-2019-god/#Адаптация%20бренда> (дата обращения: 01.06.2020).
- 10 Kolowich L. The Ultimate List of Instagram Stats [2019] // HubSpot. URL: <https://blog.hubspot.com/marketing/instagram-stats> (дата обращения: 31.05.2020).

© 2020. Oleg V. Kashcheev
Moscow, Russia

© 2020. Alyona O. Buzkevich
Moscow, Russia

PSYCHOLOGICAL IMPACT OF ADVERTISING ON THE CULTURE OF CONSUMER SOCIETY THROUGH SOCIAL NETWORKS (by the example of Instagram)

Abstract: The paper provides a detailed analysis of the psychological impact of advertising materials in social networks on the culture of the information society and the consciousness of the target audience. In addition, the authors consider the main functions and goals of modern advertising, as well as the main techniques of manipulation and

conditioning of consumer behavior. The key focus in this paper is set on the study of the popular social network Instagram in Russia. It includes specifying features of advertising materials placed in this network and listing the ways of influencing the users' consciousness. The authors also conducted a sociological survey of the Instagram audience, the purpose of which was to confirm the hypothesis about the psychological impact of advertising materials in this network on the consciousness of users and the culture of modern consumer society. The results obtained allowed us to form practical recommendations for increasing attention to advertising in Instagram and helped to come to the conclusion that modern online advertising affects users through the visual content, text, composition of advertising materials, color selection and overall design of the post.

Keywords: mass culture, information society, advertising, psychological impact, psychological influence, Instagram, Internet.

Information about authors:

Oleg V. Kashcheev — PhD in Psychology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6024-1488>. E-mail: kasheev-ov@rguk.ru

Alyona O. Buzkevich — Graduate, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. E-mail: buzkevitch2011@yandex.ru

Received: January 16, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Kashcheev O. V., Buzkevich A. O. Psychological impact of advertising on the culture of consumer society through social networks (by the example of Instagram). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 94–103. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-94-103>

REFERENCES

- 1 Alitanova A. B. Reklama kak instrument massovoi kul'tury [Advertising as a tool of mass culture]. *Sbornik materialov IX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii studentov i molodykh uchenykh "Nauka i obrazovanie — 2014"* [Proceedings of the IX International scientific conference of students and young scientists "Science and education — 2014"]. Astana, Izdatel'stvo ENU im. L. N. Gumileva Publ., 2014, pp. 273–276. (In Russian)
- 2 Bykov I. *Tekhnologii brendinga* [Branding technologies]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 2009. 70 p. (In Russian)
- 3 Gorkovenko D. K. Obzor modelei rasprostraneniia informatsii v sotsial'nykh setiakh [Review of models of information dissemination in social networks]. *Molodoi uchenyi*, 2017, no 8 (142), pp. 23–28. (In Russian)
- 4 Kashcheev O. V., Golovko V. Ia. Rol' kreolizovannogo teksta v prodvizhenii brenda industrii mody v Instagram [The role of creolized text in promoting the fashion industry brand in Instagram]. *Dizain i tekhnologii*, 2018, no 68 (110), pp. 111–120. (In Russian)
- 5 Kashcheev O. V., Golovko V. Ia. Sotsial'naia set' Instagram kak chast' kul'tury obshchestva [Social network Instagram as part of the society's culture]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, no 52, pp. 83–91. (In Russian)

- 6 Krechetova A. Issledovanie auditorii Instagram: servisom pol'zuetsia kazhdyi desiatyi v Rossii, bol'shinstvo — zhenshchiny [Instagram audience research: every tenth user in Russia uses the service, most of them are women]. *Forbes*. Available at: <https://www.forbes.ru/tehnologii/343331-issledovanie-auditorii-instagram-servisom-polzuetsya-kazhdyy-desyatyy-v-rossii> (accessed 31 May 2020). (In Russian)
- 7 Pozharitskaia I. M., Pozharitskaia P. S. Osobennosti reklamy v “Instagrame” [Features of advertising in “Instagram”]. *Vestnik BGU. Ekonomika i menedzhment*, 2019, no 1, pp. 9–17. (In Russian)
- 8 Titova Iu. M. Osobennosti psikhologicheskogo vozdeistviia reklamy i PR na povedenie potrebitelei [Features of psychological impact of advertising and PR on consumer behavior]. *Molodoi uchenyi*, 2018, no 4 (190), pp. 119–122. (In Russian)
- 9 Instagram v tsifrah: statistika na 2019 [Instagram in numbers: statistics for 2019]. *LPgenerator*. Available at: <https://lpgenerator.ru/blog/2019/02/28/instagram-v-cifrah-statistika-na-2019-god/#Adaptatsiia%20brenda> (accessed 01 June 2020). (In Russian)
- 10 Kolowich L. The Ultimate List of Instagram Stats [2019]. *HubSpot*. Available at: <https://blog.hubspot.com/marketing/instagram-stats> (accessed 31 May 2020). (In English)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-104-115>

УДК 821.163.41.0 + 821.161.1.0

ББК 83.3(4Юго.Сеп) + 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.А. Осипова

г. Москва, Россия

СЕРБСКАЯ ГИМНОГРАФИЯ В ОЦЕНКАХ РУССКИХ СЛАВИСТОВ XIX В. И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Аннотация: В статье рассматриваются произведения сербской средневековой гимнографии, посвященные св. князю Лазарю Косовскому, отмечается культурно-исторический контекст сербской национальной традиции с точки зрения отражения в произведениях церковной гимнографии архетипических особенностей сербского менталитета и интерес к ним со стороны славистов и мыслителей XIX в. Как показали в своих трудах И. И. Срезневский, П. И. Прейс, В. И. Ламанский, К. Н. Леонтьев, для сербского архетипа и национального самосознания героическое и волевое начало неразрывно связаны с христианским мироощущением. В статье приводятся отдельные примеры, свидетельствующие, что высокий пафос сербских художественных текстов свойственен как средневековой, так и сербской литературе Нового времени. Высокий пафос восхваляет ратный подвиг, воинскую доблесть, противостояние злу и восходит еще к античной традиции. В этом отношении особенно показательны эпические песни Косовского цикла и произведения церковной гимнографии — канон, стихиры, похвальные слова и др., посвященные князю Лазарю и другим косовским мученикам. В статье отмечено, что произведения церковной гимнографии и народная эпическая традиция развивались параллельно, подпитывая друг друга в идейно-тематическом и художественном отношении. Особое внимание уделено фактам изучения самосознания сербского народа и его коллективной памяти в трудах выдающихся отечественных славистов XIX в., что нашло свое продолжение в работах ряда известных исследователей XX – начала XXI вв. (В. А. Мошин, О. Н. Трубочев, Н. И. Толстой, И. Ф. Прийма, И. А. Чарота и др.). Некоторые положения этих исследователей в статье рассматриваются как основание для дальнейшего изучения произведений сербской церковной гимнографии и народных песен косовского цикла с целью включения их в современный научный контекст.

Ключевые слова: сербская гимнография, русские ученые-слависты, героизм, эпос.

Информация об авторе: Елена Аркадьевна Осипова — 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. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2626-3848>. E-mail: osipovv@rambler.ru

Дата поступления статьи: 06.12.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Осипова Е. А. Сербская гимнография в оценках русских славистов XIX в. и их последователей // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 104–115. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-104-115>

В XIX в. первые упоминания зарубежных славян и, в частности, сербов можно встретить в литературе военных, путешественников, начинающих исследователей славянского мира, а также в периодических изданиях в виде откликов на те или иные значимые политических и культурные события (антитурецкие восстания на Балканах, пребывание в России этнографа и фольклориста Вука С. Караджича и др.). Открытие славянских кафедр в ряде ведущих российских университетов в конце 1830-х гг. (Московском, Санкт-Петербургском, Харьковском, Казанском) ознаменовало важную веху в становлении отечественного славяноведения, способствуя появлению выдающихся научных трудов о прошлом и настоящем славянских народов, а также формированию различных научных школ и воспитанию знаменитых ученых-славистов (И. И. Срезневский, П. И. Прейс, О. М. Бодянский, В. И. Григорович и др.).

Одним из несомненных достоинств писем, путевых заметок и иных материалов подобного рода, вышедших из-под пера русских ученых-путешественников (В. Б. Броневского, Е. П. Ковалевского, Н. И. Надеждина и др.), явилось то, что в них были зафиксированы малоизвестные для русского читателя исторические и культурные реалии, встреченные в их поездках по славянским странам, а также запечатлены образы выдающихся современников, представленные в виде уникальных личных свидетельств. Показательна оценка, которую дает таким материалам один из авторитетнейших современных сербских ученых-историков, член-корреспондент САНУ Славенко Терзич: «Путевые заметки, мемуары, личная переписка и даже поэзия и другие художественные произведения нередко гораздо убедительнее свидетельствуют о глубочайших слоях народного самосознания, национальной жизни и взаимоотношениях государств и народов, нежели научная историография» [15, с. 2]. Особенно ценны в этом отношении описания И. И. Срезневского и П. И. Прейса, касающиеся, например, личности выдающегося сербского поэта, митрополита и правителя Черногории Петра II Петровича Негоша (1813–1851). Весьма показательны, что все русские авторы, побывавшие на Балканах в начале – середине XIX в., свидетельствуют о свойственной сербам непоколебимой храбрости и отваге. По воспоминаниям некоторых из них, многие духовные лица нередко принимали прямое участие в битвах с турками и даже предводительствовали в сражениях, как, например, митрополит и правитель Черногории святитель Петр Цетинский (1784–1830), а сам монастырь представлял собой нечто вроде военной крепости, защищенной каменными стенами с брустверами, которые были снабжены пушками [1, с. 192]. Таким образом, основанием сербской борьбы против турецкого ига на протяжении нескольких веков являлся знаменитый девиз косовских витязей, павших «За Крест Честной и свободу златую!» (это происходило повсеместно, но особенно ярко проявилось в Черногории), поэтому освобождение родной земли неразрывно соединялось в народном сознании с борьбой за веру и ее святыни. Уже в сочинении В. Б. Броневского встречается сравнение Черногории со Спартой и со временем закрепляется в трудах других авторов. «Храбрость противу неприятеля и сей обычай Черногорцев напоминают счастливые дни Спарты», — писал он [1, с. 274]. Не менее сильное

впечатление на него произвело поведение женщин (оставшееся практически неизменным и в более позднее время¹: «Мать даже до забвения печали хвалится ранами своего сына, и хотя она больше мать нежели республиканка, однако ж ближе всех сходствует в сем случае с Спартанкою» [1, с. 276]. В свою очередь Н.И. Надеждин обращал особое внимание на героические песни о подвигах сербских юнаков, «в кои сей чувствительный и храбрый народ верует с благоговейной искренностью» [10, с. 523].

Подобное трепетное и вместе с тем восторженное отношение к героям битвы на Косовом поле связано с тем, что в сербских землях народная эпическая традиция и произведения церковной гимнографии развивались параллельно, в идейно-тематическом и художественном отношении подпитывая друг друга. На это указывал, в частности, русский славист В. И. Ламанский, отмечая, что в сербских народных песнях «ярко выступает элемент славословия, указывающий на другой, древнейший период, или, по крайности, отдел народного творчества, период или отдел религиозных гимнов, молитв и славословий» [7, с. 47]. Эта традиция восходит еще к Античности, отражением чего явилось само значение слова «гимн» (от греч. «ὕμνος», лат. «hymnus» — хвалебная песнь, гимн в честь богов, героев и победителей). Героизация подвигов (от седого Средневековья до наших дней) носит у сербов сугубо христианский характер, с особой силой проявляясь в произведениях сербской гимнографии, причем в содержательном плане это всегда еще и гимн героям в старом европейском понимании этого слова. Таким образом, для сербского национального самосознания героическое, волевое начало неразрывно связано с христианским мироощущением. В свое время на это обратил внимание русский мыслитель и философ второй половины XIX в. К. Н. Леонтьев, который в своей статье «Русские, греки и юго-славяне» писал: «Сербь хвалят Православие; они чтут его. Они могут даже сражаться за него геройски» [8, с. 224].

В сербской историографии сражение на Косовом поле (1389) обычно сравнивают со знаменательными битвами, оставившими важный и глубокий след в традиции и культуре других европейских народов. В частности, по убеждению известного сербского ученого, академика Димитрия Богдановича, битва на Косове стоит в одном ряду с Куликовской битвой (1380), битвой при Пуатье (732), а также с битвой при Фермопилах (480 до Р.Х.) [18, с. 78]. Интересно, что подобное видение Косова как отражения уже современных европейских и общемировых реалий с историсофской точки зрения подробно рассматривается в работе крупнейшего современного исследователя сербской традиции, профессора Сорбонны др. Марко Марковича «Тайна Косова». В одной из ее глав под названием «Косово вчера и сегодня» М. Маркович пишет: «С точки зрения гибели царства, Косово является прообразом гибели сегодняшней христианской цивилизации на Востоке и на Западе, но одновременно и обетование воскресения. В двадцатом веке вся наша планета превратилась в одно огромное Косово. Весь славянский мир распят, все Православие распято. Одна половина человечества осуждена выбирать между духовной и физической смертью, второй же его половине все больше грозит опасность

¹ В отчете настоятеля монастыря Морача (Черногория), иеромонаха Гавриила (Дабича), адресованном Цетиньскому Митрополиту Иоанникию (Липовцу) (1890–1945), сохранилось интересное свидетельство от 15.03.1941 г., описывающее настроение сербов, проживающих в окрестностях монастыря Морача в период мобилизации: «Народная песня, возникающая из глубины души каждого серба-черногорца (“Онам’ онамо”) разносится долиной Морачи. Все идут веселые; я видел многих, у кого на путь в 50–60 километров пешего хода в сумке всего лишь по половине кукурузного хлеба и по головке лука. Это потому что Великий пост. Пение и радостные восклицания, а временами и выстрелы из револьверов слышны до тех пор, пока не скроешься в ущелье Платие. Слез нет даже у женщин». См.: Голгота Митрополита Црногорско-Приморског Јоаникија 1941–1945 [22, с. 48].

самой пережить ту же судьбу. Перед этим всеобщим Косовом миру особенно необходимо услышать урок и послание сербского Косова: *«Кто со Христом распят, со Христом и воскреснет»* [19, с. 151].

Приняв сказанное во внимание, возможно глубже осознать восприятие подвига святого благоверного князя Лазаря Косовского сербским национальным сознанием. Подобное восприятие и осмысление находит яркое художественное выражение как в эпических песнях Косовского цикла, так и в памятниках гимнографии. Значительное место здесь занимают богослужебные тексты, посвященные подвигу святого благоверного князя Лазаря Косовского, преградившего путь турецким завоевателям в судьбоносной битве на Косовом поле. Косово, являясь своего рода квинтэссенцией сербской традиции, стало источником вдохновения для создания выдающихся произведений сербской культуры. Современный сербский поэт и ученый Матия Бечкович в работе «Косово — самое дорогое сербское слово» образно называет Косово «столицей сербского художественного царства» [17, с. 10]. В памятниках гимнографии данная тема нашла свое освящение в службе, стихирах, похвальных словах, посвященных предводителю объединенного сербского войска и наследнику образа правления славных Неманичей, князю Лазарю. О том, что князь Лазарь осознанно шел путем державного служения, начертанным еще Стефаном Неманей, явно свидетельствует тот факт, что в период своего правления, государственные акты, грамоты и другие важные документы он подписывал титулом *«Стефан Лазар, кнез и самодержавни господин Срблем и Подунавию или Стефан кнез Лазар»*: подобно тому, как ранее к именам всех сербских правителей из рода Неманичей традиционно прибавлялось имя Стефан — в честь небесного покровителя династии, первомученика архидиакона Стефана [9, с. 17].

По утверждению современного отечественного слависта И. М. Числова, именно на Косове получила наивысшее выражение характерная для сербской традиции важная идея неразрывности, двуединства героизма и мученичества, воспетая сербским поэтом и общественным деятелем первой половины XX в. Йованом Дучичем; утверждающим в своем знаменитом стихотворении «Ave Serbia»: «Мученика доблесть и героя слава, / целый мир дивится близнецам таким» [3, с. 6]. Косовская битва, произошедшая 15/28 июня 1389 г., по праву считается главным событием сербской средневековой, и не только средневековой, истории. Объединенное сербское войско под предводительством князя Лазаря Хребеляновича встретилось с огромной армией турецкого султана Мурада. Основным источником сведений об этом являются для сербов не летописные хроники, но прежде всего народное предание и эпические песни Косовского цикла. Так, в известной народной песне «Гибель царства Сербского» говорится о судьбоносном решении князя, принятом после того, как ему, согласно свидетельству эпической песни, был дан выбор: победа в бою и «краткое царствие земное» или мученическая смерть и Царствие Небесное. Особого внимания заслуживает в песне знаменитый драматический монолог князя Лазаря, определивший сербский исторический выбор на все времена:

Милый Боже, как же поступить мне
И к какому прилепиться царству?
Изберу ли Царство Небесное,
Изберу ли царствие земное?
Если нынче выберу я царство,
Выберу я царствие земное, —

Краткое есть царствие земное,
 Небесное ж Царство будет вечно.
 [11, с. 191]

Рассмотрим теперь подробнее отражение жизненного подвига и кончины святого благоверного князя Лазаря в гимнографических текстах на примере службы, составленной в его честь монахом монастыря Раваницы, чье имя осталось неизвестным [21, с. 144–199]. Яркой особенностью такого рода текстов является выраженный в них характерный эмоциональный накал, обостренное восприятие борьбы с неприятелем как зримое отображение невидимой духовной брани. С этой целью автор песнопений использует сильные, емкие эпитеты, нетипичные, например, для летописного текста. Справедливо замечание В. И. Ламанского, который, сравнивая с этой точки зрения жанровые черты летописи (как исторического сочинения) и жития указывал на принципиальное отличие задач, которые автор ставит перед собой при их написании. Если летописец стремится к точности деталей и достоверности описания, то составитель жития старается не отвлекать читателя лишними историческими подробностями, желая, прежде всего, обратить его внимание на нравственный облик святого и передать собственное трепетное к нему отношение: «Возбуждая в писателе восторг и благоговение, герой жития должен возбуждать в читателе и слушателе те же чувства» [6, с. 347].

В тексте службы безымянный гимнограф называет князя «бодрым пастырем христоименитого стада», не позволившим «немилостивым зверям» расхитить его паству во время «безбожного нашествия» [21, с. 148], и сравнивает его с царем Давидом, поразившим Голиафа: «...тогда ти, свете, Давид нови јави се сапротивљенијем и јакоже онога Голијата са множастви језик поразил јеси и јако мученик крве ради победним венцем увезе се» [21, с. 148] («тогда ты, о святой [Лазарь], уподобился новому Давиду противоборством [своим] и как того Голиафа со множеством народов поразил и яко мученик до крови [пострадав] увенчался победным венцом»). В свою очередь турецкое нашествие названо в тексте службы нашествием персов. Так, обращаясь к святому благоверному князю Лазарю, гимнограф отмечает: «...на земљи бо пожил јеси ва благочастији и чистоте, украсив се добродетельми јако ваистину, подвиг же добри и теченије савршил јеси, перскому нашествију и грдиньи сапротивљаје се мудре...» [21, с. 156] («на земле пожил в благочестии и чистоте, воистину украсившись добродетелями, добрый подвиг и служение совершил, персидскому нашествию и гордыни сопротивляясь, о мудрый [Лазарь]...»); при этом сам турецкий султан назван «безбожным персональным начальником» [21, с. 164].

Произведения богослужебной поэзии, посвященные воспеванию ратного подвига святых воинов и мучеников, неминуемо затрагивают исключительно важные в онтологическом плане вопросы о природе добра и зла, о насущной необходимости давать злу отпор и о допустимых методах и средствах оногo. Необходимость взяться за меч не противоречит духу христианской любви, но, наоборот, ею же и продиктована. «Христос учил любви, но именно любовь подымлет многое: и жертву неправедности, и жертву жизни, — пишет философ И. А. Ильин. — Да, взявшие меч погибают от меча, но именно любовь может побудить человека принять и эту гибель» [4, с. 725].

Характерные особенности сербской героической традиции ярко отобразились не только в произведениях гимнографии, но и в сербской монументальной живописи, например, в известной фреске косовского монастыря Высокие Дечаны «Христос с мечом в руке». (Интересно, что начиная с 1999 г. монастырь защищали от нападений

албанцев итальянские военные, причем двенадцать из них приняли здесь Православие.) Возвращаясь к самому тексту службы, отметим, что князь Лазарь сочетал в себе важные для сербского сознания и традиции качества: смиренномудрие и благочестие с одной стороны и героический, волевой порыв — с другой: «*Премудростију и разумом украшен мужаским и тврдим сијаје самислом, благ же и кротак и милостив бил јеси и варученију ти паству добре упасал јеси, језичаских же нашастви неправедноје закољеније претерпел јеси, темже и пријел јеси венац болезнеј својих...*» [21, с. 166] («Премудростью и разумом украшенный, мужественным и твердым возсиявши смыслом, благим, кротким и милостивым был ты и врученную тебе паству добре оберегал, от нашествия язычников неправедное заклятие претерпел, темже приняв венец болезней своих...»). В другом месте гимнограф восхваляет его добродетели и ратную доблесть следующими словами: «*Досточудан и мужаставан ва бранех бил јеси, нови ва мученицех, Лазаре, рани многи и главноје отсеченије љубаве ради Божије от безаконих претрпел јеси...*» [21, с. 186] («Досточудным и мужественным во бранях был еси, новомучениче Лазарю, многи раны и отсечение главы любви ради Божией от незаконных претерпел еси...») или: «*Добљаго и мужаставнаго ва бранех и адаманта тврдејшаго...*» [21, с. 196] («Доблестный и мужественный в бранях и адамант твердейший...»). Другой неизвестный автор гимнографических творений, в одной из стихир, говоря о христианском мужестве и воинском подвиге князя, писал: «*Жениха краснују доброту вазљубил јеси и Христови вавојинив се и Сим ваоружив се, сапостата низложил јеси*» [20, с. 132] («Жениха красную доброту возлюбив, и Христу воинственностью уподобившись и Им вооружившись, супостата низложил еси»).

Для сербских гимнографов, равно как и для сербского народного сознания в целом, князь Лазарь — величайший мученик и герой, идущий на смерть — и в жизнь вечную — с мечом в руке. В этом отношении очень важны для понимания его подвига слова одной из песен канона, где указывается на то, что святой князь-воин, решившись на сознательную жертву в бою, сражался с врагами «...от них же и главноје отсеченије претрпел јеси јако мученик, тогожде вазгнештеније вечному огњу мачем саделал јеси» [21, с. 188] («...от них же и посечение главы яко мученик претерпел еси, темже вечному огню мечом вождение соделал еси»). Вместе с тем показательны следующие слова стихир, где говорится о том, что князь Лазарь, сам мученически пострадав, «супостата» низложил и тем сподобился от Бога нетленного венца: «*оплчив бо се ка сапротивоборцу — сего низложил јеси и нетљенија венац пријел јеси от Бога...*» [20, с. 130] («ибо ополчившись на супротивника, сего низложил еси и нетления венец от Бога приял еси...»). Примечательно, что на данную особенность обращают внимание и российские исследователи, отмечающие, что «свою великую жертву князь Лазарь приносит с мечом в руке, на поле, политом не столько сербской, сколько турецкой кровью...» [11, с. 192]. С этой точки зрения достойным подражателем подвига князя Лазаря является последний император Византии Константин Драгаш, серб по матери. Во время взятия Царьграда (1453) он оказал героическое сопротивление туркам, будучи найден «посреди груды турок, сраженных его рукой» [19, с. 152].

Одна из основных мыслей, выраженных в каноне, состоит в том, что князь пострадал, защищая вверенный ему Богом народ и православную веру от ополчившихся на них богоборцев: «*Јако поборнику православија и мученику нелажну хвалу и славу васи тебе верни приносим, Лазаре, богоратнаго бо звера јакоже не убоја се рекшаго: Придете и потребим правују веру славетих от земље, и не поменет се име православија ва сих*» [21, с. 184] («Как поборнику Православия и мученику неложную хвалу и славу

все мы верные тебе приносим, о Лазарь, ибо не убоялся богопротивного зверя, рекшего: «Придите и уничтожим по [всей] земле славящих правую веру, да не упомянется Православие в них“») или: «*Јегда на стражи својеј стал јеси богоданије ти власти, Лазаре, тогда недремано око стежал јеси ка сабљуденију богоданаго ти стада, и о њемже труди се до самрти, отнудуже и мазду пријел јеси трудом својим*» [21, с. 182] («Егда на страже богоданной твоей власти, Лазарю, стал еси, тогда недремлющее око стяжал еси к соблюдению богоданного твоего стада, ради него потрудившись даже до смерти, тогда же и мзду приял еси за труд свой»).

Текст службы содержит следующую характерную особенность: в этом гимнографическом произведении, написанном в честь великомученика князя Лазаря, равно как и в других, подобных ему, нигде не встречается упоминание об одном из главных героев битвы — косовском витязе Милоше Облиличе, сразившем в бою турецкого султана Мурада. Это связано с тем, что данный сербский герой является лишь местным святым. В то же время народная традиция ставит его вровень с князем Лазарем по героизму. Достаточно упомянуть об известном выражении, призывающем сербов уже с ранней юности быть достойными высокого подвига сего бесстрашного героя: «С чем ты предстанешь пред Милошем?» («*Са чим ћеш изаћи пред Милоша?*») [11, с. 195]. Желая подчеркнуть в ком-либо врожденную храбрость и отвагу, люди обычно так говорят об этом человеке: «Он родился с сердцем Милоша» [11, с. 195]. (Отечественные исследователи прямо сравнивают Милоша Обилича с иноком-витязем Александром Пересветом [16, с. 216].)

Еще И. И. Срезневский во время своего научного путешествия по славянским землям, посещая места, связанные со значимыми событиями и героями сербской средневековой истории — столицу князя Лазаря город Крушевац, развалины княжеского дворца и построенную князем церковь, которая была разрушена турками после битвы на Косовом поле, а также монастырь Раваницу, задушбину² князя Лазаря, — обращал внимание на то, какое важно место в сербском сознании занимают главные действующие лица Косовской битвы: «Церковь строил князь Лазарь; подле церкви развалины двух башен: одна Лазаря, другая Милоша Обилича, была и третья — Вука Бранковича, но разрушена. Особенное чувство рождается, глядя на эти остатки древности, воспеваемой народом в песнях» [14, с. 258]. Здесь, очевидно, подразумевается отношение к данным лицам сербской национальной традиции, для которой князь Лазарь и Милош Обилич — величайшие герои, в то время как Вука Бранковича народная память нарекла главным сербским иудой, так, что даже само его имя сделалось нарицательным (ср. серб. «*нови бранковићи*»): согласно преданию, своевольный Вук предал Лазаря — увел свой отряд с поля боя, что и предопределило исход битвы, в которой погибло все сербское войско во главе с князем. Таким образом, для И. И. Срезневского, несомненно, хорошо знакомого с Косовским циклом сербского героического эпоса, символичным является то, что не уцелела башня именно Вука Бранковича, предателя, отвергаемого народной психологией.

На основании свидетельства памятников гимнографии, посвященных князю Лазарю, можно заключить, что царские прерогативы, коими он обладает, являются также и характерными качествами Милоша Обилича; князь Лазарь, как предводитель войска, правитель и один из главных святых земли Сербской, аккумулирует в себе достоинства многих косовских героев (Милоша Обилича и его побратимов — Ивана Косанчича

² Задушбина — обычно храм или монастырь, построенный во спасение души (букв. «за душу») богатым или знатым благотворителем [13, с. 139].

и Милана Топлицы, старого Богдана Юга и девяти братьев Юговичей и др.). Не случайно в одной из стихир уже другого автора Лазарь воспевается и за то, что привел за собой к Богу весь собор мучеников, геройски павших в бою: «*Радуј се, Христов војине, за стадо своје добре подвизав се и лик мученик Христови са собоју привел јеси...*» [20, с. 132] («*Радуйся, воин Христов, иже за стадо свое добро подвизался, и лик мучеников за собою ко Христу привел еси...*»).

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что аксиологический аспект самым существенным образом отличает сербский менталитет, сохраняя свою непреходящую значимость и актуальность на современном этапе истории и русско-сербских взаимоотношений в частности. Их укреплению особенно способствует прославление национальных героев в лице таких харизматичных личностей, с точки зрения традиционного сербского восприятия, как князь Лазарь Косовский, Милош Обилич, братья Юговичи и др. — вплоть до выдающихся героев новейшей истории. Подобная традиция восхваления ратного и христианского подвига наиболее органично вписывается в православную традицию братского сербского народа, одновременно создавая ключевые временные и идейно-тематические пересечения с русской традицией (не случайно битву на Косовом поле исследователи сравнивают с битвой на Куликовом поле, а князь-воин Александр Невский пользуется в сербских землях особым почитанием, особенно в Черногории).

Таким образом, сербская национальная традиция, сохраняющая органично присущие ей черты (прежде всего ярко выраженную героическую доминанту) служит своего рода концентрированным воплощением народной памяти, о чем впервые засвидетельствовали в своих путевых заметках и трудах русские путешественники, ученые-слависты первого поколения и их ученики и последователи (В. И. Ламанский, П. А. Ровинский и др.). Преемственность подобного отношения в начале – середине XX в. нашла отражение и естественное продолжение в работах философа И. А. Ильина, академика О. Н. Трубачева, палеографа В. А. Мошина, слависта Н. И. Толстого, Н. И. Кравцова, а также в ряде трудов современных исследователей: И. Ф. Приймы, И. М. Числова, И. А. Чароты и др.

Коллективная народная память определяет вектор и направляет движение национальной истории, поскольку она обращена не только в прошлое, но и в будущее, становясь фактом не только литературы, но и общественной психологии и самосознания народа [23, с. 7]. Благодаря своей исторической неопровержимости и действенности, она становится наиболее убедительным фактором сербской национальной традиции, обеспечивая последней достойное место в общеевропейской и мировой культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Броневский В. Б.* Записки морского офицера, в продолжении кампании на Средиземном море под начальством Вице-Адмирала Дмитрия Николаевича Сенявина от 1805 по 1810 год. СПб.: Морская тип., 1818. Ч. 1. 332 с.
- 2 *Григорович В. И.* Донесения В. И. Григоровича об его путешествии по славянским землям. Казань: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1915. 256 с.
- 3 *Дучич Йован.* «Ave Serbia» // *Сербия в сердце моем...* Юбилейный выпуск к пятилетней годовщине конкурса сербской поэзии и песни. М.: Паломник, 2015. 33 с.
- 4 *Ильин И. А.* Путь духовного обновления. М.: Изд-во Ин-та русской цивилизации, 2011. 1208 с.

- 5 *Ковалевский Е. П.* Путевые записки о Славянских землях (Главы I–VI) // Русская беседа. 1858. Т. I. С. 1–53.
- 6 *Ковалевский Е. П.* Путевые записки о Славянских землях (Главы VII–XII) // Русская беседа. 1859. Кн. VI. С. 1–38.
- 7 *Ламанский В. И.* Житие св. Кирилла как религиозно-эпическое произведение // Журнал Министерства народного просвещения. 1903. Апрель. № 4. С. 100–106.
- 8 *Ламанский В. И.* Национальности итальянская и славянская в политическом и литературном отношениях. СПб.: Тип. А. А. Краевского, 1865. 92 с.
- 9 *Леонтьев К. Н.* Восток, Россия и славянство: сб. ст. К. Леонтьева. М.: Тип. И. Н. Кушнерова и Ко, 1885. Т. 1. 312 с.
- 10 *Мошин Владимир.* Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција немањићког суверенитета од Марице до Косова // О кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971 / ред. И. Божић, В.Ј. Ђурић, Београд: [Б.и.], 1975. С. 14–16.
- 11 *Надеждин Н. И.* Новости иностранной литературы. Сербская словесность // Телескоп. 1832. № 12. С. 499–525.
- 12 *Осипова Е. А.* Особенности сербской ментальности: географический аспект (косовский миф в сербской традиции) // Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. По материалам международной научной конференции «Первые московские Анциферовские чтения» (25–27 сентября 2012 г.). М.: ИМЛИ РАН, 2012. 496 с.
- 13 *Прейс П. И.* Письма П. И. Прейса М. С. Куторге, И. И. Срезневскому, П. О. Шафарику, Куршату и др. (1836–1846). Материалы к истории славяноведения. СПб.: Тип. С. Н. Худекова, 1892. 116 с.
- 14 *Св. Николай Сербский (Велимирович).* Сербский народ как раб Божий. М.: Паломник, 2004. 144 с.
- 15 *Срезневский И. И.* Путевые письма Измаила Ивановича Срезневскаго из Славянских земель. 1839–1842. СПб.: [Б.и.], 1895. 374 с.
- 16 *Терзич Славенко.* Приветственное слово // Сербия в сердце моем... Юбилейный выпуск к пятилетней годовщине конкурса сербской поэзии и песни. М.: Паломник, 2015. 32 с.
- 17 *Числов И. М.* Послесловие // о. Савва Б. Йович, прот. Этническая чистка и геноцид славянской культуры на Косове и в Метохии. Свидетельства о страдании Сербской Православной Церкви и сербского народа с 1945 по 2005 год. М.: Паломник, 2014. 224 с.
- 18 *Бечковић М.* Косово најскупља српска реч. Ваљево: Глас Цркве, 1989. 87 с.
- 19 *Богдановић Д.* Књига о Косову. Разговори о Косову. Београд: Књижевне новине, 1990. 473 с.
- 20 *Марковић М.* Тајна Косова // Стопама Христовим. Београд: Нови дани, 1996. 186 с.
- 21 *Непознати писац.* Стихире и тропар светоме кнезу Лазару // Србљак. Службе. Канони. Акатисти. Београд: Српска књижевна задруга, 1970. Књ. 2. 496 с.
- 22 *Непознати Раваничанин.* Служба светоме кнезу Лазару: Последованије ва памет светаго и блаженаго кнеза Лазара, бившаго самодршца васеје земље Српскије // Србљак. Службе. Канони. Акатисти. Београд: Српска књижевна задруга, 1970. Књ. 2. 496 с.
- 23 *Домић В.* Голгота Митрополита Црногорско-Приморског Јоаникија 1941–1945. Цетиње: Светигора, 1996. 416 с.

- 24 Dorota G. Serbska hymnografia narodowa. Krakow: Spolka Wydawniczo-Poligraficzna «ORTHDruk» Bialystok, 1995. 253 c.

© 2020. Elena. A. Osipova
Moscow, Russia

ASSESSMENT OF SERBIAN HYMNOGRAPHY BY RUSSIAN SLAVISTS OF THE 19TH CENTURY AND THEIR FOLLOWERS

Abstract: The paper discusses the works of Serbian medieval hymnography dedicated to St. Prince Lazar of Kosovo, distinguishes the cultural and historical context of Serbian national traditions, in terms of reflection of archetypical features of the Serbian mentality in the works of hymnology and interest to Slavic scholars and thinkers of the nineteenth century. According to I. I. Sreznevsky, P. I. Preis, V. I. Lamansky, K. N. Leontiev, heroic and volitional principle are inextricably linked for the Serbian archetype and national consciousness with the Christian worldview. The article provides a number of examples that show that the high pathos of Serbian literary texts is characteristic of both medieval and modern Serbian literature. Their representatives with high fervour praise the feats of arms, military valor, resistance to evil which goes back to the ancient tradition. In this regard, the epic songs of the Kosovo cycle and works of Church hymnography — Canon, stichera, praiseworthy words, etc., dedicated to Prince Lazarus and other Kosovar martyrs are particularly illustrative. The article notes that the works of Church hymnography and folk epic tradition developed in parallel, fueling each other in ideological, thematic and artistic terms. Special attention is paid to the facts of studying self-consciousness of the Serbian people and their collective memory in the works of outstanding Russian Slavists of the 19th century. These works were continued with by number of famous researchers of the 20th – early 21st century (V. A. Moshin, O. N. Trubachev, N. I. Tolstoy, I. F. Priyma, I. A. Charota, etc.). The paper considers some of these researchers' positions as the basis for further study of works of Serbian Church hymnography and folk songs of the Kosovo cycle, aiming to include them in the modern scientific context.

Keywords: Serbian hymnography, Russian Slavic scholars, heroism, epic.

Information about author: Elena. A. Osipova — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2626-3848>. E-mail: osipovv@rambler.ru

Received: November 20, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Osipova E. A. Assessment of Serbian hymnography by Russian Slavists of the 19th century and their followers. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 104–115. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-104-115>

REFERENCES

- 1 Bronevskii V. B. *Zapiski morskago ofitsera, v prodolzhenii kampanii na Sredizemnom more pod nachal'stvom Vitse-Admirala Dmitriia Nikolaevicha Seniavina ot 1805 po 1810 god* [Notes of a naval officer, during the campaign on the Mediterranean sea

- under the command of Vice-Admiral Dmitry Nikolaevich Senyavin from 1805 to 1810]. St. Petersburg, Morskaiia tipografiia Publ., 1818. Part 1. 332 p. (In Russian)
- 2 Grigorovich V. I. Doneseniia V. I. *Grigorovicha ob ego puteshestvii po slavianskim zemliam* [Reports of V. I. Grigorovich on his journey through the Slavic lands]. Kazan', Otdelenie russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1915. 256 p. (In Russian)
- 3 Duchich Iovan. "Ave Serbia" ["Ave Serbia"]. *Serbiia v serdtse moem... Iubileinyi vypusk k piatiletnei godovshchine konkursa serbskoi poezii i pesni* [Serbia in my heart ... Anniversary issue for the five-year anniversary of the contest of Serbian poetry and song]. Moscow, Palomnik Publ., 2015. 33 p. (In Russian)
- 4 Il'in I. A. *Put' dukhovnogo obnovleniia* [Path of spiritual renewal]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta russkoi tsivilizatsii Publ., 2011. 1208 p. (In Russian)
- 5 Kovalevskii E. P. *Putevyia zapiski o Slavianskikh zemliakh (Glavy I–VI)* [The tour notes on the Slavic lands (Chapters I–VI)]. *Russkaia beseda*, 1858, vol. I, pp. 1–53. (In Russian)
- 6 Kovalevskii E. P. *Putevyia zapiski o Slavianskikh zemliakh (Glavy VII–XII)* [Tour notes on Slavic lands (Chapters VII–XII)]. *Russkaia beseda*, 1859, book VI, pp. 1–38. (In Russian)
- 7 Lamanskii V. I. *Zhitie sv. Kirilla kak religiozno-epicheskoe proizvedenie* [Life of St. Cyril as a religious and epic work]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1903, April, no 4, pp. 100–106. (In Russian)
- 8 Lamanskii V. I. *Natsional'nosti ital'ianskaia i slavianskaia v politicheskom i literaturnom otnosheniiakh* [Italian and Slavic nationalities in political and literary relations]. St. Petersburg, Tipografiia A. A. Kraevskogo Publ., 1865. 92 p. (In Russian)
- 9 Leont'ev K. N. *Vostok, Rossiia i slavianstvo: sbornik statei K. Leont'eva* [East, Russia and slavyanism: collection of articles by K. Leontiev]. Moscow, Tipografiia I. N. Kushnereva i Ko Publ., 1885. Vol. 1. 312 p. (In Russian)
- 10 Moshin Vladimir. *Samodrzhavni Stefan knez Lazar i traditsija nemańihkog suvereniteta od Maritse do Kosova* [The sovereign Stefan Prince Lazar and the tradition of Nemanya sovereignty from Maritsa to Kosovo]. In: *O knezu Lazaru. Nauchni skup u Krushevtsu 1971* [Knyaz Lazar. Scientific collection in Krushevac 1971], edited by I. Bozhih, V. J. Turih, Beograd, 1975, pp. 14–16. (In Serbian)
- 11 Nadezhdin N. I. *Novosti inostranoi literatury. Serbskaia slovesnost'* [News of foreign literature. Serbian literature]. *Teleskop*, 1832, no 12, pp. 499–525. (In Russian)
- 12 Osipova E. A. *Osobennosti serbskoi mental'nosti: geograficheskii aspekt (kosovskii mif v serbskoi traditsii)* [Features of the Serbian mentality: geographical aspect (Kosovar myth in the Serbian tradition)]. In: *N. P. Antsiferov. Filologiiia proshlogo i budushchego. Po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Pervye moskovskie Antsiferovskie chteniia" (25–27 sentiabria 2012 g.)* [Philology of the past and future. Based on the proceedings of the international scientific conference "The First Moscow Anciferov readings" (September 25–27, 2012)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012. 496 p. (In Russian)
- 13 Preis P. I. *Pis'ma P. I. Preisa M. S. Kutorge, I. I. Sreznevskomu, P. O. Shafariku, Kurshatu i dr. (1836–1846). Materialy k istorii slavianovedeniia* [Letters of P. I. Preis to M. S. Kutorga, I. I. Sreznevsky, P. O. Shafarik, Kurshat, and others (1836–1846). Materials for the history of Slavic studies]. St. Petersburg, Tipografiia S. N. Khudekova Publ., 1892. 116 p. (In Russian)

- 14 Sv. Nikolai Serbskii (Velimirovich). *Serbskii narod kak rab Bozhii* [Serbian people as a servant of God]. Moscow, Palomnik Publ., 2004. 144 p. (In Russian)
- 15 Sreznevskii I. I. *Putevnia pis'ma Izmaila Ivanovicha Sreznevskago iz Slavianskikh zemel'. 1839–1842* [Travel letters of Izmail Ivanovich Sreznevsky from the Slavic lands. 1839–1842]. St. Peetrsburg, 1895. 374 p. (In Russian)
- 16 Terzich Slavenko. Privetstvennoe slovo [Welcome speech]. In: *Serbiia v serdtse moem... Iubileinyi vypusk k piatiletnei godovshchine konkursa serbskoi poezii i pesni* [Serbia in my heart ... Anniversary issue for the five-year anniversary of the contest of Serbian poetry and song]. Moscow, Palomnik Publ., 2015. 32 p. (In Russian)
- 17 Chislov I. M. Posleslovie [Afterword]. In: *o. Savva B. Iovich, prot. Etnicheskaia chistka i genotsid slavianskoi kul'tury na Kosove i v Metokhii. Svidetel'stva o stradanii Serbskoi Pravoslavnoi Tserkvi i serbskogo naroda s 1945 po 2005 god* [o. Sava B. Jovic, FR. Ethnic cleansing and genocide of Slavic culture in Kosovo and Metohija. Testimonies of the suffering of the Serbian Orthodox Church and the Serbian people from 1945 to 2005]. Moscow, Palomnik Publ., 2014. 224 p. (In Russian)
- 18 Bechkoviĥ M. *Kosovo najskuplja srpska rech* [Kosovo is the most expensive Serbian word]. Vaļevo, Glas Trkve Publ., 1989. 87 p. (In Serbian)
- 19 Bogdanoviĥ D. *Kњiga o Kosovu. Razgovori o Kosovu* [Book on Kosovo. Talk about Kosovo]. Beograd, Kњizhevne novine Publ., 1990. 473 p. (In Serbian)
- 20 Markoviĥ M. Tajna Kosova [Secret of Kosovo]. In: *Stopama Khristovim* [At The Feet of Christ]. Beograd, Novi dani Publ., 1996. 186 p. (In Serbian)
- 21 Nepoznati pisats. Stikhire i tropar svetome knezu Lazaru [Stiherions and troparion to Saint Prince Lazarus]. In: *Srbљak. Sluzhbe. Kanoni. Akatisti* [Serblyak. Services. Canons. Acathists]. Beograd, Srpska kњizhevna zadruga Publ., 1970. Book 2. 496 p. (In Serbian)
- 22 Nepoznati Ravanichanin. Sluzhba svetome knezu Lazaru: Posledovanije va pamet svetago i blazhenago kneza Lazara, bivshago samodrshtsa vaseje zemļe Srpskije [The service to St. Prince Lazar: In memory of the Saint and Blessed Prince Lazar, former czar of all Serbian lands]. In: *Srbљak. Sluzhbe. Kanoni. Akatisti* [Serblyak. Services. Canons. Acathists]. Beograd, Srpska kњizhevna zadruga Publ., 1970. Book 2. 496 p. (In Serbian)
- 23 Џomiĥ V. *Golgota Mitropolita Tsrnogorsko-Primorskog Joanikija 1941–1945* [Calvary of Metropolitan of Montenegro and Primorye Ioaniky in 1941–1945]. Tsetiĥe, Svetigora Publ., 1996. 416 p. (In Serbian)
- 24 Dorota G. *Serbska hymnografia narodowa* [Serbian popular hymnography]. Krakow, Spolka Wydawniczo-Poligraficzna "ORTHDRUK" Bialystok Publ., 1995. 253 p. (In Polish)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-116-130>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53 + 76.02(2)



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

© 2020 г. В. С. Зайцев
г. Москва, Россия

**«НАМ НУЖЕН СОВЕТСКИЙ ЧЕХОВ»:
О ЧЕХОВСКОЙ АНКЕТЕ ЖУРНАЛА
«НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ»**

Аннотация: Рубеж 1920–1930 гг. в отечественной историографии имеет репутацию «античеховского» периода: творчество писателя подвергалось многочисленным эстетическим ревизиям, насущным был вопрос о необходимости чеховского наследия для постреволюционной культуры. Одной из наиболее любопытных дискуссий в данном контексте стала посвященная А. П. Чехову юбилейная анкета, проведенная журналом «На литературном посту» в 1929–1930 гг. Начиная с 1960-х гг. и до настоящего времени многие исследователи (М. Л. Семанова, Э. А. Полоцкая, И. Н. Сухих) приводили эту анкету в качестве наиболее яркого примера характерных для первого послереволюционного десятилетия антиклассических и античеховских тенденций в критике и литературоведении. Внимательный анализ ответов на данную анкету демонстрирует сложность и неоднозначность итогов этого опроса, а также некорректность распространенных оценок его: большинство опрошенных писателей и партийных деятелей комплиментарно оценили чеховское творчество, отметили необходимость учебы у писателя литературному мастерству, подчеркнули важность ознакомления с творчеством А. П. Чехова массового читателя. Сложно привести более неудачный материал для подтверждения «античеховизма» в критике и литературоведении 1920-х гг., чем анкета «На литературном посту», а некоторые параллели с опросом, посвященным 150-летию А. П. Чехова, демонстрируют устойчивый характер многих формулировок, несводимых к мыслимым характерными «советским» или «постсоветским» шаблонам.
Ключевые слова: А. П. Чехов, советская литература, классическая литература, идеология.

Информация об авторе: Виктор Сергеевич Зайцев — кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник, Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля, Трубниковский пер., д. 17, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0790-2635>. E-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

Дата поступления статьи: 25.03.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Зайцев В. С. «Нам нужен советский Чехов»: о чеховской анкете журнала «На литературном посту» // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 116–130. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-116-130>

В «Примечании псевдофилософском (из дискуссии на тему “Философия филологии”))» академик Михаил Леонович Гаспаров отмечал: «Филология — это наука. А философия и наука — вещи взаимодополняющие, но несовместимые. Философия — это творчество, а наука — исследование. Цель творчества — преобразовать свой объект, цель исследования — оставить его неприкасаемым. И то и другое, конечно, одинаково недостижимо, но эти недостижимые идеалы диаметрально противоположны. <...> Диалог между творческим и исследовательским началом в культуре всегда полезен. (Конечно, — как всегда — диалог с предпосылкой полного взаимонепонимания.) Повидимому, таков и диалог между философией и филологией. Пусть они занимаются взаимопоеданием, только так, чтобы это не отвлекало их от их основных задач: для творчества — усложнять картину мира, для науки — упрощать ее» [3, с. 100, 102].

Итак, одна из главных функций науки — упрощать картину мира. Сложность состоит в том, чтобы упрощение не превратилось в профанацию или деформацию объекта. В гуманитаристике границы между мотивированными и безосновательными упрощениями традиционно очень зыбки и хронически нарушаемы. Ситуация осложняется наличием своего рода мифов, устойчивых представлений, связанных с отдельными этапами историко-литературных процессов. Так, в целом период 1920–1930 гг. в истории отечественной литературы и литературной критики можно охарактеризовать как античеховский. Впрочем, подобное относят не только к чеховскому творчеству. Борис Владимирович Дубин и Абрам Ильич Рейтблат пишут об этом периоде так: «<...> сложившуюся на рубеже 20–30-х гг. ситуацию можно охарактеризовать как наиболее антиклассическую в истории советской литературы. Авторитет литературной классики и традиции вообще предельно низок и определяется не историческим пониманием ее значимости или наличными традициями в истолковании классических текстов, а, прежде всего, актуальными задачами отдельных групп современных деятелей литературы» [5, с. 162].

Однако отдельные аспекты сложнее и противоречивее заявленного античеховского и антиклассического целого. Иллюстративный материал к этому тезису подбирается зачастую однотипный и анализируется слабо, с оглядкой на сформировавшиеся клише. И при ближайшем рассмотрении этого материала выясняется, что в качестве иллюстрации он по многим параметрам неприемлем. К такого рода сложным страницам раннесоветской чеховской историографии принадлежит анкета журнала «На литературном посту»: «Как мы относимся к Чехову» (фактически у анкеты было два названия; к этому мы вернемся ниже). Чем хронологически далее отстояли работы, в которых данная анкета упоминалась, тем более монохромные черты приобретали аналитика и резюмирование. В 1960-е гг. Мария Леонтьевна Семанова писала об «обнажении разногласий» и «разноречивости суждений» [18, с. 126]. В 1970-е гг. Михаил Борисович Храпченко — непосредственный свидетель этой и аналогичных полемик — обобщал данные налитпостовской анкеты так: «Несмотря на быстрый рост популярности произведений Чехова, теория о пессимистической их доминанте продолжала существовать вплоть до 30-х годов. Неприятие его творчества некоторыми слоями читателей, отдельными писателями в послереволюционные годы проявлялось иногда в довольно резкой форме. <...> В этой связи нельзя не вспомнить ответы ряда писателей и критиков на анкету, проведенную журналом “На литературном посту” в 1929 г. Наряду с высокой оценкой творчества Чехова в этих ответах встречаются и весьма негативные суждения» [21, с. 40]. Эмма Артемьевна Полоцкая отмечала, что голос Михаила Ефимовича Кольцова, защищавшего А. П. Чехова в этой анкете, «звучал одиноко» [16, с. 259]. Сове-

менный исследователь Игорь Николаевич Сухих пишет уже однозначно: «Отрекшиеся Петры и новые скептики в чем-то были правы. Людям, привыкшим убивать или умирать от голода, было странно видеть на сцене или читать о “нежных, похожих на цветы” чувствах и разделять нравственные страдания доктора, давшего пощечину нерадивому фельдшеру. Свои резоны были и у писателей, отвечавших на вопрос, нужен ли нам Чехов? (Заочную дискуссию-анкету “Как мы относимся к Чехову?” в 1929 г. организовал журнал “На литературном посту”, большинство ответов были отрицательными). Гоголевские густая живопись и гротеск, лесковский сказ, толстовский аналитический психологизм гораздо легче прививались к советской реальности (у Булгакова, Бабеля, Зощенко, Фадеева), чем чеховская краткость, точность деталей и неуловимая поэтичность» [19, с. 151–152].

Между тем эта анкета и отдельные материалы, связанные с ней и обрамлявшие ее, является сколь типичным, столь и неоднозначным явлением в ряду дискуссий постреволюционных лет о путях русской литературы, попыток отторгнуть от новой советской культуры идеологически неудобных авторов прошлого либо «опролетарить» классическое культурное наследие. Артикуляция и проблематизация неоднозначности этой страницы в истории отечественного чеховедения — магистральная задача данной статьи.

Что собой представлял журнал «На литературном посту»?

«На литературном посту. Двухнедельный журнал марксистской критики» был непрямым потомком журнала «На посту» (1923–1925), часть редколлегии которого (в частности — Леопольд Леонидович Авербах) работала и в новом издании. «На литературном посту» играл своеобразную роль партийного зрителя над литературными процессами в период после публикации известного постановления Центрального Комитета «О политике партии в области художественной литературы». Мы не будем останавливаться на этом документе подробно, отметим только, что, помимо различного рода задач, перед редакцией «На литературном посту» стояла борьба против пренебрежительного отношения (прослеживаемого в данный период, например, у представителей Левого фронта искусств либо идеологов Пролеткульта) к старому культурному наследию. Поиск этот велся все время существования журнала и одно из концептуальных воплощений нашел в идеях «учебы у классиков» (см. ниже о статье «Классики — попутчики — пролетарские писатели»).

Несмотря на размытость технических аспектов процесса, лозунги об учебе у классических авторов закрепились в идейном инструментарии налитпостовцев, а позднее и в официальных литературных изданиях советской платформы. Учеба у классиков была номинально заявлена и у издания-предшественника, но редколлегия «На литературном посту» в этом направлении делала много — от программных статей до анкет среди деятелей культуры. Однако прежде, чем учиться, необходимо было четко очертить круг классиков-учителей. Имя А. П. Чехова в ходе процесса выявления таких авторов стало наиболее дискуссионным.

До анкеты о А. П. Чехове

Показателен сдвоенный мартовский номер 5–6 за 1927 г. В передовой статье номера полемически отстаивались принципы учебы у выдающихся писателей прошлого: «Тактика противников пролетарской литературы меняется. Одно остается относительно постоянным: обвинение в отрицании классиков. <...> нигде в литературных органи-

зациях не уделяется столько внимания великим писателям прошлого — сколько у наиболее революционных писателей нашего времени, у писателей пролетарских. <...> Правда, мы не склонны их [классиков] фетишизировать» [10, с. 3]. «Классики — прошлый день! Да, классики — это великое позавчера. Но через Толстого, а не через Бабеля пролегал наш завтра! <...> пролетарский писатель подходит к классикам как ученик, который должен пойти дальше своего учителя. <...> Мы не голые люди на голой земле. Но мы и не понесем на себе всех одеяний, которые носили до нас, которые обветшали и которым место в музее» [10, с. 5]. Тенденция может показаться радикальной, но лишь на первый взгляд. Она не нова и свойственна каждому этапу культурных и литературных процессов; в начале XXI в. в одном из докладов М. Л. Гаспарова прозвучала аналогичная проблематизация: «В 1911 году отмечался 200-летний юбилей Ломоносова, никто этого не заметил, кроме профессиональных филологов: Ломоносов был уже только музейной ценностью. Совсем недавно мы отмечали 200-летний юбилей Пушкина: не была ли его историческая пышность бессознательной попыткой скрыть, что Пушкин для нас тоже отодвигается в музейные ценности?» [4, с. 14].

Вопрос о том, кого из классиков необходимо «сдать» в музей, а кого взять в наставники, был сопряжен с проблемой — кто является классиком для новой революционной культуры? В статье в качестве таковых были упомянуты Александр Сергеевич Пушкин, Николай Васильевич Гоголь, Лев Николаевич Толстой, Федор Михайлович Достоевский и Виктор Гюго. А. П. Чехов в этом материале упомянут не был, но имя его встречается в напечатанной далее анкете «Наши современные писатели о классиках». Анкета состояла из четырех вопросов: 1. Что вы подразумеваете под понятием «классическая литература»? 2. Знакомы ли вы с классической литературой? 3. Влияют ли классики на ваше творчество? Кто влияет? 4. Художественный метод какого классика вы считаете наиболее соответствующим отображению нашей действительности?

Несколько респондентов упомянули А. П. Чехова. Например, Пантелеймон Сергеевич Романов: «<...> лет в 18 я стал систематически изучать Гоголя, Толстого и Чехова; последний меньше всего повлиял на мое творчество» [15, с. 58]. Юрий Николаевич Либединский: «Под классиками русской литературы я подразумеваю таких писателей, в произведениях которых соотношение между содержанием и формой достигает такого совершенства, когда произведение воспринимается как живое органическое целое, в котором форма является средством для восприятия содержания и достигает в этом отношении такой высоты, что совершенно не чувствуется при прочтении. К классикам я отношу Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Л. Толстого, Тургенева, Гончарова; менее отвечающих этому требованию — Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Чехова, Достоевского, Бунина. Необходимо правильно издавать классиков и в наших школах серьезно и основательно их изучать» [15, с. 58–59]. М. Е. Кольцов причислил А. П. Чехова к классикам без оговорок, отметив также его сильное влияние на литературную работу [15, с. 59]. Всеволод Вячеславович Иванов: «Больше всего на мою литературную работу влиял Горький, отчасти Чехов» [15, с. 61]. Характерным было мнение Ильи Львовича Сельвинского: «В понятие классической литературы я не вкладываю никакого специфически-художественного или идеологического содержания. Для меня это история литературы, куда я отношу любую высококвалифицированную, но уже отстоявшуюся во времени литературную линию. Таким образом, последними классиками я считаю футуристов. <...> Говоря об учебе у классиков, нужно иметь в виду именно элементарную литграмоту. Заучиваться у них опасно. Если бы Пушкин жил сегодня, он издевался бы над четырехстопным ямбом вообще и над своими реставраторами в особенности» [15, с. 62–63].

Итак, А. П. Чехова упомянули 4 респондента из 15: к классической литературе безо всяких оговорок чеховское творчество отнес М. Е. Кольцов, с оговорками — Ю. Н. Либединский, о влиянии упомянул Вс. В. Иванов, об отсутствии такового — П. С. Романов.

«Чеховская» анкета

Результаты анкеты были опубликованы в трех номерах: № 17, сентябрь 1929 г., № 19, октябрь 1929 (с примечанием — «окончание анкеты») и № 1, январь 1930 (вновь с примечанием «окончание анкеты»). Последний номер по каким-то причинам не упоминают и не цитируют ни М. Л. Семанова, ни Э. А. Полоцкая, а саму анкету чаще всего называют анкетой 1929 г., что, как мы видим, некорректно.

В номере 17 анкета называлась «Как мы относимся к Чехову», в двух последующих тема была переформулирована: «Как мы относимся к творчеству Чехова». Редакция, предлагая вопросы литераторам и политическим деятелям, желала «выявить их отношение к творчеству Чехова до революции и в настоящее время» [7, с. 59]. Сама постановка вопроса предполагала эволюцию отношения. Вопросов было четыре: 1. Как вы относились к творчеству Чехова до революции? 2. За последние годы читали ли вы Чехова? 3. Нужно ли сейчас продвигать Чехова к массовому читателю? 4. Какое значение имеет и должен иметь Чехов для современной художественной литературы?

Анкета, следует отметить, не преследовала целей узнать, читают ли произведения А. П. Чехова в принципе или нет. Читательская востребованность чеховского творчества к концу 1920-х гг. была несомненна даже на массовом уровне. Тем более это было очевидно редакции «На литературном посту», в котором периодически публиковались результаты локальных исследований читательских предпочтений. В апреле 1927 г. в рубрике «Что читают» была опубликована заметка «В винницкой центральной библиотеке». Один из результатов: «Чехов читается охотно» [20, с. 65]. В мае 1927 г. были обнародованы итоги «изучения читателя» в шести библиотеках Бодайбинского золотопромышленного района (общее количество читателей — около 3000). В сводной таблице А. П. Чехов занял восьмое место (после Максима Горького, Демьяна Бедного, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, Джека Лондона, Эптона Синклера и Михаила Юрьевича Лермонтова). Процентное распределение выглядело так: «у рабочих» — 37,5%, «у служащих» — 45%, «у женщин» — 41,5% [22, с. 66].

Безусловно, нельзя не отметить, что конкретные выборки давали разные результаты, однако несоответствия между итогами отдельных библиотечных опросов не должны нивелировать факта, что А. П. Чехова на массовом уровне читали. Налитпостовская анкета, таким образом, преследовала цель узнать мнение профессиональных читателей. А оно оказалось разнообразным как по формату, так и в содержательном плане.

Крайне резок в оценках был Михаил Степанович Ольминский: «Могу судить о Чехове только с политической точки зрения. Отношусь к нему в высшей степени отрицательно. <...> Я получаю “Огонек” с приложением сочинений Чехова, которые остаются лежать неразрезанными и которые, в конце концов, придется бросить в ящик для ненужных бумаг, т. к. от лица коммуниста никакому массовому читателю я их передать не могу.

Я не отрицаю таланта Чехова, но это — пустой талант. Для писателей литераторов можно рекомендовать учиться у Чехова, как мы рекомендуем вообще им учиться у классиков» [7, с. 59].

Более дифференцированный подход продемонстрировал Ю. Н. Либединский: «До революции Чехов был одним из любимых моих писателей, и в настоящее время я продолжаю его читать. Я считаю, что Чехова издавать надо, но не полными собраниями сочинений, а дешевыми изданиями отдельных избранных произведений. <...> поскольку современная действительность еще хранит глубокие следы прошлого, постольку живет и его [А. П. Чехова] творческий метод» [7, с. 59].

Апологетическую позицию занял М. Е. Кольцов: «В 1928 г. за год до 25-летней годовщины смерти Чехова, перечитал заново все его произведения и твердо убедился, что этот крупнейший писатель жив, реально нужен и полезен нашей эпохе. <...> В отношении его не может возникнуть и сотой доли тех споров, какие были вокруг Толстого. Мирозерцание Чехова насквозь критическое, материалистическое, позитивное. Чехов учит разглядывать и ненавидеть мещанина и обывателя. <...> Современной советской литературе Чехов нужен как блестящий учитель формы <...>» [7, с. 60]. Отзыв однозначно положительный, но М. Е. Кольцов продолжает впадать в крайности своей известной юбилейной статьи годичной давности («Чехов без грима» [12, с. 6]), вызвавшей большую полемику, а в конце цитирует ее концовку.

Федор Федорович Раскольников: «Я всегда считал Чехова очень интересным писателем и с большим удовольствием читал его рассказы. <...> произведения Чехова заслуженно вошли в железный инвентарь принятого нами классического литературного наследия. Конечно, всячески необходимо продвигать Чехова к массовому читателю наряду с Толстым, Тургеневым, Салтыковым-Щедриным, Глебом Успенским и другими классиками нашей литературы. Но, продвигая в массы классическую литературу, необходимо воспитывать и развивать в читателе-массовике критический подход к литературным явлениям, чего мы часто не делаем. <...> Значение Чехова для современной пролетарской литературы заключается в том, что Чехов как исключительный мастер формы, умевший писать сжатым, лаконическим, понятным языком, может и должен послужить образцом для многих писателей. <...> Учеба в школе Чехова особенно полезна для драматургов. Чехов — реформатор драмы. Он создал своеобразный жанр психологической пьесы. <...> нельзя быть драматургом без основательного изучения чеховских пьес, их образов, их композиции» [7, с. 60–61]. Э. А. Полоцкая в позднейшей монографии ««Вишневый сад»: Жизнь во времени» приводит цитату ответа Ф. Ф. Раскольникова, выделяя курсивом «железный инвентарь» и резюмируя: «Комментарии, пожалуй, излишни» [17, с. 48]. Фраза «железный инвентарь» применительно к чеховскому наследию встретится и в ответе Осафа Семеновича Литовского на данную анкету в следующем номере — видимо, это область того, что Григорий Осипович Винокур называл «революционной фразеологией» [2]. В целом же позиция Ф. Ф. Раскольникова, безусловно, шире и любопытнее одной, вырванной из контекста, идеологически окрашенной фразы, и эмоциональное «комментарии излишни» — холостой выстрел с другой стороны идеологической баррикады, в научном плане не самый конструктивный.

Апологетом чеховского наследия выступил и Ефим Давидович Зозуля: «Считал его писателем исключительной силы, глубины и значимости. <...> Мне кажется, что он очень немного устарел. Чеховского быта и чеховских типов у нас еще достаточно. Да что чеховских! И гоголевских хватит! Чехов же во многих и многих своих вещах прямо современен. <...> Если освободить Чехова от слюнявой плаксивости, которую ему навязали его современники и Художественный театр, то Чехов не только будет понятен советскому читателю, но и принесет ему существенную пользу» [7, с. 61]. Вопреки приведенному выше утверждению Э. А. Полоцкой об одиноком защитнике

А. П. Чехова — М. Е. Кольцов, в «адвокаты» писателя можно записать и Е. Д. Зозулю. Любопытно как сходство позиций М. Е. Кольцова и Е. Д. Зозули, так и то, что в 1928 г. они синхронно выпустили предъюбилейные чеховские статьи. О материале М. Е. Кольцова мы уже упоминали. Статья Е. Д. Зозули «Нам надо знать Чехова» была опубликована в «Огоньке». Как и М. Е. Кольцов, отвечая на анкету, Е. Д. Зозуля дает своеобразный реферат положений, высказанных им годом ранее. «Кто разоблачается у нас в любом фельетоне, рабковской заметке, в стенгазете, в судебном приговоре? На три четверти это чеховский мещанин, принявший сейчас облик советского учрежденческого бюрократа, слюнтяя, склочника, пакостника, дурака, пьяницы и стяжателя!» [6, с. 10]; «<...> ненависть его [А. П. Чехова] к старому миру глубока и серьезна, и в своих рассказах он не только ярко выразил ее, но... с исключительной точностью нарисовал галерею типов, которую нам следует хотя бы в силу этой точности знать для того, чтобы успешнее с нею бороться. Ибо с “героями” Чехова мы боремся каждый день и будем еще бороться долго» [6, с. 11].

Еще один любопытный ответ принадлежит П. С. Романову: «До революции я смотрел на Чехова как на самого большого художника эпохи, исключая Толстого. Но великим писателем я никогда его не называл. <...> В массы его продвигать, безусловно, следует, но так как он учит лучше видеть и тонко чувствовать, но следовало бы выделить избранные вещи, как-то: “Мужики”, “Каштанка”, “Три года”, многие мелкие рассказы, иначе психология вымершей интеллигенции может оттолкнуть рабочего читателя от писателя. <...> Для писателей Чехов по-прежнему остается одним из высших образцов, у него можно учиться простоте, краткости, жизненности <...>» [7, с. 62].

Мы специально привели подробные выдержки из разных ответов, чтобы нагляднее проявился трехсоставный тематико-смысловый стержень большинства рассуждений (пункты, естественно, могут свободно варьироваться и быть более или менее заостренными и явно выраженными; далее мы, забегая вперед, соотнесем каждую микротему с ответами всей анкеты — чтобы проиллюстрировать небезосновательность нашей классификации).

Пункт первый: Многие аспекты творчества А. П. Чехова чужды новой советской действительности, и знакомить советского читателя с чеховским творчеством необходимо осторожно, сопровождая издания сочинений марксистской критикой и комментариями. (Вариации на данную тему можно найти в ответах Ю. Н. Либединского, М. Е. Кольцова, Ф. Ф. Раскольников, Е. Д. Зозули, П. С. Романова, Бориса Анисимовича Кушнера, Бориса Самсонова, Н. Огнева (псевдоним Михаила Григорьевича Розанова), О. С. Литовского, Всеволода Илларионовича Пудовкина.)

Пункт второй: Тип чеховского обывателя (мещанина, интеллигента и проч.) не исчез, равно не исчезли и отдельные пережитки прошлого — и в этом актуальность творчества писателя. (Вариации на данную тему можно найти в ответах Ю. Н. Либединского, М. Е. Кольцова, Е. Д. Зозули, Б. А. Кушнера, О. С. Литовского.)

Пункт третий: А. П. Чехов — непревзойденный мастер формы, и в этом необходимо у него учиться. (Вариации на данную тему можно найти в ответах М. С. Ольминского, М. Е. Кольцова, Ф. Ф. Раскольников, П. С. Романова, Б. А. Кушнера, Петра Андреевича Павленко, Б. Самсонова, Н. Огнева, О. С. Литовского, Пантелеймона Николаевича Лепешинского, Николая Николаевича Асеева, В. И. Пудовкина, Александра Яковлевича Таирова.)

В зачаточном виде эта схема чеховских достоинств и недостатков встречается и в предшествовавших анкете материалах. Например, в статье Анатолия Васильевича

Луначарского «Чем может быть Чехов для нас», опубликованной в 1924 г. На работу А. В. Луначарского, видимо, ориентировались в своих «апологетических» статьях М. Е. Кольцов и Е. Д. Зозуля. Напомним один из выводов А. В. Луначарского: «В чеховское время никому не хотелось попросту тосковать, поэтому цеплялись за его положительные качества и объявляли его “победителем”. Ведь объявить войну действительности тогда было нельзя. Лишь очень немногие видели, что война эта имеет шансы на победу. Сейчас совсем другое. Не только мы видим, что война эта имеет шансы на победу, но мы уже в большей части одержали победу. Нам тоска не грозит, в наших глазах эта тоска превращается в призыв. Поэтому Чехов ценен для нас.

Хочу ответить еще на возможное возражение. <...> те явления, перед которыми тосковал Чехов, отошли в прошлое. Основного корня их — самодержавия и второго достаточно толстого корня — капитализма в России нет уже, стало быть, Чехов в значительной степени отжил. Соображение это никуда не годится. Мы живем среди порядочной мещанской духоты, она душит нас и в деревне, и в провинции, и в столице. Она держит в своих когтях обывателя, она прочно вцепилась еще и в рабочего, и под ее злым крылом ютится слишком часто личная семейная жизнь даже революционеров. Я сказал, что мы победили на большую половину, это не значит, что мы победили до конца. А главное, Чехов как раз боролся не в области политики, где победа одержана полная (если говорить в русском масштабе), не в области экономики, где победа вчерне тоже одержана, он работал в области культуры и быта, где мы, пожалуй, ни одной победы еще не одержали» [14, с. 33].

В описанную троичную схему вписываются все процитированные налитпостовские ответы, а также ответы Б. А. Кушнера [7, с. 62–63] и Б. Самсонова [7, с. 63] (самый краткий и малоинформативный из представленных в номере) и даже классово выдержанная отповедь М. С. Ольминского. Несколько особняком стоит ответ П. А. Павленко, который, возможно, и стал причиной последующей конкретизации темы анкеты — отношение не к А. П. Чехову, но к его творчеству, так как П. А. Павленко свое внимание сфокусировал именно на чеховском образе: «<...> Чехов стал для меня образом собирательным, литературным, эпохиально-“национальным”, как Дон-Кихот, как Гамлет или Тиль Уленшпигель. <...> и то, что написано о Чехове, мне памятнее того, что написано им самим. Давно уже смешались в моей памяти все его герои, перепутались их горести, развеялись их метания и остался от всего один автор — человек большой, редчайшей нежности. Чехов как образ совершенно необходим нашей литературе. В галерее ее образов всегда не хватало отличного писателя и благородного человека, восторженно верящего в будущее и умеющего вести писательскую записную книжку. <...> Самого же Чехова, я думаю, сейчас уже мало кто читает. Очень старый писатель он. Читать его хорошо только писателям, которым у него еще добрых двадцать-тридцать лет можно учиться языку малых литературных форм» [7, с. 63]. Однако даже здесь упомянута «формальная» важность чеховского творчества.

Вернемся к вышеприведенному неконкретному утверждению И. Н. Сухих касательно результатов анкеты: «большинство ответов были отрицательными». По каким критериям можно охарактеризовать тот или иной ответ как отрицательный? Как, например, трактовать отзыв Ф. Ф. Раскольникова? Можно свести его к идеологически обусловленным выкладкам о том, как в «Вишневом саде» «необычайно ярко обрисован объективный процесс перехода земли от помещного дворянства в руки аграрной буржуазии» и что чеховская точка зрения на этот процесс «не совпадает с точкой зрения пролетариата» [7, с. 60]. Так сделала Э. А. Полоцкая, но даже после этой редукции

остаётся оценка «Вишневого сада» Ф. Ф. Раскольниковым как яркого, социально значимого произведения — и отзыв становится противоречивым, неоднозначным, но только не отрицательным — в контексте одного только данного тезиса, а их в рассуждениях Ф. Ф. Раскольникова несколько, в том числе и недвусмысленные: об обязательности изучения чеховских пьес советскими драматургами, например, и т. п. Отрицателен ли отзыв П. С. Романова, не считавшего А. П. Чехова великим писателем? Только при выборочном цитировании его можно представить таковым, ведь далее П. С. Романов характеризует А. П. Чехова как «высший образец» для писателей. Руководствуясь этими рассуждениями, итоги первой части анкеты можно подвести следующим образом: из девяти респондентов лишь один (М. С. Ольминский) дал преимущественно отрицательный ответ, но и тот с оговорками.

Все тенденции первых ответов сохранились и в следующем номере. Показательно первое же рассуждение — Н. Огнева: «Влияния Чехова я не отвергал и в юношеском возрасте, даже больше: я учился у Чехова писать. <...> Избранные сочинения Чехова нужны массовому читателю и сейчас именно потому, что и сейчас среди нас ходят, живут и, подчас, действуют люди с элементами чеховских персонажей... Но я не думаю, что массовому читателю нужно давать всего Чехова... Помимо чисто формальных сторон чеховского творчества, — сторон, которые имеют и сейчас громадное значение для художественной литературы и ее развития, существует в чеховском творчестве и некий стержень, и об этом стержне обязаны знать каждый писатель, каждый читатель, каждый грамотный человек. Этот стержень — творческий путь Чехова. От маленьких и весьма незначительных рассказов о тещах и несостоявшихся свиданиях — к серьезнейшим человеческим драмам, полным глубокой художественной правды» [8, с. 53–54]. Те же темы варьируются в ответах О. С. Литовского и Исаака Марковича Нусинова, причем последний оказался единственным среди всех участников анкеты доверяющим читательским навыкам масс: «В отношении Чехова... обычно делали большую ошибку, идентифицируя Чехова с чеховщиной... <...> Наш массовый читатель много вырос. Он сможет отличить писателя от его материала, и тогда Чехов поможет ему преодолеть чеховщину нашей жизни...» [8, с. 56]. О. С. Литовский воспроизводит мотивы материалов М. Е. Кольцова и А. В. Луначарского: «<...> нам нужен советский Чехов для того, чтобы успешнее бороться со всей тупостью и косностью прошлой жизни» [8, с. 56]. Один ответ — Бориса Матвеевича Лапина — был стилистически похож на ответ М. С. Ольминского («мне как читателю он враждебен» и т. д.), но с оговоркой, что массовый читатель должен знать чеховское творчество [8, с. 56].

В этом же номере был кажущийся крайне противоречивым ответ Вс. В. Иванова: «<...> перечитал я его в двадцатом году, и надо сказать, что впечатление было огромное, и я думаю, что оно сильно повлияло на манеру письма рассказа моего “Партизаны”. <...> Надо ли Чехова продвигать к массовому читателю? — Обязательно. Массовый читатель должен всемерно ознакомиться с ушедшей русской культурой, с любовью Чехова к человеку, с его нежностью и с превосходным весельем. <...> Что же касается современной художественной литературы, то влияние Чехова, если оно будет и если оно сможет выявиться (а опасные признаки этого есть, как чувствуется влияние учителя Чехова — Л. Толстого), — влияние это может быть только вредоносным, растлевающим, реакционным и, безусловно, должно быть преследуемо и уничтожаемо на месте, беспощадно! Если писатели желают учиться прозе, — они должны ей учиться по прозе Хлебникова, физиолога Павлова, учебникам химии и геологии» [8, с. 54].

На первый взгляд создается впечатление, что отзыв написан двумя разными людьми. М. Л. Семанова полагала, что тезисы о «вредоносности» чеховского творчества прямо противоречили и не согласовывались с заявленным его влиянием на «Партизан» и продвижением к массовому читателю [18, с. 126]. Однако Вс. В. Иванов просто предельно радикализует многие мотивы ответов других участников анкеты и позицию редколлегии (изложенную в упомянутой нами выше статье о попутчиках и классиках). Для Вс. В. Иванова А. П. Чехов — музейный экспонат и в качестве такового, «обезвреженного, овитриненного», может быть рекомендован к прочтению. На «Партизан» повлияло «впечатление» от чтения А. П. Чехова — т. е. внетекстовые, надтекстовые аспекты — респондент уходит здесь от противоречия, отмеченного М. Л. Семановой. То, что хотел сказать Вс. В. Иванов, видимо, четче выразил в заключительной части анкеты П. Н. Лепешинский: «Как и всякий крупный, перворазрядный литературный талант, Чехов имеет право на внимание широких масс. В его произведениях много той абсолютной (“общечеловеческой”, как иногда говорят) красоты, которая не обусловлена временем и пространством. Но, разумеется, по своим основным настроениям он не подходит к современному моменту стремительной переоценки всех ценностей и лихорадочного творчества в поисках новых форм жизни. Его должны читать и изучать с точки зрения исторической перспективы» [9, с. 60].

В целом же во второй части анкеты из пяти отзывов только один можно назвать отрицательным.

В январском номере 1930 г. отрицательных отзывов нет вообще. Помимо процитированного ответа П. Н. Лепешинского, комплиментарные мнения высказали В. И. Пудовкин и А. Я. Таиров. Особняком стоит ответ Н. Н. Асеева, который М. Л. Семанова также описывала как противоречивый, однако Н. Н. Асеев фактически иронично ушел от конкретного ответа: «Думаю, что вопрос о продвижении Чехова к массовому читателю — бессмысленный и праздный. Почему именно Чехов? — Потому что — юбилей? Или потому что “классик” или потому что редакции нужно устраивать анкеты? <...> Для современной художественной литературы Чехов имеет малое значение, т. к. Чехов мастер законченной сюжетной новеллы, в то время как теперешние беллетристы не удовлетворяются такими размерами, минимально ограничивая свои произведения 5–6 листами. Думаю, что разбор чеховских рассказов, наравне с мопассановскими, много помог бы нашему бумажному кризису...» [9, с. 60–61].

Суммарно в трех частях анкеты из 18 респондентов только двое отозвались о чеховском творчестве негативно (необходимо подчеркнуть — в целом отрицательно, так как и М. С. Ольминский, и Б. М. Лапин делают определенные оговорки).

Таким образом, трудно придумать более неудачный материал для иллюстрации античеховских тенденций 1920-х гг., чем налитпостовская анкета.

Выводы

На примере налитпостовской анкеты и споров 1920-х гг., связанных с классическим наследием и с чеховским творчеством, можно увидеть, что не все страницы этих полемики годятся в качестве иллюстраций к тезисам об «отречениях от классики и А. П. Чехова» в послереволюционное двенадцатилетие. Наверное, время это было не более и не менее «античеховским», чем наше сегодняшнее, просто соответствующие постулаты формулировались на языке, который по многим параметрам — в первую очередь идеологическим — сейчас зачастую воспринимается чересчур эмоционально. Иные историко-культурные классификации и схемы подкупают простотой и стройно-

стью: 1920-е гг. — сбрасывание классического наследия вообще и А. П. Чехова в частности с парохода современности, 1930-е гг. — «переходный период», дискуссии по образцу: если нужен, то кто именно и в каком объеме, 1940–1950-е гг. — «ермиловщина» и т. д. Но подобного рода периодизации обедняют реальный литературный процесс. В одной только анкете «На литературном посту» были, в тех или иных пропорциях, и «античеховизм», и «чеховизм», и «ермиловщина», и зачатки проблем, которыми чеховедение занимается по сию пору.

Сравним, например, налитпостовскую анкету и круглый стол журнала «Нева», посвященный 150-летию со дня рождения А. П. Чехова, когда ряду критиков, писателей и ученых было предложено ответить на несколько вопросов.

Выдержки приводим без имен респондентов (с одним исключением) и с тематическими параллелями из разобранных выше материалов.

«Нет, не было и не будет никакой “чеховской интеллигенции”. Были, есть и будут персонажи Чехова, которые продолжают жить в любом времени» [13, с. 187]. — Сравните с основными положениями статьи Е. Д. Зозули и многими ответами на анкету.

«<...> в ближайшее время будет окончательно развеян массовый миф о “добром дяде” Чехове с перманентной слезинкой сочувствия Ваньке Жукову и Каштанке на стеклышке пенсне» [13, с. 189]. — Сравните с опытом «разгримировки» в исполнении М. Е. Кольцова.

«Читать “Три сестры” или “Иванова” очень скучно... Но ведь тут еще работает Эффект Великой Личности: “это же сам Чехов!” Чехов зевнул, почесался и написал: “Пауза”. А режиссер уже захлебывается от творческих планов: “О! Пауза! О! О! О! Что бы это значило?! О, чеховская пауза!”» [13, с. 190]. «Чеховские рассказы конкуренции его же драматургии не составляют. Увы, для прозы он был немного молод, болезнь и смерть помешали ему полностью реализоваться в этом жанре» [13, с. 195].

«Что касается современности... даже сам Чехов не смог бы сейчас продолжать свои традиции. Его просто не заметили бы, а если бы и заметили, у него был бы такой узкий круг читателей, что ему все равно пришлось бы в один момент бросить литературу, чтобы кормить родителей» [13, с. 195]. — Сравните с мнением И. Сельвинского о «Пушкине сегодня».

«<...> в “чеховедении” — все должно быть подвергнуто переоценке: через отказ от непомерного пиетета перед Чеховым» [13, с. 200]. — Сравните с приведенными выше отрывками из налитпостовской передовой редакционной статьи «Классики — попутчики — пролетарские писатели», где отказ от некритического преклонения перед классическим наследием декларируется как фундамент программы журнала.

«[Пьесы Чехова] — памятник страны, которой давно нет. Вся их жизнь на российской сцене XX века — чуть-чуть музейна, искусственна, а потому и фальшива... Они только и годятся для театра с нелепым именем: художественный академический...» [13, с. 200]. — Сравните с инвективами в адрес МХТ в статье М. Кольцова и с «музейными» метафорами в «Классиках — попутчиках — пролетарских писателях».

«На мой взгляд, богаче Чехов-прозаик. Пьесы его вызывают у меня легкую тоску своей заданностью» [13, с. 209]. — Сравните с «недоумением» М. С. Ольминского.

Любопытно, что — спустя девять десятков лет — иные ответы анкеты «Невы» вполне органично смотрелись бы не только на страницах «На литературном посту», но и в контексте проработочных кампаний напостовства начала 1920-х гг. Собственно, и некоторые редакционные формулировки вопросов анкеты конгениальны ревизионистскому духу постреволюционной инвентаризации классического наследия:

«В письме Суворину Чехов судит себя и своих современников очень строго: мы пишем жизнь такой, как она есть, а дальше ни тпру ни ну; у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати... Что это — святое недовольство собой или справедливый диагноз?» [13, с. 186]. «Считается, что Чехов изобразил “всю Россию”. Нуждается ли сейчас в корректировке это утверждение? Какие важные типы, на ваш взгляд, отсутствуют у Чехова? Что, на ваш взгляд, в XXI веке может быть подвергнуто переоценке в чеховедении?» [13, с. 186]. Симптоматична попытка определения значимых отсутствий в чеховском творчестве: со схожих «негативных» позиций пытались оценивать его наследие и в 1920-е гг.: например, в брошюре П. С. Когана [11, с. 109–110].

Помимо тематических сходств (при естественных стилистических различиях) с материалами марксистского толка, обращает внимание слабое знание историко-культурного контекста и отдельных фактов чеховской биографии некоторыми респондентами. Юрий Иосифович Колкер, например, выразил уверенность, что писательский труд во времена А. П. Чехова вознаграждался с «неправдоподобной, невообразимой для нас щедростью. Написал рассказец — живи припеваючи месяц, а то и два; ленись вволю, лень ведь необходима, она — гигиена таланта, отдохновение души», а также конвертирует 75 тыс. руб., которые писатель получил по контракту от Адольфа Федоровича Маркса за продажу прав на собственные сочинения, в современные миллионы долларов без уточнения технических аспектов этой конвертизации (кроме того, судя по ответу Ю. И. Колкера, респондент не знает, что выплата производилась в рассрочку) [13, с. 197].

Вышеприведенные параллели между анкетами, разделенными 90-летним промежутком, демонстрируют, что и в 1920-е гг., и в конце 2000-х гг. биография, творчество, проза и драматургия А. П. Чехова вызвали полярные оценки (от банального «нравится либо нет» к более сложным общетеоретическим вопросам). Изменились формы репрезентации взглядов: относительно стилистически единый (марксистский) подход уступил место стилистически пестрому, но это смена формы, а не содержания, которое было, есть и останется разнообразным и противоречивым. Обращаясь к общекультурной ситуации 1920-х гг., можно говорить о своего рода презумпции несоответствия чеховского творчества культурным запросам современности, а на рубеже XX–XXI вв. более естественной кажется презумпция соответствия, отношение возвращается к дореволюционной «интимности» (доходящей до фамильярности), формирование которой с 1880-х гг. отмечает Л. Е. Бушканец [1, с. 508]¹. И то и другое в крайних формах — заблуждение, дифференцированные же подходы были — по идеологическим причинам — редкостью как в послереволюционные годы, так и в годы постсоветские.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русское общество конца XIX – начала XX века. Казань: Изд-во КФУ, 2012. 756 с.
- 2 Винокур Г. О. О революционной фразеологии (Один из вопросов языковой политики) // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 104–118.
- 3 Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
- 4 Гаспаров М. Л. Столетие как мера, Или классика на фоне современности // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 13–14.

¹ См. там же. С. 269–275 (глава «Проза Чехова в восприятии публики»).

- 5 *Дубин Б. В., Рейтблат А. И.* О структуре и динамике системы литературных ориентаций журнальных рецензентов (1820–1978 гг.) // Книга и чтение в зеркале социологии. М.: Книжная палата, 1990. С. 150–176.
- 6 *Зозуля Е. Д.* Нам надо знать Чехова // Огонек. 1928. № 52. С. 10–11.
- 7 *Как мы относимся к Чехову* // На литературном посту. 1929. № 17. С. 59–63.
- 8 *Как мы относимся к творчеству Чехова* // На литературном посту. 1929. № 19. С. 53–56.
- 9 *Как мы относимся к творчеству Чехова* // На литературном посту. 1930. № 1. С. 60–62.
- 10 *Классики — попутчики — пролетарские писатели* // На литературном посту. 1927. № 5–6. С. 2–5.
- 11 *Коган П. С. А. П. Чехов.* Биографический очерк. М.; Л.: Московский рабочий, 1929. 112 с.
- 12 *Кольцов М. Е.* Чехов без грима // Правда. 1928. 15 июля (№ 163). С. 6.
- 13 *Круглый стол. К 150-летию со дня рождения Антона Павловича Чехова...* // Нева. 2009. № 12. С. 186–212.
- 14 *Луначарский А. В.* Чем может быть Чехов для нас // Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 19–34.
- 15 *Наши современные писатели о классиках* // На литературном посту. 1927. № 5–6. С. 57–63.
- 16 *Полоцкая Э. А.* «Вишневый сад». Жизнь во времени // Литературные произведения в движении эпох. М.: Наука, 1979. С. 229–287.
- 17 *Полоцкая Э. А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2004. 381 с.
- 18 *Семанова М. Л.* Чехов и советская литература. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 312 с.
- 19 *Сухих И. Н.* Сказавшие «О!» Потомки читают Чехова // Нева. 2010. № 12. С. 147–177.
- 20 *Фарбер Б.* В винницкой центральной библиотеке // На литературном посту. 1927. № 8. С. 65.
- 21 *Храпченко М. Б.* Внутренние свойства и функция литературных произведений // Контекст-74. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975. С. 6–41.
- 22 *Читатели отдаленного рабочего района о беллетристике* // На литературном посту. 1927. № 10. С. 66–69.

© 2020. Viktor S. Zaytsev
Moscow, Russia

**“WE NEED SOVIET CHEKHOV”:
ABOUT THE QUESTIONNAIRE OF THE JOURNAL
“NA LITERATURNOM POSTU”**

Abstract: The period of 1920–1930s has a reputation of “anti-Chekhov times” in Russian historiography: the writer's works were subjected to numerous aesthetic critical revisions, the very relevancy of Chekhov's legacy for post-revolutionary culture was an actual issue on the agenda. The subject of one of the most interesting discussions

in this context came to be the anniversary questionnaire about Chekhov by “Na literaturnom postu” magazine in 1929–1930. From 1960s to date many researchers (M. L. Semanova, E. A. Polotskaya, I. N. Sukhikh) cited that questionnaire as the most striking example of anticlassical and anti-Chekhov tendencies in literary criticism which were characteristic of the first post-revolutionary decade. A thorough analysis of answers to that questionnaire demonstrates the complexity and ambiguity of this survey’s results, as well as the incorrectness of its widespread assessments. Most of the writers and political functionaries of the survey’s participants were complimentary towards Chekhov’s work pointing out the need of studying Chekhov’s literary methods for Soviet writers and emphasized the importance of reading Chekhov’s works by mass readers. It is difficult to cite more flawed material for illustrating “anti-Chekhov” tendencies in the literary criticism of the 1920s than that of the questionnaire for “Na literaturnom postu”. The questionnaire and a survey dedicated to the Chekhov’s 150th anniversary in the “Neva” magazine have much in common which demonstrates the stable nature of many formulations that are not reducible to “Soviet” or “post-Soviet” patterns.

Keywords: A. P. Chekhov, Soviet literature, Russian literature classics, ideology.

Information about the author: Viktor S. Zaytsev — PhD in Culturology, Researcher, Vladimir Dahl Russian State Literary Museum, Trubnikovskiy Lane, 17, 1 bldng., 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0790-2635>. E-mail: vik.zaytsev2014@yandex.ru

Received: March 25, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Zaytsev V. S. “We need Soviet Chekhov”: about the questionnaire of the journal “Na literaturnom postu”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 116–130. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-116-130>

REFERENCES

- 1 Bushkanets L. E. “On mezhdru nami zhil...”. *A. P. Chekhov i russkoe obshchestvo kontsa XIX – nachala XX veka* [“He lived among us...” A. p. Chekhov and Russian society of the late 19th – early 20th century]. Kazan', Izdatel'stvo KFU Publ., 2012. 756 p. (In Russian)
- 2 Vinokur G. O. O revoliutsionnoi frazeologii (Odin iz voprosov iazykovoi politiki) [On revolutionary phraseology (One of the issues of language policy)]. *LEF*, 1923, no 2, pp. 104–118. (In Russian)
- 3 Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Records and extracts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 416 p. (In Russian)
- 4 Gasparov M. L. Stoletie kak mera, Ili klassika na fone sovremennosti [Century as a measure, or classic against the background of modernity]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no 62, pp. 13–14. (In Russian)
- 5 Dubin B. V., Reitblat A. I. O strukture i dinamike sistemy literaturnykh orientatsii zhurnal'nykh retsenzentov (1820–1978 gg.) [On the structure and dynamics of the system of literary orientations of journal reviewers (1820–1978)]. In: *Kniga i chtenie v zerkale sotsiologii* [Book and reading in the mirror of sociology]. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 1990, pp. 150–176. (In Russian)
- 6 Zozulia E. D. Nam nado znat' Chekhova [We need to know Chekhov]. *Ogonek*, 1928, no 52, pp. 10–11. (In Russian)

- 7 Kak my odnosimsia k Chekhovu [How do we treat Chekhov]. *Na literaturnom postu*, 1929, no 17, pp. 59–63. (In Russian)
- 8 Kak my odnosimsia k tvorcestvu Chekhova [What is our attitude towards Chekhov's work]. *Na literaturnom postu*, 1929, no 19, pp. 53–56. (In Russian)
- 9 Kak my odnosimsia k tvorcestvu Chekhova [What is our attitude towards Chekhov's work]. *Na literaturnom postu*, 1930, no 1, pp. 60–62. (In Russian)
- 10 Klassiki — poputchiki — proletarskie pisateli [Classics — fellow travelers — proletarian writers]. *Na literaturnom postu*, 1927, no 5–6, pp. 2–5. (In Russian)
- 11 Kogan P. S. *A. P. Chekhov. Biograficheskii ocherk* [A. P. Chekhov. Biographical essay]. Moscow, Leningrad, Moskovskii rabochii Publ., 1929. 112 p. (In Russian)
- 12 Kol'tsov M. E. Chekhov bez grima [Chekhov without makeup]. *Pravda*, 1928, 15 July (no 163), p. 6. (In Russian)
- 13 Kruglyi stol. K 150-letiiu so dnia rozhdeniia Antona Pavlovicha Chekhova... [Round table. To the 150th anniversary of the birth of Anton Chekhov...]. *Neva*, 2009, no 12, pp. 186–212. (In Russian)
- 14 Lunacharskii A. V. Chem mozhet byt' Chekhov dlia nas [What may Chekhov be for us]. *Pechat' i revoliutsiia*, 1924, book 4, p. 19–34. (In Russian)
- 15 Nashi sovremennye pisateli o klassikakh [Our modern writers on the classics]. *Na literaturnom postu*, 1927, no 5–6, pp. 57–63. (In Russian)
- 16 Polotskaia E. A. “Vishnevyy sad”. Zhizn' vo vremeni [“Cherry orchard”. Life in time]. In: *Literaturnye proizvedeniia v dvizhenii epoch* [Literary works in the movement of epochs]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 229–287. (In Russian)
- 17 Polotskaia E. A. “Vishnevyy sad”: Zhizn' vo vremeni [“Cherry orchard”: Life in time]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 381 p. (In Russian)
- 18 Semanova M. L. *Chekhov i sovetskaia literature* [Chekhov and Soviet literature]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1966. 312 p. (In Russian)
- 19 Sukhikh I. N. Skazavshie “O!” Potomki chitaiut Chekhova [Those Who Said “Oh!” Descendants read Chekhov]. *Neva*, 2010, no 12, pp. 147–177. (In Russian)
- 20 Farber B. V vinnitskoi tsentral'noi biblioteke [In Vinnytsa Central library]. *Na literaturnom postu*, 1927, no 8, p. 65. (In Russian)
- 21 Khrapchenko M. B. Vnutrennie svoistva i funktsiia literaturnykh proizvedenii [Internal properties and function of literary works]. In: *Kontekst-74. Literaturno-teoreticheskie issledovaniia* [Context-74. Literary and theoretical research]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 6–41. (In Russian)
- 22 Chitateli otdalennogo rabocheho raiona o belletristike [Readers of a remote working-class district on fiction]. *Na literaturnom postu*, 1927, no 10, pp. 66–69. (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-131-138>

УДК 821.161.1.0

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. В. С. Ковалева
г. Смоленск, Россия

© 2020 г. О. Е. Похаленков
г. Калуга, Россия

**МОТИВ «ВСТРЕЧИ С ВРАГОМ»
В ФРЕЙМОВОЙ СТРУКТУРЕ КОНЦЕПТА «ВРАГ»
(на материале текстов отечественной военной прозы)**

Аннотация: В статье на примере текстов отечественной военной прозы предложен возможный анализ художественного мира прозаического произведения посредством выделения фреймовой структуры концепта «враг». Под концептом понимается многоуровневое образование, в структуре которого выделяется несколько слоев. В представленной работе особое внимание уделяется ассоциативному и образному слоям. С опорой на базовое значение фрейма — последовательность нескольких эпизодов во времени — анализируются эпизоды с признаком движения, развития. Исходя из положения, что в художественном произведении фреймы представляют собой комплекс фабульных (повествовательных) мотивов, авторами рассмотрена реализация мотива «встречи с врагом» в фреймовой структуре концепта «враг» на уровне мотивной системы и системы персонажей. Основное значение фреймовой структуры концепта «враг» — военный противник — в развитии мотива «встречи с врагом» трансформируется в значение идеологического врага, т. е. врага, который не несет опасности вне поля брани. В текстах отечественной военной прозы в структуре концепта «враг» мотив «встречи с врагом» реализуется в двух направлениях: в одном происходит трансформация значения военный противник в значение идеологический враг — в большей степени это касается произведений, повествующих о войнах, предшествовавших Второй мировой; в другом направлении подобной трансформации не происходит — такова в основной массе проза писателей-фронтовиков, создававших свои произведения во второй половине XX в.

Ключевые слова: отечественная военная проза, мотив, фрейм, концепт, встреча с врагом, военный противник, идеологический враг.

Информация об авторах:

Валентина Сергеевна Ковалева — кандидат филологических наук, доцент, Смоленский государственный университет, ул. Пржевальского, д. 4, 214000 г. Смоленск, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2643-0549>. E-mail: vaseko58@mail.ru

Олег Евгеньевич Похаленков — доктор филологических наук, доцент, Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, ул. Степана Разина, д. 26, 248023 г. Калуга, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1573-2728>. E-mail: olegpokhalenkov@rambler.ru

Дата поступления статьи: 17.07.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Ковалева В. С., Похаленков О. Е. Мотив «встречи с врагом» в фреймовой структуре концепта «враг» (на материале текстов отечественной военной прозы) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 131–138. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-131-138>

Известно, что художественный мир прозаического произведения может быть структурирован сценариями-фреймами. Понятие «фрейм» впервые было введено М. Минским в его работе «Фреймы для представления знаний» [5]. Позднее этот вопрос, с лингвистической точки зрения, прорабатывался Ч. Филлмором [9]. В настоящее время не исключается возможность анализа художественного мира прозаического произведения, в частности текстов военной прозы, посредством выделения фреймовой структуры концепта.

Концептом называют многоуровневое образование, в структуре которого выделяется несколько полей (слоев), включающих один из определяющих элементов — понятийный. Считается, что именно понятийный слой является базовой основой, в то время как остальные элементы концепта — это коннотативные приращения, которые возникают в среде носителей языка. В лингвистике существует описание шести слоев концепта: предметный, понятийный, ассоциативный, образный, символический, ценностно-оценочный [6, с. 74–75].

Целью данной работы является рассмотрение реализации мотива «встречи с врагом» в фреймовой структуре концепта «враг» на уровне мотивной системы и системы персонажей. В данном исследовании особое внимание уделяется ассоциативному и образному слоям названного концепта, а также сценариям-фреймам, структурирующим художественный мир военной прозы.

В работе мы опираемся на базовое значение фрейма-сценария как на последовательность нескольких эпизодов во времени, имея в виду прежде всего стереотипные эпизоды с признаком движения, развития. Фактически это фреймы, разворачивающиеся во времени и пространстве как последовательность отдельных эпизодов, этапов, элементов, например посещение кино, поездка в другой город, посещение ресторана, поликлиники, драка, игра, экскурсия [5, с. 119]. Уточним, что при анализе текста с нарратологической точки зрения используется термин «мотив», обращение же к когнитивному анализу позволяет задействовать терминологический аппарат данной отрасли филологической науки, т. е. оперировать терминами «фрейм», «концепт» и т. д. Подобный подход возможен потому, что в художественном произведении фреймы представляют собой комплекс фабульных (повествовательных) мотивов.

Безусловно, в рамках одной статьи невозможно провести анализ всего корпуса текстов военной прозы. Поэтому внимание обращается на те из них, которые, на наш взгляд, иллюстрируют новую для мировой литературы в целом тенденцию — включение мотива «встречи с врагом» в фреймовую структуру концепта «враг».

Обращаясь к истокам, скажем, что в художественной литературе еще с XVII в. мотив «встречи с врагом» стал неотъемлемой составляющей мотивной структуры текста военной прозы, так как в этот период происходит изменение характера войны и меняется значение самой ситуации — встречи с врагом. В ее развитии происходит уникальная трансформация персонажа-врага: из противника, от которого исходит смертельная опасность, он превращается в невольного участника событий, который не несет угрозы вне поля брани (фронта).

Причины изменений в интерпретации военного конфликта и роли в нем человека (как непосредственного участника) лежали в подходе к художественной подаче образа героя. В связи с тем, что с течением времени войны перестали носить благопристойный характер, нормы гуманного поведения — и для армии в целом, и для каждого отдельно взятого солдата — оказались забытыми. По этому поводу уместно обратиться к одной из записей в дневнике В. Г. Короленко: «Прекрасно нападать и прекрасно защищаться. Рыцарство состояло в признании законности и красоты в действиях обеих сторон. Это значило — вообще прекрасна война <...>. В нашей нынешней войне нет ни капли рыцарства <...>. Причин много, но одна из важных — глубоко психологическая. Это отрицание самого права войны. Умерло “право и закон войны” <...>. И оттого она теперь общепризнанное преступление <...>» (10 февраля 1916 г.) [3, с. 265].

В высказывании В. Г. Короленко подчеркивается значимая характеристика, которая, по мнению писателя, и делала войну прекрасной — ее соотношение с рыцарством, а значит, с той трансформацией, которая ее венчала, — превращением попавшего на войну солдата в героя. Однако в XIX в. эта тенденция — взгляд на ведение военных действий как на рыцарское поведение — начала разрушаться. Значимые изменения происходили и потому, что авторами произведений чаще всего становились писатели, знавшие войну не понаслышке, а по собственному опыту, собственными глазами видевшие изнанку изображаемых в литературе героических и романтических событий.

Подобная тенденция прослеживается не только в зарубежной, но и в отечественной традиции изображения персонажей военной прозы.

Возьмем для примера сцену встречи Пьера Безухова и маршала Даву (пленника и победителя) из романа-эпопеи «Война и мир» Л. Толстого. Даву должен отдать приказ о казни Пьера: «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий суда и войны, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту одну минуту смутно предчувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья. В первом взгляде для Даву, приподнявшего голову от своего списка, где людские дела и жизнь называлась номерами, Пьер был только обстоятельством; и, не взяв на совесть дурного поступка, Даву застрелил бы его; но теперь уже он видел в нем человека. Он задумался на мгновение» [8, с. 42–43].

Как следует из отрывка, основное значение фреймовой структуры концепта «враг» — *военный противник* — в развитии мотива «встречи с врагом» трансформируется в значение *идеологического врага*, т. е. врага, который не несет опасности вне поля брани. Подобные характеристики можно найти и на уровне ассоциативного, и на уровне образного слоя концепта: это лексема «человек», соответствующая образу *человека*, а не *врага*, а также лексема «брат», относящаяся к Пьеру, и др.

Мотив «встречи с врагом» находит отражение и в очерке «Севастополь в мае» (1855), который был написан по личным впечатлениям Л. Н. Толстого о ходе Крымской войны. Чтобы убраться и похоронить погибших, французы и русские договариваются на несколько дней о перемирии, во время которого противники запросто общаются друг с другом, как могли бы общаться в мирное время: «Вот пехотный бойкий солдат, в розовой рубашке и шинели внакидку, в сопровождении других солдат, которые, руки за спину, с веселыми, любопытными лицами, стоят за ним, подошел к французу и попросил у него огня закурить трубку. Француз разжигает, расковыривает трубку и высыпает огня русскому. “Табак бун”, — говорит солдат в розовой рубашке, и зрители

улыбаются. “Oui, bon tabac, tabac turc, — говорит француз, — et chez vous tabac russe? bon?” “Рус бун”, — говорит солдат в розовой рубашке, причем присутствующие покачиваются со смеху. “Франсе нет бун, бонжур, мусье”, — говорит солдат в розовой рубашке, сразу уж выпуская весь свой заряд знаний языка, и треплет француза по животу и смеется. Французы тоже смеются» [7].

Вышеприведенный пример иллюстрирует авторскую позицию разделения значений концепта «враг» — *военный противник* и *идеологический враг*. В рамках мотива «встречи с врагом», в условиях объявленного перемирия, у недавних военных противников нет причины ненавидеть друг друга. На это указывает и нейтральное повествование: нет лексем с негативной характеристикой, которые бы создавали отрицательный ассоциативный ряд.

Продолжателем этой традиции европейской и русской литературы является В. М. Гаршин. Когда был написан рассказ В. Гаршина «Четыре дня» (1877), в русской литературе уже был широко известен и популярен Л. Н. Толстой. Тем не менее военные рассказы В. М. Гаршина производили огромное впечатление на читателей. В них убедительно описываются будни русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В рассказе «Четыре дня» очень подробно передано душевное состояние героя рассказа — молодого солдата Иванова, от лица которого ведется повествование. Действие происходит недалеко от окопов обеих воюющих сторон, на опушке леса, где после сражения остались лежать два солдата: один — убитым, другой — раненым. В течение четырех дней, которые Иванов вынужден провести рядом с убитым турком, он переживает глубокий душевный кризис. У него не только меняется представление о войне и смысле войны — меняется и видение врага. Чувство ненависти, с которым он шел в атаку и убивал, сменяется чувством сострадания. Таким образом, в концепте «враг» происходит трансформация значения *военный противник* в значение *идеологический враг*. Кроме того, происходит иное разворачивание фрейма сценария: ситуация встречи с врагом связана с символической смертью одного из действующих лиц — врага-турка: «Передо мною лежит убитый мною человек. За что я его убил? Он лежит здесь мертвый, окровавленный. Зачем судьба пригнала его сюда? Кто он? Быть может, и у него, как у меня, есть старая мать. Долго она будет по вечерам сидеть у дверей своей убогой мазанки да поглядывать на далекий север: не идет ли ее ненаглядный сын, ее работник и кормилец?.. А я? И я также... Я бы даже поменялся с ним. Как он счастлив: он не слышит ничего, не чувствует ни боли от ран, ни смертельной тоски, ни жажды... Штык вошел ему прямо в сердце... Вот на мундире большая черная дыра; вокруг нее кровь. Это сделал я. Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять свою грудь под пули» [2].

Б. Л. Васильев, описывая в романе «Были и небыли» [1, т. 4] войну на Балканах, предлагает похожую на описанную у В. Гаршина контекстную ситуацию. Главный герой романа, молодой поручик Олексин, прибыв в рядах волонтеров на борьбу с турками в Сербию, приходит к мысли, что война — это не только романтические идеалы свободы, но и человеческие жертвы.

Во время наступления турок поляк Отвиновский убивает раненого Совривовича и на обвинение в убийстве отвечает Олексину: «Теперь вы поняли, господин идеалист, что война — это мерзость? — насильственно улыбнулся поляк. — Как бы там ни было, а пора уходить. Вместе идем, или вам теперь со мной не по дороге? Да что с вами, поручик?» [1, т. 4, с. 330].

Некоторое время спустя Олексин на собственном опыте убеждается в безжалостной сути войны: «Из-за дерева, до которого он почти добежал, вдруг выдвинулся турок. Это было как во сне: и неожиданность появления турка, и его рост, казавшийся Олексину огромным, и несоразмерно длинное ружье, которое держал он наперевес, направив штык в живот поручику. Гавриил выстрелил, не останавливаясь и не целясь, с пронзительной ясностью увидел, как брызнула из лица кровь, как турок выронил винтовку и начал падать, хватаясь за воздух руками. Олексин перепрыгнул через него, заметил в кустах синие мундиры, трижды выстрелил. Кто-то закричал там, кто-то упал, катаясь по земле, а он успел подумать только о том, что у него остался последний патрон в револьвере. Только об этом, потому что в следующее мгновение ощутил режущий острый удар, звоном отдавшийся в голове» [1, т. 4, с. 330–331].

Раненый Олексин попадает в плен. И ему, как когда-то Отвиновскому, пришлось пристрелить мучившегося от ран болгарина, подвешенного турками к дереву. Олексин попросил турецкого офицера застрелить бедолагу, уже заживо гниющего. «Да, это жестокая смерть, — согласился турок. — Как вы говорили? Война — это когда засыпает Бог? Вероятно, ему снятся кошмарные сны. — Он достал револьвер, протянул Гавриилу. — Пристрелите сами, если хотите» [1, т. 4, с. 350].

Есть в романе и весьма показательная беседа плененного Олексина с турецким военным:

— Вы христианин, я мусульманин, и мы сидим за одним столом, — сказал он. — Сидим, не чувствуя никакой ненависти, во всяком случае я ее не чувствую. И естественно возникает вопрос: а существует ли она вообще — эта ненависть к иноверцам, которую веками внушали нашим народам? А может быть, мы молимся одному Богу, только называя его по-разному? Вам не приходило это в голову?

— А вам не приходило в голову, что войны происходят тогда, когда Бог засыпает?

— Это мысль! — рассмеялся турок. — В таком случае он слишком часто спит.

[1, т. 4, с. 348]

Отпуская Олексина на свободу, турок показывает ему дорогу:

— Отсюда держите прямо на север, до Моравы. Берегом выйдете к своим.

— Зачем вы это делаете?

— Не знаю. — Турок пожал плечами. — Я поставил себя на ваше место и понял, что поступил бы так же

[1, т. 4, с. 349]

Как видно из приведенного отрывка, значение *военный противник* концепта «враг», как и в текстах Л. Толстого, В. Короленко, В. Гаршина, трансформируется в значение *идеологический враг*. Оба персонажа из романа Б. Васильева не видят причины для вражды вне поля сражений.

Б. Васильев в своих многочисленных произведениях о войне часто обращается к концепту «враг», по-особому, по-васильевски, выделяя в его структуре мотив «встречи с врагом». В романтически пронзительной повести «А зори здесь тихие...» [1] таких встреч с врагом несколько.

Прежде всего, они были у каждой из пяти зенитчиц.

У Риты Осяниной первой встречей с врагом стало нападение фашистов на заставу, где командиром был ее муж, погибший на второй день войны. Участвуя в семнадцатидневной обороне заставы, она воочию не видела врагов, но в сердце своем затаила

ненависть к ним. И когда, уже став зенитчицей, она подбила немецкий аэростат, из которого выбросился корректировщик, Осянина расстреляла врага. Правда, ее трясло после этого, потому что стреляла она все-таки в человека. Но он был военным противником, захватчиком, пришедшим убивать.

Личный счет к фашистам был и у Жени Комельковой. Ее первая встреча с врагом была связана с расстрелом ее семьи.

Соня Гурвич, Лиза Бричкина и Галя Четвертак впервые столкнулись с врагами в лесу. У каждой из них были свои причины ненавидеть фашистов.

На уровне ассоциативного и на уровне образного слоя концепта «враг» Б. Васильев использует следующие лексемы-характеристики: *ненавидеть, прикончить, убить, личный счет, чужой, детина, серо-зеленые фигуры, гадливость, падаль*. Писатель всячески подчеркивает, что его героини имеют дело с военным противником. Когда Женя убила напавшего на Васкова фашиста, ее стало тошнить. Васков «не трогал Комелькову, не окликал, по себе зная, что первая рукопашная всегда ломает человека, переступая через естественный, как жизнь, закон “не убий”». Тут привыкнуть надо, душой очерстветь, и не такие бойцы, как Евгения, а здоровенные мужики тяжело и мучительно страдали, пока на новый лад перекраивалась их совесть. А тут ведь женщина по живой голове прикладом била, баба, мать будущая, в которой самой природой ненависть к убийству заложена. И это тоже Федот Евграфыч немцам в строку вписал, потому что преступили они законы человеческие и тем самым сами вне всяких законов оказались» [1, с. 266].

Жестокий и коварный враг не знает чувства сострадания, в повести «А зори здесь тихие» не происходит его трансформации в идеологического противника. У автора другая задача — через мотив «встречи с врагом» показать бесчеловечность захватчиков, подтверждением чему служат слова Васкова: «Тут одно понять надо: не люди это. Не люди, товарищ боец, не человеки, не звери даже — фашисты. Вот и гляди соответственно» [1, с. 267].

В военных произведениях Б. Васильева и других писателей-фронтовиков Вторая мировая война часто лишена рыцарского флера: это кровавая бойня, исключаяющая человеческое начало у представителей вражеской, захватнической армии.

Таким образом, в текстах отечественной военной прозы в структуре концепта «враг» мотив «встречи с врагом» реализуется в двух направлениях: в одном происходит трансформация значения *военный противник* в значение *идеологический враг* (в большей степени это касается произведений, повествующих о войнах, предшествовавших Второй мировой); в другом подобной трансформации не происходит (такова в основной массе проза писателей-фронтовиков, создававших свои произведения во второй половине XX в.).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Васильев Б. Л. А зори здесь тихие. Повесть // Васильев Б. Л. Собр. соч.: в 8 т. Смоленск: Траст-Имаком; Русич, 1994. Т. 1. С. 203–297. Т. 4. С. 39–544.
- 2 Гаршин В. М. Избранные рассказы // Royallib.com. URL: https://royallib.com/book/garshin_vsevolod/chetire_dnya.html/ (дата обращения: 19.02.2016).
- 3 Короленко В. Г. Книга об отце. Ижевск: Удмуртия, 1968. 382 с.
- 4 Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 152 с.
- 5 Попова З. Д. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ; Восток-Запад, 2007. 314 с.
- 6 Тарасова И. А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов: Изд-во СГУ, 2003. 280 с.

- 7 Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы // Royallib.com. URL: https://royallib.com/book/tolstoy_lev/sevastopolskie_rasskazi.html/ (дата обращения: 19.02.2016).
- 8 Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1987. Т. 4. 541 с.
- 9 Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. С. 52–93.

© 2020. Valentina S. Kovaleva
Smolensk, Russia

© 2020. Oleg E. Pokhalenkov
Kaluga, Russia

**THE MOTIF OF “MEETING AN ENEMY”
IN THE FRAME STRUCTURE OF THE CONCEPT “ENEMY”
(basing on texts of Russian military prose)**

Abstract: The paper offers plausible analysis of the poetic space of a prose work by highlighting the frame structure of the concept “enemy” by the example of the Russian war prose. By the concept “enemy” the authors mean a multi-level phenomenon, the structure of which implies several layers. In this paper, special attention is paid to the associative and figurative layers. Relying on a basic value of the frame — a sequence of several episodes in time — episodes with a sign of movement and development are analyzed. Based on the assumption that the frames in a work of fiction is a complex of plot (narrative) motifs, the authors consider the implementation of the motif of “meeting with the enemy” in the frame structure of the concept “enemy” at the level of the motif-system and the system of characters. Main meaning of the frame structure of the concept of “enemy” — a military opponent — in the development of the motif “meeting the enemy” is transformed into the meaning of an ideological enemy, that is, an enemy that does not constitute danger outside the battlefield. In the texts of the Russian war prose in the structure of the concept “enemy” the motif of “meeting the enemy” is implemented in two directions: in the first one we see the transformation of the meaning a military opponent into an ideological enemy. It mostly regards the works about wars preceding the Second World War; however there is no such transformation in terms of another direction — which actually illustrates the bulk of the prose of writers-veterans who created their works in the second half of the twentieth century.

Keywords: Russian war prose, motive, frame, concept, meeting with the enemy, military opponent, ideological enemy.

Information about the authors:

Valentina S. Kovaleva — PhD in Philology, Assistant Professor, Smolensk State University, Przhevalsky St., 4, 214000 Smolensk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2643-0549>. E-mail: vaseko58@mail.ru

Oleg E. Pokhalenkov — PhD in Philology, Assistant Professor, K. E. Tsiolkovski Kaluga State University, Stepan Razin St., 26, 248023 Kaluga, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1573-2728>. E-mail: olegpokhalenkov@rambler.ru

Received: July 17, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Kovaleva V. S., Pokhalenkov O. E. The motif of “meeting an enemy” in the frame structure of the concept “enemy” (basing on texts of Russian military prose). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 131–138. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-131-138>

REFERENCES

- 1 Vasil'ev B. L. A zori zdes' tikhie. Povest' [The dawns here are quiet. Story]. In: Vasil'ev B. L. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.]. Smolensk, Trast-Imakom; Rusich Publ., 1994, vol. 1, pp. 203–297; vol. 4, pp. 39–544. (In Russian)
- 2 Garshin V. M. Izbrannye rasskazy [Selected stories]. In: *Royallib.com*. Available at: https://royallib.com/book/garshin_vsevolod/chetire_dnya.html/ (accessed 19 February 2016). (In Russian)
- 3 Korolenko V. G. *Kniga ob ottse* [A book about my father]. Izhevsk, Udmurtiia Publ., 1968. 382 p. (In Russian)
- 4 Minskii M. *Freimy dlia predstavleniia znaniia* [Frames for the representation of knowledge]. Moscow, Energiia Publ., 1979. 152 p. (In Russian)
- 5 Popova Z. D. *Kognitivnaia lingvistika* [Cognitive linguistics]. Moscow, AST; Vostok-Zapad Publ., 2007. 314 p. (In Russian)
- 6 Tarasova I. A. *Idiostil' Georgiia Ivanova: kognitivnyi aspekt* [George Ivanov's idiosyncrasy: the cognitive aspect]. Saratov, Izdatel'stvo SGU Publ., 2003. 280 p. (In Russian)
- 7 Tolstoi L. N. Sevastopol'skie rasskazy [Sevastopol stories]. In: *Royallib.com*. Available at: https://royallib.com/book/tolstoy_lev/sevastopolskie_rasskazi.html/ (accessed 19 February 2016). (In Russian)
- 8 Tolstoi L. N. Voina i mir [War and peace]. In: Tolstoi L. N. *Sobranie sochinenii: v 12 t.* [Collected works: in 12 vols.]. Moscow, Pravda Publ., 1987. Vol. 4. 541 p. (In Russian)
- 9 Fillmor Ch. Freimy i semantika ponimaniia [Frames and semantics of understanding]. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike* [New in foreign linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1988, vol. 23: Kognitivnye aspekty iazyka [Cognitive aspects of language], pp. 52–93. (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-139-159>

УДК 821.161.1.0

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. Yuliana G. Pykhtina
Orenburg, Russia

© 2020. Margarita A. Konova
Moscow, Russia

GEOGRAPHICAL FACTOR OF RUSSIAN LITERATURE: NATIONAL AND REGIONAL ASPECTS

Abstract: The paper examines certain features of the Russian national character shaped under the influence of the geographical factor. In their study the authors draw upon the materials of Russian literature of the 19th and 20th centuries, as well as the regional literature (Orenburg text) using the structural-semantic approach to chronotope. The introduction presents an overview of the historical, philosophical and literary works, which substantiates a close correlation of “the landscape of the Russian soul” and “the landscape of the Russian land” (N. Berdyaev). The main part of the paper provides comparative study of a substantial body of texts, which have revealed the external and internal appearance of a provincial town (one of the key spatial images in the Russian literature), reflecting the whimsical “geography of the Russian soul”, that is, not only individual consciousness, spiritual and moral attitudes, the lifestyle of provincials, but also an irrational combination of the uncombinable in the Russian mentality as a whole. The analysis allowed to conclude that the axiological aspect of geographical images in the Russian literature correlates with the national and ideological component, thus philosophic and historical correlations given as examples are quite natural. The paper includes an actual attempt of reconstructing a unified national picture of space, which is being simultaneously realized in artistic, historical and philosophical paradigms. The authors believe that the study of the external geographical factor in a literary text, which at the same time has become an internal spiritual factor of the Russian person, is promising since the proposed model of comparative analysis can serve as a basis for studying the mentality reflected in any national and/or regional texts, regardless of their gender, genre and style-forming features.

Keywords: chronotope, geographical images, national space, regional space, national character, mentality.

Information about the authors:

Yuliana G. Pykhtina — DSc in Philology, Assistant Professor, Orenburg State University, Pobedy Ave., 13, 460018 Orenburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2492-9039>. E-mail: yuliana.pykhtina@gmail.com

Margarita A. Konova — PhD in Philology, assistant professor, National University of Science and Technology MISIS, 4, Leninsky Ave., 119049 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2090-7094>. E-mail: akulova.margarita2018@gmail.com

Received: April 10, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Pykhtina Yu. G., Konova M. A. Geographical Factor of Russian Literature: National and Regional Aspects. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 139–159. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-139-159>

© 2020 г. Ю.Г. Пыхтина
г. Оренбург, Россия

© 2020 г. М.А. Конова
г. Москва, Россия

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: НАЦИОНАЛЬНЫЙ И РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

Аннотация: В статье рассматриваются некоторые черты русского национально-го характера, которые сформировались, по мнению авторов, под влиянием географического фактора. Анализ проводился на материале отечественной литературы XIX–XX вв., а также регионального (оренбургского) текста и базировался на структурно-семантическом подходе к художественному пространству. Во введении представлен обзор историко-философских и литературоведческих работ, в которых обосновывается тесная взаимосвязь «пейзажа русской души» и «пейзажа русской земли» (Н. Бердяев). Основная часть работы посвящена сопоставительному исследованию значительного корпуса текстов, в которых были выделены характерные особенности внешнего и внутреннего облика провинциального города (одного из ключевых в русской литературе пространственных образов), отражающие причудливую «географию русской души», т. е. не только индивидуальное сознание, духовно-нравственные установки, образ жизни провинциалов, но иррационально-сложное сочетание несочетаемого в русском менталитете в целом. Проведенный анализ позволил прийти к выводу, что ценностно-смысловой аспект географических образов соотносится в русской литературе с национально-идеологическим компонентом, поэтому вполне закономерными представляются философско-исторические параллели, которые приведены в качестве примеров. Фактически предпринята попытка реконструировать некое единое национальное представление о пространстве, которое одновременно реализуется в художественной и историко-философской парадигмах. Авторы считают, что изучение в художественном тексте внешнего географического фактора, который стал одновременно внутренним духовным фактором русского человека, является перспективным, поскольку предложенная модель сопоставительного анализа может послужить основой для изучения менталитета, отраженного в любых национальных и/или региональных текстах, независимо от их родо-, жанро- и стилеобразующих особенностей.

Ключевые слова: художественное пространство, географические образы, национальное пространство, региональное пространство, национальный характер, ментальность.

Информация об авторах:

Юлиана Григорьевна Пыхтина — доктор филологических наук, доцент, Оренбургский государственный университет, просп. Победы, д. 13, 460018 г. Оренбург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2492-9039>. E-mail: pyhtina-2008@mail.ru

Маргарита Анатольевна Конова — кандидат филологических наук, доцент, НИТУ «МИСиС», Ленинский пр., д. 4, 119049 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2090-7094>. E-mail: akulova.margarita2018@gmail.com

Дата поступления статьи: 10.04.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Пыхтина Ю. Г., Конова М. А. Географический фактор русской литературы: национальный и региональный аспекты // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 139–159. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-139-159>

1 INTRODUCTION

The formation of the national mentality is due to many factors, among which the geographical position of the country is of particular importance. At the beginning of the nineteenth century, the first Russian philosopher Pyotr Chaadayev wrote that the “geographical fact” runs through the whole of Russian history, penetrates philosophy, and manifests itself in the social and political life of Russia, being “an essential element of its political greatness, and the true cause for the impotence of mind”. His reflections on this issue resulted in the assertion that Russians are “only a geological product of vast spaces” [35].

The greatest scientists of the twentieth century V. O. Kliuchevsky [13], N. A. Berdyaev [2], V. V. Veydle [4], G. D. Gachev [5], V. A. Podoroga [23], and many others confirm P. Ya. Chaadayev's position; in their works, they also indicate that geographical and climatic features of Russia have a primary influence on the character of Russian agriculture, farm-specific conditions, everyday life culture and the worldview of the Russian people.

The Russian philosopher N. Berdyaev described this connection remarkably well: “The immensity of Russia, the absence of boundaries, was expressed in the structure of the Russian soul. The landscape of the Russian soul corresponds with that of Russia, the same boundlessness, formlessness, and reaching out into infinity” [38]. In his essay “Concerning the Power of the Expanse upon the Russian Soul”, he further develops this idea: “Russian man is wide, as wide as the Russian land, as Russian fields. <...> In a Russian man, there is no narrowness of Europeans, who concentrate their energy on a small space of their soul, there is no calculating, saving space and time, there is no intensity of culture. The power of expanse over the Russian soul generates a number of Russian qualities and Russian weaknesses” [2].

A. S. Pushkin, N. V. Gogol, F. I. Tyutchev, L. N. Tolstoy, A. A. Block, S. A. Yesenin, M. I. Tsvetaeva, B. L. Pasternak also intuitively felt that geographical and climatic features of Russia determined the bizarre “geography of the Russian soul” [2]. “Whither, then, are you speeding, O Russia of mine? Whither? Answer me!”, “What is it that your boundless expanses presage?” [42].

Russian literature, with its genuine interest to the inner world of a man, the search for the good and the meaning of life, the exposure of injustice and evil, and also compassion and mercy throughout its existence, has always tried to find the correct interpretation of deep contradictions in the character of the Russian people. Classical Russian authors made it hard to explain the bizarre combination of pride, greatness and lack of dignity in them; openness, disinterestedness, love for people and cruelty; aspiration for freedom and slavish obedience,

humility; great diligence and laziness. As if affirming the discoveries of philosophers and historians, it was through space that Russian writers sought to comprehend an irrational combination of the uncombinable in the Russian character.

In literary criticism, quite many works are devoted to the problem of a national character, for instance, in the works by Russian classics (G. Gachev, E. Kupreyanova, G. Makogonenko, P. Markovich, V. Nedzvetsky, L. Pumpyansky, I. Yunusov, etc.). At the same time, philologists practically do not write about the fact that spatial characteristics play an essential role in the formation of the Russian national mentality. We can name only a few PhD theses, where the authors consider a system of stereotyped ideas about space and its impact on the self-determination of Russian culture in the world geoculture on different literary materials.

Particular attention should be paid to the research by O. A. Lavrenova “Mapping of Geographical Space in Russian Poetry of the 18th – early 20th century (Geocultural Aspect)” (1996) [14], S. M. Shakirov “The Road Motif as Paradigm of Russian Poetry” (2001) [37], E. K. Nikanorova “A Sea Storm or a Storm in the Steppe” (2004) [20], where, in one way or another, the problems of reflecting Russian character specifics in the fiction literature associated with the national space were touched upon.

While developing the typology of *through-composed spatial images* in Russian literature [24], it has come to our attention that, within the national literature, it is possible to isolate steadily recurring loci and topoi which reflect the specifics of the Russian character and create a national flavor in a literary text, i.e. the image of a village, the image of a manor of the nobility, the image of a provincial town, the image of a landscape and some other.

Besides, a comparative study of a significant body of works by classic Russian writers and that of regional novelists allowed us to discover some spatial and geographical characteristics used by the authors to describe *the national mentality of the characters*.

The *primary objective* of this work is to illustrate the relationship between the axiological aspect of geographical images and the national-ideological component. The works by Russian writers of the ninetieth and twentieth centuries served as background material for this research, where the provincial town with its specific way of life and moral and spiritual attitudes of the provincial hero formed by a kind of provincial culture, upbringing, social communication, and the like, served as a place of action (locus in quo).

2 MATERIALS AND METHODS

The research uses a systematic approach to the analysis of the material, which allowed for identifying and describing the interrelations of different-level word-pictures in order to link the “landscape of the Russian soul” with the “landscape of the Russian land”. Methods of historical-literary, structural-semiotic, comparative typology and intertextual analysis were involved during the analysis of specific texts.

3 RESULTS

3.1 Provincial Town as a Reflection of Russian Mentality

In the last one and a half or two decades, there was a stable interest in studying the province in various aspects and directions in the humanities: local studies, the study of country-seats, culture of communities, local descriptive texts, and so on [1; 10; 17; 18]. Scientists have been trying to identify the main approaches in the study of the province and describe their methodology [31].

Since our work unites two vectors of research (the spatial analysis of literary works and the study of Russian mentality), we regard the provincial town as mental space, considering

mentality to be the way of mastering reality, the vision of the world, forming individual consciousness and influencing the social behaviour of a person [7].

While investigating the historiography of the province, L. O. Zayonz observes that by the second half of the nineteenth century the word “provincial” had gone beyond the limits of its grammatical function (a simple definition) and merged with the poetic. The word “provincial” had become an epithet, that is, it acquired a stable emotional and stylistic colouring (this fact, of course, owes to belles-lettres, where the word went through a kind of initiation) [11].

Taking these arguments of the researcher into the account, it can be assumed that the ideas about the provincial are based solely on the author's subjective-emotional perception. So, the same provincial town can be characterised by a writer simultaneously with a plus sign and with a minus sign.

For example, in “The Cathedral Clergy” by N. S. Leskov one can read: “A summer evening in Stargorod. The sun had gone down long ago. Quiet Zarechye, the part of town situated on the high riverbank, with the cathedral's pointed cupolas towering overhead, was illuminated by pale glimmerings of moonlight, while the quiet section on the other side of the river lay wrapped in warm mist. From time to time solitary figures crossed the floating bridge that connected the two parts of Stargorod. They walked rapidly: in that quiet little community night drew all the inhabitants to their own hearths and their own nests at an early hour. The mail cart rolled by, jingling its little bell and running over the planks of the bridge like a finger over piano keys, and once again everything fell silent. A refreshing breath of cool air floated in from the distant forests” [44]. In this text excerpt, epithets reflecting the perception of the urban space (quiet Zarechye, warm mist, a refreshing breath) undoubtedly have a positive connotation.

Further, the city is described by the author in a completely different tone: “The deserted streets of our provincial towns wear an oppressive, tedious, and wearisome look at any hour; but their lifelessness is especially deadly at noon on a hot summer day. Thick grey dust furrowed here and there with the tracks of passing wheels; drooping, withered grass lining the imaginary sidewalks of the unpaved streets; rickety, rotting gray fences; church doors fastened shut with heavy padlocks; wooden shops abandoned by their proprietors and boarded up with a couple of crisscrossed planks: everything slumbers so contagiously in the midday heat that anyone condemned to live in such surroundings loses all vigour and languishes and slumbers, too” [Ibid].

The images of this excerpt fully correspond to the Russian satirical tradition in the depiction of a provincial city, and the reader gets the impression that such are the inhabitants of this boring, tedious, deserted, deadly, and dusty town. The latter is due to the relationship between mentality and place of residence.

However, this impression is erroneous, since N. S. Leskov is fascinated by his heroes: Father Tuberozov is “tall and stout, but still very agile and active”, “exceptionally handsome”, his hair is as “white as the curls of Phidias's statue of Zeus”, his eyes are “big, brown, bold, and clear”, and in them one can see “the sparkle of joyous delight, the cloudiness of sorrow, and tears of emotion”. Sometimes his eyes “have flashed with the fire of indignation and thrown off sparks of anger — not a trivial, peevish, petty anger, but the wrath of a great man” [Ibid].

In Father Zacharias Benefaktov other, equally dear to Leskov properties are described: meekness and humbleness, spiritual wealth, frailty and weakness of physical body. “His entire being is the personification of humility and meekness. Just as his meek spirit seeks to assert

itself as little as possible, so does his tiny body take up as little room as possible, as if it were striving not to burden the earth with its weight” [44]. The third favourite of Leskov is the mighty Deacon Achilla Desnitsyn, fond of nature, a laughable, kind, “epic bogatyr”. Describing the inhabitants of Stargorod, the writer admires these people from an “old fairy tale”. This way of living had been formed and established in Russia for centuries, and Russian people, with their innocence, conscientiousness, childish openness and some naivety, naturalness and specific treatment of things they were involved into, lived happily.

However, one cannot deny the fact that in Russian literature there are more works exposing the provincial way as inferior and backward¹. Russian writers consider substandard living conditions and low level of spiritual and moral character of residents to be the shortcomings of provincial society. Here are some examples of negative characteristics of the visage of provincial towns and their inhabitants:

1 Visage.

“The little town in which we lived was called Knyazhe-Veno, or Princes Town. <...> When you approached the town from the east, the first building to strike the eye would be the prison, the town's most conspicuous piece of architecture. The town itself stretched lower down, along with the banks of its drowsy, mouldy ponds. Leading to it was a gently sloping road with the usual town “gate”. A sleepy invalided soldier, his sun-blotched figure itself a mark of undisturbed slumber, slowly raised the cross-bar — and you were inside the town before you were aware of it. Grey fences and waste ground strewn with all kinds of rubbish now alternated with half-blind little hovels sunken deep into the earth. Further on was a wide square, from different points of which there gaped at you the dark gateways of the Jewish inns, and where government offices struck a dismal note with their stark whitewashed walls and severe barracks-like fronts. You got across a narrow river over a wooden bridge so decrepit with age that it creaked and swayed under the weight of your carriage. <...> There was stench and dirt, and swarms of children rolling about in the dust. But, in the matter of a minute, you would be out in the open again. Birches softly whispered over the graveyard, the wind stirred the wheat fields, and drew a doleful, unending tune from the telegraph wires along the road” [43].

“I can't exist in this town,” he said gloomily. “No water supply, no drains! It disgusts me to eat at dinner; the filth in the kitchen is incredible...” [39].

2 Author's assessment of people living in the province.

“The first thing that amazes you in the Ural gathering is the mixture of modern dresses with traditional sarafans. <...> What a disgrace, however, are these Ural sarafans! <...> Hairstyles and headdresses are just as strange and wild as chocolate-box picture sarafans. <...> I do not know anything darker and more cheerless as the family shelter of the Urals inhabitants, at least for an outsider who comes under this roof with iron doors, heavy bars and locks, like those of a small shop or a cellar. <...> How women should be bored! Neither farming nor caring for children can absorb all their time <...>. They have not developed a taste for reading. It's not a woman's business to read. That leaves just one thing to do: put on their ugly sarafans, sit on the bench with a neighbour, nibble sunflower seeds and tell or listen to stories about different intimacies” [19].

¹ This perception of a provincial town is reflected in the dictionaries, e.g. dictionary of synonyms by V. N. Trishin (2013): provincial — hicktown (урюпинский), uezd (of district status), backward (отсталый), distant (отдаленный), naïve (наивный), up-country (глухой), non-capital (нестоличный), middle of nowhere (мухосранский), sleepy town (захолустный), rustic (заштатный), basic (простоватый), peripheral (периферийный) [33].

“And the way those people lived one is ashamed to describe! No garden, no theatre, no decent band; the public library and the club library were only visited by Jewish youths, so that the magazines and new books lay for months uncut; rich and well-educated people slept in close, stuffy bedrooms, on wooden bedsteads infested with bugs; their children were kept in revoltingly dirty rooms called nurseries, and the servants, even the old and respected ones, slept on the floor in the kitchen, covered with rags... The food was not good, and the drinking water was unwholesome” [40].

So, the primary markers for the visage of a provincial town are mud, dust, rubbish, dilapidated buildings, absence of the most ordinary benefits of civilization; spiritually-moral character — lack of education, low level of culture, absence of higher interests in society, meaninglessness of life, passion for intrigues, gossip, etc.

On the one hand, these characteristics indicate the typical mental representation of provincial towns; one can quote the textbook statement of A. P. Chekhov that “in Russia all the towns are alike. Ekaterinburg is the same as Perm or Tula. It looks both like Sumy and Hadiach” [36, 41]. On the other hand, classic Russian writers deeply reflect on the backwardness and remoteness of the province². This idea is perfectly illustrated with the words of D. S. Likhachev in his book “Russian Notes” (1984): “Our people with merciless force expose their shortcomings, and before the whole world are ready to talk about their ulcers, ruthlessly scour themselves, sometimes even if they are unjust to themselves — in the name of seething love for truth...” [15].

With what a force, these tendencies to condemn and self-chastise were revealed in Gogol's, Saltykov-Shchedrin's works and all this depressing literature which is much more tenacious, vital, than the actual literature “that dates as far back as the Crimean war”. Moreover, when a man is aware of their illness, does it not speak for their recovery or their ability to recover from illness? The power of self-condemnation is the first of all powers: it indicates that there are still forces in society. The love for goodness necessarily lies in the condemnation of evil: the ills of society to be healed up involve a passionate longing for health” [Ibid, p.464].

Russian classical literature provides the researcher with rich materials for reasoning about different mentality of the Russian provincial, which embodies the “deeply ambivalent spiritual foundations of Russian public life” [12]. Thus, we observe, on the one hand, deep-hearted love to the city, to the level life in it, and on the other — the negation of this unchanging rhythm of life because of its routine. For example: “In one of the remote places of Russia, there is a city that somehow speaks straight to my heart. Not that it has magnificent buildings or Hanging Gardens of Babylon, you even will not come across a three-story in a long row of streets, and all the roads are unpaved; but there is something peaceful and patriarchal in its countenance, there is something very soothing your soul in the silence that reigns its streets” [28];

“The town, grown quiet and deserted, has put in the storm windows, lit the furnaces, donned warm garments, and is stocking up on all the necessities for winter, already pleasantly aware of the winter coziness and of that ancient, hereditary way of life it has been living for centuries — of the repetition of seasons and customs” [3].

And quite the opposite: “I realize that I am... in a rubbish heap! And there's nowhere for me to go... I moved to the town... and just from one rubbish heap, I went to another

² The most “desperate” critics of the provincial way of life were born in the province — N. V. Gogol in Poltava province, M. E. Saltykov-Shchedrin in Tver province, A. P. Chekhov in Taganrog, and I. A. Bunin in Voronezh.

one. <...> And then the whole situation. It looked sweet when I was a child! And now it is oppressing me! A kind of bars <...> you have just crawled out of the woodwork... and cannot make a single step! I left that place <...> and could not find a new one anywhere!” [8, p. 280].

Inconsistency in the assessment of a provincial town (with a plus sign and a minus sign) is reflected in the description of its residents. The provincial is also represented as a pure moralist, who trusts relations, a sincere, decent, unselfish person, and as ashamed of their provinciality, ugly, unhappy, living in unbearable conditions, striving to break out of the town, where everything is known in advance, where, instead of fate, instead of a path — there is a circle, a lousy infinity of repetitions. So, for example, describing Kharkov society in “The Life of Arseniev” novel, I. A. Bunin uses such characteristics as *pleasant, charming, benevolent, reasonable, affectionate, calm, pleasant, clean, sincere*, etc.: “To all of them, my brother introduced me with joyous haste and even with pride. Soon my head was spinning around: because of this entirely unusual and beautiful society, and because of this crowded place, which basement windows let the sunshine gaily gleam as in spring... <...> Gansky from Poland with his deep sorrowful eyes and parched lips... huge and picturesquely curly-haired Krasnopolsky, similar to John the Baptist; bearded Leontovich, who was older and more famous than everyone else and immediately fascinated me with his gentle calmness, benevolent reasonableness and, most importantly, an unusually pleasant, purely Little Russian sounds of his chest voice; then someone short, sharp-eyed, wearing glasses, utterly absent-minded, fiercely ardent, all passionately angry and yet so childishly pure and sincere that I immediately fell in love with him even more than with Leontovich. I took a tremendous liking to the statistician called Vagin ... strong, tall, white-toothed, handsome and cheerful...” [3].

At the same time, A. P. Chekhov in “My Life”, “Ionych”, “The Bride” and other stories assesses the provincials differently (dull, disgusting, dishonest, useless, dead, etc.): “<...> the people with whom I lived in this town were boring, alien to me, sometimes even repulsive. I did not like them nor understand them”; “I did not know one honest man in the town”; “It's a town of shopkeepers, publicans, counting-house clerks, canting hypocrites; it's a useless, unnecessary town, which not one soul would regret if it suddenly sank through the earth”; “The town is dead, the people in it are dead <...> and if it sank, then only three lines would be published in the newspapers, and no one would regret it” [39; 40].

So, the provincial town is recognized by classic Russian writers in two ways: as a closed patriarchal space, possessing value-normative and sacral characteristics, characterised by harmony, purity, sincerity, the strength of clan relations on the one hand, and the routine, backward, incapable of renewing itself in principle — on the other.

3.2 Representation of Regional Mentality in the Local Text

Another exciting aspect of the study can be found in the regional literature which is focused on describing the actual city (the name may correspond to the geographical one or not, but, in any case, the specific city can be guessed by its key characteristics).

Let us consider, for example, the specificity of the representation of regional mentality in the Orenburg text. In his travel essay “The Picture of Orenburg and its Suburbs” (1824), the traveller and writer P. P. Svin'yin, detailing main sights of Orenburg, gives extensive information about the appearance, mental organisation, nature, occupations, relationships, peculiarities of the life of its inhabitants, i.e. their mentality.

The author writes about such qualities of Orenburg people as their love for order and cleanliness, linking it with the special military status of the city: “When entering the city it is nice to see the accuracy of its squares and streets, the purity of the latter, <...> fascinating

tidiness of houses, for the most part wooden and plastered ones, magnificent stone pavement in a big street and rows of young trees planted in front of the houses <...>” [29].

The borderline position of the city, according to P. P. Svin'yin, conditions the appearance of its inhabitants: “In Orenburg, as it has been mentioned above, except for Russian inhabitants, there are a lot of Mohammedans, some of them live there; some of them come there with caravans and for a summer cordon service. The difference between languages, clothes and customs makes this city an amusing place. It happens that one can see an important Indian sitting next to a talkative Jew; or the crowd of wild Kirghiz-Kaisaks — some wandering Europeans, fashionably dressed” [29].

The location of the city (the fortress at the crossroads of the famous “Silk Road”) frames the character of the townspeople: “The Tatars are the most remarkable group in Orenburg, which make up a special and significant class of inhabitants. Being cunning, nosy and nimble, they have a knack for the local trade and often acquire great capital” [Ibid].

Finally, P. P. Svin'yin also pays attention to the description of the Cossacks – the main population of Orenburg: “Orenburg outer settlement has a remarkable character. Its inhabitants (Cossacks and Old Believers for the most part) live in their way and consider it a sin to mix with the townspeople. They are resourceful in industrial affairs, pious and extremely superstitious. As for Young Cossacks, they are devoted to their service and have uncertain amorous boundaries” [29].

As can be seen from the presented fragments of the essay, P. P. Svin'yin connects the specificity of the mental image of Orenburg townspeople with a particular geographical location of Orenburg, as well as the diverse ethnic and social composition of its population.

V. L. Kign-Dedlov, the end of the nineteenth-century belletrist describes Orenburg and its residents with great affection: “Orenburg is immeasurably better and more interesting than people think about it. They think badly of it because they do not know this city at all” [25]. Drawing main attractions of Orenburg, the author complements the picture with the information about the mentality of its citizens, also formed under the influence of its geographical location and favourable climate: “The people here are good because of its good climate. I'm even not talking about Cossacks. <...> We used to have much worse people in the old days” [Ibid, pp. 93–95].

Modern travellers also have the same impression of our province, remote from the centre and located on the border between Europe and Asia: “What is Orenburg, and what is the Orenburg region? It is the “Outpost of Russia in the East”, and the “Window on Asia”, and the “Frontier between Two Parts of the World”, and the “Pearl of the Southern Urals”, this is oil, gas, nickel, and Orenburg shawls, bread and salt <...>. It is a wonderful land, enhanced by creative thoughts and selfless devotion of Kirilov and Rychkov, Tatishchev and Neplyuyev, Pushkin and Dal, Shevchenko and Aksakov, Karamzin, Tolstoy, Chapayev and Rodimtsev <...>. However, Orenburg is not only about history, but it is also about modern, unique, and beautiful people, who, with their labour and talent, have turned their steppe city into a green, clean, multi-storey megapolis” [34].

Orenburg, having been based on the intersection of trade routes for many years, became the focus of barter trade with the countries of Central Asia, the conductor of Eurasian policy of the Russian state and the centre of financial and economic communication with the peoples in the east. This fact greatly influenced the formation of a unique spirit of enterprise and trade, the exchange of commodities ideology, which the Orenburg land was initially impregnated with: “In caravansary Bokharans, Khivans and Sarts were selling their wares. One could see bizarre goods: Kyrgyz nomad tents, Kyrgyz hemisphere-type caldrons, Tatar jugs with long

handles, colourful, tiled coffers, and falcons <...>. Where else could you see it all, except for zoos and ethnographic exhibitions for the money! And here you have a show every day and for free” [9, p. 96].

It is interesting that trade with the eastern people, for the most part, contributed to the formation of not only typical features of the merchantry (activity, the liveliness of mind, etc.) but also of special regional ones (greed of gold in a crude way, deceitfulness): “Camels are crowding around the yard here and there; a few sheep on the leash are humbly awaiting their fate; our shopkeepers are walking among the sheep, probing their kurduks, shouting and screaming, swearing, they are almost forcibly digging and exchanging those sheep from their indecisive sellers who seem to be only able to sell their goods in this way; a huckstress is sitting on the bare ground or on the mat, judging by her face, she is something between Russian, Turkish, Chudic or Mongolian tribes; the huckstress is cheating Kaisaks on weights and measures of goods that make up the stock of her mobile junk shop” [Ibid, p. 227]. There are known cases of criminal fraud among Orenburg merchants. N. A. Stepnoi (Afinogenov) told one of the stories in his “Steppe Fairytales”: “The merchant was sleek, had a mild nature, except for commerce, he was engaged in charitable deeds and was a churchwarden, and everyone considered him for a good and religious man. We were sorry when some of his caravans disappeared. <...> He died and, to the surprise of many, left a million rubles for his children. <...> So what? It turned out that Bukhara and Khiva merchants simply bought people from him; so, he earned a lot in that business” [30, pp. 57–58].

It can also be noted that mental characteristics of Orenburg merchants were associated with their national and confessional identity (Orthodox, Old Believers and Muslims), which determined acceptable and unacceptable patterns of professional conduct. Drawing Orenburg trade in detail, V. I. Dal noted, for example, that “Russians do not go with caravans to Central Asia at all: this trade belongs exclusively to stupid, careless and immensely chrematistic Muslims. Russians are resourceful, smart, and enterprising at the domestic level; but caravan and sea trade is not their thing” [9, p. 220].

Orenburg was historically formed as a multi-ethnic region. In the process of long coexistence and interaction of various ethnic communities in the territory of Orenburg (Slavic, Turkic, Finno-Ugric, etc.), traditions of mutual understanding and respect, interethnic communication and tolerance were formed between different nationalities: “In relations with our neighbours, there was the same kindness and sincerity without any division between nations. Moreover, we were living in the street across the courtyard — Tatars and Russians. Also, there was never even a hint of what our Fatherland is trying to cope with now: national conflicts. <...> Respecting national customs and traditions of each other, people would bake pies for their holidays and — hot from the oven — would run to treat their neighbours, whether on Easter or Kurban Bayram. In general, they shared joys and woes and always received an overwhelming response from each other. My Grandmother used to say quite often: “Faiths are different, but God is one” [21, p. 13].

Many features of the economic system, social and moral foundations, cultural and folk traditions that exist in the Orenburg region, are explained today precisely by the multi-ethnic and multi-confessional status of the region, and this fact finds a bright reflection in the Orenburg text.

A special place in the Orenburg text is devoted to the description of history, everyday routine, and way of life, customs, traditions, and religion of Cossacks, one of the most original ethnocultural groups in the region. The basis of the local Cossacks were natives of the Russian and Ukrainian peasants and commoners; also, representatives of Kalmyks, Meshcheriaks

(Turkic tribe living in the Bashkir Republic) and other non-Slavic peoples were recruited into the Orenburg and Ural Cossack forces. In 1748, all the Cossack population of the Orenburg fortress was united into the Orenburg nonregular troops, soon transformed into the Orenburg Cossack Army.

Ethnographic features of Orenburg Cossacks' life finally took shape in the middle of the nineteenth century. At that time, the first story describing the Cossack mentality was written (V. I. Dal "Ural Cossack", [9]). According to the author, the Ural Cossack is distinguished by the strictness of ethical norms governing their family, personal and social life ("Their main occupation is to educate children within constant rules and customs of domestic fanaticism, which, as we have seen, is observed with inviolable holiness at home"); patriarchy and conservatism in their life at home and freedom during military campaigns ("At home Cossack Prokliatov would sing no songs, or tell any tales, he would not dance or play music, he would not smoke his tobacco-pipe". <...> During expeditions, Prokliatov is the first songster although he honks a little in an old church manner; he is the first dancer and plays the balalaika, — and smokes a tobacco-pipe, because his parents will pray for him and his sins at home"); piousness ("At home, in the Urals, Prokliatov would never swear, but say "by the holy poker!" and "no way", would never say "thank you", but "save Christ", having entered the house, he would stop at the door and say: "Lord Jesus Christ is the Son of God, have mercy on us!" — waiting for the answer: "Amen"); the passion for fishing ("If you happen to see frantic pigeoneers or huntsmen who go mad, if one only mentions the word "hunting" in their presence, you can visualise Prokliatov in your head. His grey eyes light up every time if it comes down to fish and fishing, his eyebrows start moving, and he puckers his lips"); physical strength ("In the campaign, Prokliatov did not bother about heat or cold. "I got used to it", he would say") [9, pp. 158–174].

The essay by V. I. Dal, as shown in the above quotes, is not only a literary, but also an ethnographic study of Ural Cossacks and their way of life, the standard of the genre of the physiological essay.

However, among the regional texts, one cannot but mention satiric works, in which Orenburg is described as a typical provincial town with a set of negative features. Such, for example, is the town in the story by A. N. Pleshcheev "Everyday Scenes. Father and Daughter" (1857): "The provincial town of Bobrov (on geographical maps it is called otherwise) in no way lagged far behind the rest of other provincial cities of our Russia. <...> The physiognomy of the city of Bobrov was also the most ordinary one. There, as everywhere else, it was possible to find public offices, painted with ochre, the governor's house with Venetian windows and a balcony, a club where on Saturdays people play cards, and dance on Thursdays..." [22, p. 91].

Already in this small excerpt, one can see the permanent markers of the Russian provincial town: its visage (the traditional architecture) and the rhythm of life that is not disturbed, its routine and stagnancy. The author associates patriarchal mores and the nature of citizens with the geographical distance of Bobrov from both capitals. It is not without irony that residents of the city are described: "Everything in the town of Bobrov was based on pure love. Everyone knew almost all their neighbour's sins, but it never occurred to anyone to denounce them, even with a hint. All citizens were aware of the weakness of human nature and held the opinion that "after all, the world cannot be recreated, and therefore there is nothing to talk about it" [Ibid].

In the story by A. N. Pleshcheev, Orenburg also appears as mental space. The main characteristics of the visage of the city are its modest means and substandard living conditions, as for the spiritual and moral image of the townspeople, one can mention the low level of

education and culture, the lack of higher interests in society, the meaninglessness of life, their passion for intrigues, gossip, and so on.

Of particular interest are the works in which the provincial mentality is expressed through the form of subjective author's narrative. So, for example, in S. I. Gusev-Orenburgsky's "The Land of the Fathers" story (1905), the autobiographical character of the work, Father Ivan, is ashamed of his provinciality, ugly, unbearable environment, trying to break out of the city: "I led an aimless life of a worm! Crawled in the dark! I lived as ordered, and not how I should live <...> Enough! I also tell you: enough! Don't you see that it's impossible to live like this...! It's a shame! Life goes away from us to bright picks... and we stay here, like statues, as a black wall <...> we do not move forward and prevent others from moving!" [8, pp. 387–388]. Life in the province leads to the conflict in Father Ivan's soul: a sense of personal guilt and pangs of conscience, which, in the end, turn into a rebel and a desire to defrock him.

Another picture emerges in the prose of contemporary Orenburg writers, who are not only burdened by their provincialism; on the contrary, they are proud of it, perfectly aware that it is in the province that all the best that exists in the Russian people is preserved. "Sweet Home", "Our land", "The Smoke of Homeland" were the first short story collections of Orenburg authors published at the end of the 20th century. A sound provincial principle of local literature is also reflected in the fact that "village prose" remains its main direction, and that even young Orenburg authors write in a traditional, strictly realistic manner, paying close attention to everyday life, language, thinking, wants and needs of their fellow countrymen.

Our analysis shows that the Orenburg text is modelled according to the laws of local intertext, which fully reflects the features of the regional mentality of the Orenburg people, which were influenced, first of all, by the geographical factor (its frontier position between Europe and Asia) and the multi-ethnic, multi-hierarchical and multi-confessional structure of the city. One body of texts forms an idea of provincial space as patriarchal, with its values, the other one presents the province as a backward place, unable to update fundamentally.

3.3 National in the Prism of the Provincial

The analysis of the significant body of works allowed us to conclude that, through the microcosm of the province, many writers recreate a vast panorama of life in Russia. Let us illustrate this idea on the example of S. I. Gusev-Orenburgsky's "The Land of the Fathers" (1905) and M. Gorky's "The Town of Okurov" (1910) stories, which reflected one of the dramatic periods in Russian history. Both writers paint the life of provincial Russia, showing how easily social unrest in the «bestial wilderness» can turn into meaningless riots and murders.

First, let us pay attention to the spatial characteristics of the stories, which bear a remarkable resemblance. In "The Land of the Fathers" by S. I. Gusev-Orenburgsky's, the main activities occur in the provincial town of Staromirsk; it is located "close to a wide swampy river, dividing the town into two parts: the "Centre" and the extensive "Zarechye". Zarechye is filthy and muddy. On all sides, it is squeezed with wood-yards, sawmills, factories, brick and lime plants; it bears the stamp of perpetual poverty and that of age-old bondage. On its streets, impassable in autumn, dusty in the heat, young ragamuffins play and scream — these are future workers for factories and plants. The street is their school because only the lucky ones get into the town school named after Governor Bezak. <...> Having grown up, these abandoned kids would walk around the streets with harmonicas in their hands, sing outrageous and cynical songs, beat their exhausted wives, and echoes of their revelry would reach the "centre", which looks at them from the highlands sullenly and suspiciously until the night is over" [8].

The “Centre” is a landscaped island. Its streets are wide and beautiful, well paved, at night they are illuminated by the pale light of electricity. The “Centre” dominates the neighbourhoods. At its highest point, at the edge of the slope above the river, there is a square. On the square, there is a 200-year-old “golden” cathedral, surrounded by the best buildings of the city: the governor's palace, the treasury chamber, the gloomy building of a treasure house, the seminary, the prison and the guardhouse. Along the slope stretches the “square” or “boulevard”, where in the evenings a military band plays for public entertainment, for high-quality audience decently strolling around the main avenue, and where there is an alley of “secret sighs”, which it is considered indecent to walk in. From the beautiful governor's balcony, supported by white columns, there is a wonderful view of “Zarechye” and its surrounding area [8, pp. 260–261].

In the novel by M. Gorky, the events unfold in a small town of Okurov, which is described as follows: “From the dense forests of Chernoramenya there flows a lazy little river Putanitsa; wriggling between the ploughed hills, it approaches the town and divides it into two equal parts: Shikhan, where the best people live, and Zarechye with low-income people. <...> The city has the shape of a grave cross: at the bottom end there is a nunnery and a cemetery, at the top — Zarechye — cut off by the river, in the top left corner — a grey ramshackle building of a prison, and on the right — the old estate of the Bubnovs family. <...> In Shikhan there are six thousand inhabitants, in Zarechye there are seven hundred residents. In addition to the monastery, there are two other churches: a new, clean and white Cathedral of St. Peter and St. Paul and the ancient wooden church of St. Nicholas of Myra, with five colourful domes, brick buttresses on the sides and a small bell tower similar to crinoline and recently painted in blue and yellow colour. <...> The main street, Porechnaya, or Berezhok, is paved with large cobblestones. <...> In Porechnaya the best houses are gracefully stretched out — blue, red, green, almost all of them with front gardens — the white house of Vogel, the chairman of the executive council, with a tower on the roof; red-brick with yellow shutters... also, a long line of boastful, cosy houses — the authorities lived in them. <...> The other shore, flat and sandy, densely and unevenly covered with a row of huts: black and old, with green moss on rotten roofs, they stand obliquely, looking hopelessly at the river with their small sick eyes, pieces of glass instead of windows look like wall-eyes” [6, pp. 7–9].

As we see, in both novels the cities have a very similar face: both are located on the river, which divides them into two parts: in S. I. Gusev-Orenburgsky's story — Center and Zarechye, in M. Gorky's story — Shikhan and Zarechye, the location of towns, rivers and its banks, monasteries, prisons (guardhouses), a well-maintained centre and poor Zarechye, a boulevard — a place for recreation and entertainment, etc. However, it is known that M. Gorky, drawing Okurov, took many features of Arzamas, where he was exiled in the summer of 1902. In Staromirsk drawn by Gusev-Orenburgsky, the Orenburg features are discernible, for instance: the “golden cathedral”, blown up in the 1930s, the balcony of the governor's house, on which there was a hole from the core of the Pugachev cannon, the division of the city by the river into the European and Asian part; the names of two Orenburg governors (A. P. Bezak and V. A. Perovsky) are also mentioned.

The common thing in the visage of Staromirsk and Okurov is indeed not because of features borrowed from reality, but rather due to the universality in the depiction of cities, the description of which includes all the main elements of the city space (inns, temples, houses, streets, parks, etc.), and also because of the typological similarity of all Russian provincial cities. The conversation between Gorky's heroes confirms this idea: “The lame stove maker Mark Ivanov Klyuchnikov, stroking his bare skull and swollen yellow face, asks: “Well,

sometimes I think — Russia! How one can understand this — Russia?” Tiunov, without hesitation, explains: “Well, Russia? Russia is, undoubtedly, a provincial state. There are four dozen of principal cities, as for provincial towns — there are thousands of them, I bet! Doesn't that just figure?” [6, p. 17].

Drawing Staromirsk and Okurov, writers characterise all spheres of their provincial life: social, cultural, every day, spiritual, and religious. So, for example, the social and spiritual appearance of citizens forms the structural organisation of the space: “This is the house belonging to the merchant Shapovalov. Thirty windows on the front facade — on the fourth floor, the windows are large, then small, then round”.

Here is another “attraction” — the merchant Shirokozadov's house: an absurd mixture of Moorish and Russian styles. Columns, lancet windows, carved cornices, turrets at the corners, balcony-supporting centaurs, similar to drowned people, and at the same time in all the exterior of the house there is something swollen as if because of dropsy, something pressed down like a heavy, wandering thought in the darkness” [8, pp. 231–232].

“There are many gardens and front gardens in the city — maples, mountain ashes, lilacs and acacias hide facades of the houses, small windows with white curtains, pots with geranium, fuchsia, and begonia on windowsills and birds' cages on the doorposts gaze at each other through trees” [6].

The character of the architectural decoration of both towns reflects social features of a Russian character: doing things in a big way, craving for luxury under insipidity on the one hand, and the desire for petty-bourgeois comfort on the other.

Both novels, in our opinion, think hard on the “Russian soul” and Russian history, in M. Gorky's story, on the example of lower middle-class life, and in S. Gusev-Orenburgsky's story, on the example of the clergy. The characters of both novels are uneducated, but they can philosophise, their heightened awareness helps them understand the life in general. N. D. Tamarchenko, discussing the Gorky's story, writes: “...the petty bourgeois class of Okurov wants to know what Russia and Moscow look like, what their place and role in the fate of Russia are and so on. It turns out that the country is necessarily a county, and Moscow is like a beaver hat on a man who does not have decent clothes and who is desperate for money” [32].

It should be noted that Russian philosophers, for example, N. O. Lossky, repeatedly wrote about the ability of the Russian people to philosophise, to “higher forms of experience”, for example: “The interest in the question of the meaning of life necessarily leads to philosophising and attempts to develop an integrated worldview. This feature remarkably characterises Russian people. <...> Not only educated people and ordinary Russians like to discuss the issues underlying the worldview, the God questions and the meaning of life” [16, pp. 259–260].

In the stories, other features of the Russian character are revealed. “Russians, due to certain properties of their character <...> sin quite often, but usually sooner or later realise that they have committed a bad deed and regret having done it. Having committed a serious crime, they sometimes repent publicly”, N. O. Lossky notes [Ibid, p. 257]. Both Gorky and Gusev-Orenburgsky speak about this thing. Having strangled Sima Devushkin, Burmistrov, although theatrically, repents before the crowd: “Someone angrily and cheerfully said: “Hey, listen, he, really killed a man the day before yesterday!” “Why, he's talking about that!”, shouted the old cooper. “Have you seen it?”, Bazunov shouted, bouncing. “This is it – freedom! A robber, he understood that! More than enough! It is the Russian conscience, aha!” [6, p. 117].

In “The Small Town of Okurov”, the blithesome poet Sima Devushkin died innocently at the hand of Vavila Burmistrov. In “The Land of the Fathers”, too, blood flew: frightened by

rebellious peasants, the landowner Porfiry Shirokozadov shoots at the boy, and after that the people become uncontrollable.

However, despite the apparent similarities in the image of the provincial towns, writers solve the main problem in different ways — “testing the town and its characters with a riot”. M. Gorky shows the spontaneity of social unrest and almost complete unconsciousness of what is happening: ““What shall we do with freedom?”, one of the characters of “The Small Town of Okurov” says. Moreover, it turns out that with this freedom, the most desperate people cannot cope at all. The slogan “Give a man the will, let him see what's not allowed!” quite naturally turns into a senseless riot and murder” [32].

The strike of Staromirsk workers in Gusev-Orenburgsky's story is well-planned; this is not a spontaneous riot, but a fair fight for their rights: “The dawn swept half the sky like a glow. On its crimson background, the silhouettes of the pipes of giant factories of Zarechye showed black. The streets of the district were full. Like black gnomes, threatening the earth, they emerged from nowhere and filled the streets with noisy, dense crowds, with banners flapping in the air” [8, p. 308].

If the “protest” of Vavila Burmistrov and other Okurov residents is manifested in aimless hooliganism, then Alexei, one of the organisers of the peasant rebellion in “The Land of Fathers”, on the contrary, tries to curb the vengeful crowd: “A violent and spontaneous rebellion broke out. Alexei was standing on the porch of the tavern and shouting: “Brothers! Brothers! What are you doing! Stop it! Let the sergeant! You are ruining yourselves! For nothing!” <...> “Give us Shirokozadov!” Alexei burned them with his eyes. “I won't give him to you!” “You are for one thing with him <...> a traitor!” “Shut up! I'm not a traitor. I protect you from you! Beasts! Why do you need Shirokozadov? There are hundreds of them <...> he is not alone, is he? Instead of him, thousands will come <...>. He made you poor people, and you want to go to Siberia too! Do not shout, talk sense, like reasonable people”” [8, p. 380].

Generally, it can be said that the provincial town in Gusev-Orenburgsky's “The Land of Fathers” and Gorky's “The Small Town of Okurov” embodies the life order that every new generation inherits from every previous generation. It becomes a kind of carrier of cultural information, representing a particular sign system, including elements of topographically real space, and the main spheres of social, domestic, spiritual, religious, and economic life. At the same time, the image of the backcountry is an attempt to reflect the crisis events in Russian history, to understand the Russian soul and the Russian character.

The thorough analysis of geographical space in Russian literature, using a typical provincial town as an example, allowed us to identify some external (everyday routine) and internal (residents) properties that characterise it as a unique, not only spatial but, above all, mental locus.

4 DISCUSSION

This paper summarises some experience of studying chronotope mental functions, accumulated in Russian literary criticism. It also conducts a comparative study in the corpus of classical and regional texts, which opens the way for more profound understanding of the national mentality and artistic world of Russian literature, its systemic patterns and semantic depths. The results of this research can serve as a basis for studying the mentality reflected in any national or regional texts, regardless of their class, genre or style-forming features.

However, only some extensive empirical base will make it possible to talk on the national distinctness of representation of space in literature, as well as its essential properties determined by the national culture, and some features of space common to any literary text.

5 CONCLUSION

Thus, the authors have analyzed geographical images of a provincial town, being typical for Russian literature, in three different aspects:

- that of mental space, creating not only a strong national flavour but also reflecting the specific nature of Russian people in literary works;
- as a regional world-building fragment;
- as a panorama, reflecting historical processes of Russia.

In our opinion, the study of external geographic factors in a literary text (at the same time becoming an internal spiritual factor of the Russian people) has a significant potential for literary theory.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Белоусов А. Ф., Абашев В. В., Цивьян Т. В. Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. 672 с.
- 2 Бердяев Н. А. О власти пространств над русской душой // Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М.: Мысль, 1990. С. 59–65.
- 3 Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. СПб.: Азбука, 2015. 352 с.
- 4 Вейдле В. В. Задача России. Минск: Изд-во Белорусской Православной Церкви, 2011. 512 с.
- 5 Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: ИЦ «Академия», 1998. 432 с.
- 6 Горький М. Городок Окуров // Горький М. Полн. собр. соч.: художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968. Т. 10: Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина. Наброски. 1909–1911, 1971. С. 5–94.
- 7 Гуревич А. Я. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. М.: Наука, 1989. Вып. 1. С. 75–89.
- 8 Гусев-Оренбургский С. И. Страна отцов // Русская литература — Библиотека русской литературы. URL: http://lib-rus.do.am/publ/gusev_orenburgskij_sergej_ivanovich_strana_otcov/1-1-0-686 (дата обращения: 20.03.2019).
- 9 Даль В. И. Оренбургский край в художественных произведениях писателя // Владимир Иванович Даль / сост. А. Г. Прокофьева и др. Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2001. 416 с.
- 10 Жизнь провинции: Материалы и исследования. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием «Жизнь провинции как феномен духовности» 15–17 ноября 2012 г. / под ред. Н. М. Фортунатова. Н. Новгород: Дятловы горы, 2013. 320 с.
- 11 Зайонц Л. О. Провинция: опыт историографии // Отечественные записки. 2006. № 5. С. 70–88.
- 12 Злотникова Т. С. Провинция // Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию. Ярославль: Александр Рутман, 2003. С. 85–101.
- 13 Ключевский В. О. О русской истории. М.: Просвещение, 1993. 576 с.
- 14 Лавренова О. А. Отображение географического пространства в русской поэзии 18 – начала 20 века (геокультурный аспект): автореф. дис. ... канд. геогр. наук. М., 1996. 25 с.
- 15 Лихачев Д. С. Заметки о русском. М.: Советская Россия, 1984. 464 с.
- 16 Лосский Н. О. Характер русского народа // Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. М.: Политиздат, 1991. С. 238–349.
- 17 Мир русской провинции и провинциальная культура. СПб.: ГИИС: Дмитрий Буланин, 1997. 141 с.

- 18 Мифы провинциальной культуры: Тезисы международ. симп. 11 мая 1992 г. / СамГУ; СамГПУ; Международный центр культуры «Волга». Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1992. 198 с.
- 19 *Михайлов М. Л.* Уральские очерки // Оренбургский край в произведениях русских писателей / авт.-сост. Прокофьева А. Г., Пузанева Т. Н. Оренбург: Изд-во ОГПИ, 1991. 92 с.
- 20 *Никанорова Е. К.* Буря на море, или Буран в степи. Статья вторая // Материалы к словарю сюжетов и мотивов / отв. ред. Ромодановская Е. К. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения. Сюжет и мотив. С. 3–30.
- 21 *Орябинский Ю. М.* Родная улица моя // Гостиный двор. 2001. № 12. С. 10–14.
- 22 *Плещеев А. Н.* Житейские сцены. М.: Сов. Россия, 1986. 352 с.
- 23 *Подорога В. А.* Простирание или География «русской души» // Хрестоматия по географии России. Образ страны: Пространства России / авт.-сост. Д. Н. Замятин, А. Н. Замятин; под ред. Д. Н. Замятина. М.: МИРОС, 1994. С. 131–132.
- 24 *Пыхтина Ю. Г.* Сквозные пространственные образы в русской литературе: монография. Saarbrücken: GmbH LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 150 с.
- 25 Российская провинция: опыт комплексного исследования. Материалы научно-практической конференции / под ред. проф. А. П. Мякшева. Саратов: КУБиК, 2009. 315 с.
- 26 Русская провинция и мировая культура. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 1998. 103 с.
- 27 Русская провинция. Культура XVIII–XX вв.: реалии культурной жизни. М.: РИК, 1993. 133 с.
- 28 *Салтыков-Щедрин М. Е.* Губернские очерки. Новосибирск, Новосибирское книжное изд-во, 1986. 480 с.
- 29 *Свиньин П. П.* Картина Оренбурга и его окрестностей // Прокофьева А. Г. Оренбургский край в произведениях русских писателей: учеб. пособие по литерат. краеведению. Оренбург: Изд-во ОГПИ, 1991. Ч. 1. С. 16–26.
- 30 *Степной Н. А.* Сказки степи. Оренбург: Изд-е тов-ва «Степь», 1918. 171 с.
- 31 *Строганов М. В.* Провинциаловедение, краеведение и прочие региональные исследования. Вместо предисловия // Пространство культуры и стратегии исследования: Статьи и материалы о русской провинции. Курск: Изд-во КГУ, 2006. С. 3–9.
- 32 *Тамарченко Н. Д.* Кризис «микромира» в русской повести рубежа веков // Новый филологический вестник. 2005. № 1. URL: http://slovorggu.ru/nfv2005_1_pdf/06Tamarchenko.pdf (дата обращения: 30.03.2019).
- 33 *Тришин В. Н.* Большой русский словарь-справочник синонимов // Trishin.ru. URL: www.trishin.ru (дата обращения: 10.03.2019).
- 34 *Уханов И. С.* Свет памяти. Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1981. 526 с.
- 35 *Чаадаев П. Я.* Философические письма. Апология сумасшедшего // Lib.ru. URL: http://az.lib.ru/c/chaadaew_p_j/text_0010.shtml (дата обращения: 25.03.2019).
- 36 *Чехов А. П.* Письмо Чеховым, 29 апреля 1890 г. Екатеринбург // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1975. Т. 4: Письма, январь 1890 – февраль 1892. С. 70–73.
- 37 *Шакиров С. М.* Мотив дороги как парадигма русской лирики: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2001. 196 с.

- 38 *Berdyayev N. A.* The Origin of Russian Communism / translated by R. M. French. London: G. Bless, 1937. 188 p. (published first in German 1937; in Russian 1955 under the title “Istoki i Smysl Russkogo Kommunizma” (lit.) “Sources and Meaning of Russian Communism”).
- 39 *Chekhov A. P.* The Bride // Forty Stories / translated and with an introduction by Robert Payne. N.Y.: First Vintage Classics, 1991. P. 93–100
- 40 *Chekhov A. P.* My Life / translated by Constance Garnett. N.Y.: Penguin Random House, 2004. 160 p.
- 41 *Chekhov A. P.* Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch / translated by Constance Garnett. N.Y.: Penguin Random House, 2004. 424 p.
- 42 *Gogol N. V.* Dead Souls / translated by Charles James Hogarth. N.Y.: Clap Publishing, 2017. 390 p.
- 43 *Korolenko V. G.* In Bad Company / translated by Suzanne Rozenberg // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/InBadCompany> (дата обращения: 20.03.2019).
- 44 *Leskov N. S.* The Cathedral Clergy: A Chronicle. Indiana, Bloomington: Slavica Publishers, 2010. 352 p.

REFERENCES

- 1 Belousov A. F., Abashev V. V., Tsiv'ian T. V. *Geopanorama russkoi kul'tury: Provintsiia i ee lokal'nye teksty* [Geopanorama of Russian culture: Province and its local texts]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 672 p. (In Russian)
- 2 Berdiaev N. A. O vlasti prostranstv nad russkoi dushoi [On the power of spaces over the Russian soul]. In: *Sud'ba Rossii. Opyty po psikhologii voyny i natsional'nosti* [Fate of Russia. Experiments on the psychology of war and nationality]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 59–65. (In Russian)
- 3 Bunin I. A. *Zhizn' Arsen'eva* [The Life of Arseniev]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015. 352 p. (In Russian)
- 4 Veidle V. V. *Zadacha Rossii* [Mission of Russia]. Minsk, Izdatel'stvo Belorusskoi Pravoslavnoi Tserkvi Publ., 2011. 512 p. (In Russian)
- 5 Gachev G. D. *Natsional'nye obrazy mira* [Functional images of the world]. Moscow, ITs “Akademiia” Publ., 1998. 432 p. (In Russian)
- 6 Gor'kii M. Gorodok Okurov [Okurov Town]. In: Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii: khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 t.* [Complete works: works of art: in 25 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1968, vol. 10: Gorodok Okurov. Zhizn' Matveia Kozhemiakina. Nabroski, 1909–1911, 1971 [Okurov Town. The Life of Matvey Kozhemyakin. Sketches. 1909–1911, 1971], pp. 5–94. (In Russian)
- 7 Gurevich A. Ia. Problema mental'nostei v sovremennoi istoriografii [The issue of mentalities in modern historiography]. In: *Vseobshchaia istoriia: Diskussii, novye podkhody* [General history: Discussions, new approaches]. Moscow, Nauka Publ., 1989, vol. 1, pp. 75–89. (In Russian)
- 8 Gusev-Orenburgskii S. I. Strana ottsov [The fathers' country]. In: *Russkaia literatura — Biblioteka russkoi literatury* [Russian literature — a Library of Russian literature]. Available at: http://lib-rus.do.am/publ/gusev_orenburgskij_serzej_ivanovich_strana_otcov/1-1-0-686 (accessed 20 March 2019). (In Russian)
- 9 Dal' V. I. Orenburgskii kraj v khudozhestvennykh proizvedeniiakh pisatel'ia [Orenburg region in the works of the writer]. In: *Vladimir Ivanovich Dal'* [Vladimir Ivanovich Dahl], collected by A. G. Prokof'eva and other. Orenburg, Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2001. 416 p. (In Russian)

- 10 *Zhizn' provintsii: Materialy i issledovaniia. Sbornik statei po materialam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem "Zhizn' provintsii kak fenomen dukhovnosti" 15–17 noiabria 2012 g.* [Provincial life: Materials and research. Collection of articles based on the proceedings of the all-Russian scientific conference with international participation "Life of the province as a phenomenon of spirituality" November 15–17, 2012], edited by N. M. Fortunatova. Nizhnii Novgorod, Diatlovyy gory Publ., 2013. 320 p. (In Russian)
- 11 Zaionts L. O. *Provintsii: opyt istoriografii* [The province: experience of the historiography]. *Otechestvennye zapiski*, 2006, no 5, pp. 70–88. (In Russian)
- 12 Zlotnikova T. S. *Provintsii* [Province]. In: *Chelovek. Khronotop. Kul'tura. Vvedenie v kul'turologiiu* [Person. The chronotope. Culture. Introduction to cultural studies]. Iaroslavl', Aleksandr Rutman Publ., 2003, pp. 85–101. (In Russian)
- 13 Kliuchevskii V. O. *O russkoi istorii* [On the Russian history]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1993. 576 p. (In Russian)
- 14 Lavrenova O. A. *Otobrazhenie geograficheskogo prostranstva v russkoi poezii 18 – nachala 20 veka (geokul'turnyi aspekt)* [Mapping geographical space in Russian poetry of the 18th – early 20th century (geocultural aspect): PhD thesis, summary]. Moscow, 1996. 25 p. (In Russian)
- 15 Likhachev D. S. *Zametki o russkom* [Notes on Russian]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1984. 464 p. (In Russian)
- 16 Losskii N. O. *Kharakter russkogo naroda* [Russian people's character]. In: *Usloviia absolutnogo dobra: Osnovy etiki; Kharakter russkogo naroda* [Conditions of absolute good: Foundations of ethics; Character of the Russian people]. Moscow, Politizdat Publ., 1991. pp. 238–349. (In Russian)
- 17 *Mir russkoi provintsii i provintsial'naia kul'tura* [The world of the Russian province and provincial culture]. St. Petersburg, GIISS: Dmitrii Bulanin Publ., 1997. 141 p. (In Russian)
- 18 *Mify provintsial'noi kul'tury: Tezisy mezhdunarod. simp. 11 maia 1992 g.* [Myths of provincial culture: Theses of the international journal. SIMP. May 11, 1992], SamGU; SamGPU; Mezhdunarodnyi tsentr kul'tury "Volga" [Samsu; Samspu; international center of culture "Volga"]. Samara, Izdatel'stvo Samarskogo universiteta Publ., 1992. 198 p. (In Russian)
- 19 Mikhailov M. L. *Ural'skie ocherki* [Ural essays]. In: *Orenburgskii krai v proizvedeniakh russkikh pisatelei* [Orenburg region in the works of Russian writers], authors-compilers by Prokof'eva A. G., Puzaneva T. N. Orenburg, Izdatel'stvo OGPI Publ., 1991. 92 p. (In Russian)
- 20 Nikanorova E. K. *Buria na more, ili Buran v stepi. Stat'ia vtoraia* [A storm at sea, or a Blizzard in the steppe. Article two]. In: *Materialy k slovariu siuzhetov i motivov* [Materials for the dictionary of stories and motives], responsible editor Romodanovskaia E. K. Novosibirsk, Izdatel'stvo SO RAN Publ., 2004, vol. 6: Interpretatsiia khudozhestvennogo proizvedeniia. Siuzhet i motiv [Interpretation of an artistic work. Plot and motif], pp. 3–30. (In Russian)
- 21 Oriabinskii Iu. M. *Rodnaia ulitsa moia* [My native street]. *Gostinyi dvor*, 2001. no 12, pp. 10–14. (In Russian)
- 22 Pleshcheev A. N. *Zhiteiskie stseny* [Everyday life scenes]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1986. 352 p. (In Russian)
- 23 Podoroga V. A. *Prostiranje ili Geografiia "russkoi dushi"* [Spreading or Geography of the "Russian soul"]. In: *Khrestomatiia po geografii Rossii. Obraz strany: Prostranstva*

- Rossii* [Textbook on the geography of Russia. Image of the country: Spaces of Russia], author-compilers D. N. Zamiatin, A. N. Zamiatin; edited by D. N. Zamiatin. Moscow, MIROS Publ., 1994, pp. 131–132. (In Russian)
- 24 Pykhtina Iu. G. *Skvoznye prostranstvennye obrazy v russkoi literature: monografiia* [Open-ended space images in Russian literature: a monograph]. Saarbrücken, GmbH LAP LAMBERT Academic Publishing Publ., 2011. 150 p. (In Russian)
- 25 *Rossiiskaia provintsii: opyt kompleksnogo issledovaniia. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Russian province: the experience of a comprehensive study. Proceedings of scientific-practical conference], edited by professor A. P. Miakshev. Saratov, KUBiK Publ., 2009. 315 p. (In Russian)
- 26 *Russkaia provintsii i mirovaia kul'tura* [Russian province and world culture]. Iaroslavl', Izdatel'stvo IaGPU Publ., 1998. 103 p. (In Russian)
- 27 *Russkaia provintsii. Kul'tura XVIII–XX vv.: realii kul'turnoi zhizni* [Russian province. Culture of the 18th–20th centuries: the realities of cultural life]. Moscow, RIK Publ., 1993. 133 p. (In Russian)
- 28 Saltykov-Shchedrin M. E. *Gubernskie ocherki* [Provincial essays]. Novosibirsk, Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1986. 480 p. (In Russian)
- 29 Svin'in P. P. *Kartina Orenburga i ego okrestnostei* [Picture of Orenburg and its surroundings]. In: Prokof'eva A. G. *Orenburgskii kraj v proizvedeniakh russkikh pisatelei: uchebnoe posobie po literaturnomu kraevedeniiu* [Orenburg region in the works of Russian writers: a textbook on literary local history]. Orenburg, Izdatel'stvo OGPI Publ., 1991, part 1, pp. 16–26. (In Russian)
- 30 Stepnoi N. A. *Skazki stepi* [Tales of the steppe]. Orenburg, Izdanie tovarishchestva “Step” Publ., 1918. 171 p. (In Russian)
- 31 Stroganov M. V. *Provintsialovedenie, kraevedenie i prochie regional'nye issledovaniia. Vmesto predisloviia* [Provincial studies, local history, and other regional studies. Instead of a Preface]. In: *Prostranstvo kul'tury i strategii issledovaniia: Stat'i i materialy o russkoi provintsii* [Space of culture and research strategies: Articles and materials about the Russian province]. Kursk, Izdatel'stvo KGU Publ., 2006, pp. 3–9. (In Russian)
- 32 Tamarchenko N. D. *Krizis “mikromira” v russkoi povesti rubezha vekov* [The crisis of the “microcosm” in the Russian story of the turn of the century]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2005, no 1. Available at: http://slovorggu.ru/nfv2005_1_pdf/06Tamarchenko.pdf (accessed 30 March 2019). (In Russian)
- 33 Trishin V. N. *Bol'shoi russkii slovar'-spravochnik sinonimov* [Big Russian dictionary-directory of synonyms]. In: *Trishin.ru*. Available at: www.trishin.ru (accessed 10 March 2019). (In Russian)
- 34 Ukhanov I. S. *Svet pamiati* [The light of memory]. Cheliabinsk, Iuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1981. 526 p. (In Russian)
- 35 Chaadaev P. Ia. *Filosoficheskie pis'ma. Apologiia sumasshedshego* [Philosophical letters. Apology of a madman]. In: *Lib.ru*. Available at: http://az.lib.ru/c/chaadaew_p_j/text_0010.shtml (accessed 25 March 2019). (In Russian)
- 36 Chekhov A. P. *Pis'mo Chekhovym, 29 apreliia 1890 g. Ekaterinburg* [Letter to Chekhov, April 29, 1890 Yekaterinburg]. In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* [Complete collection of works and letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1975, vol. 4. *Pis'ma, ianvar' 1890 – fevral' 1892* [Letters, January 1890 – February 1892], pp. 70–73. (In Russian)

- 37 Shakirov S. M. *Motiv dorogi kak paradigma russkoi liriki* [Motif of the road as a paradigm of Russian lyrics: PhD thesis, summary]. Magnitogorsk, 2001. 196 p. (In Russian)
- 38 Berdyaev N. A. *The Origin of Russian Communism, translated by R. M. French*. London, G. Bless Publ., 1937. 188 p. (published first in German 1937; in Russian 1955 under the title “Istoki i Smysl Russkogo Kommunizma” (lit.) “Sources and Meaning of Russian Communism”). (In English)
- 39 Chekhov A. P. *The Bride. Forty Stories, translated and with an introduction by Robert Payne*. New York, First Vintage Classics Publ., 1991, pp. 93–100 (In English)
- 40 Chekhov A. P. *My Life, translated by Constance Garnett*. New York, Penguin Random House Publ., 2004. 160 p. (In English)
- 41 Chekhov A. P. *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch*, translated by Constance Garnett. New York, Penguin Random House Publ., 2004. 424 p. (In English)
- 42 Gogol N. V. *Dead Souls*, translated by Charles James Hogarth. New York, Clap Publishing Publ., 2017. 390 p. (In English)
- 43 Korolenko V. G. In *Bad Company*, translated by Suzanne Rozenberg. In: *Archive.orgiu*. Available at: <https://archive.org/details/InBadCompany> (accessed 20 March 2019). (In English)
- 44 Leskov N. S. *The Cathedral Clergy: A Chronicle*. Indiana, Bloomington, Slavica Publishers Publ., 2010. 352 p. (In English)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-160-169>

УДК 821.161.1.0

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. В. В. Курьянова
г. Симферополь, Россия

ТОЛСТОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-ОБЭРИУТОВ

Аннотация: Рассматриваются вопросы выявления и анализа толстовского текста в произведениях представителей творческой группы поэтов «ОБЭРИУ». Новизна исследования заключается в том, что изучение сверхтекстовых структур в современном литературоведении прежде всего сосредоточено на топосных текстах, в то время как именные тексты (пушкинский, гоголевский, чеховский) исследованы мало, и методология изучения их неясна. В статье утверждается, что основой толстовского текста является миф о Л. Н. Толстом. Анализируется структура толстовского мифа в творчестве Д. Хармса, Н. Заболоцкого, К. Вагинова и др., выявляются мифологемы (мифологизированные константные представления), созданные и воспроизведенные поэтами. Для этого анализируются стихотворения и проза поэтов-обэриутов и их последователей. Несмотря на близость творческого мышления поэтов данной группы, в интерпретации толстовского мифа заметны значительные различия. Так, в произведениях Д. Хармса миф о Льве Толстом носит радикально профанный характер, в то время как в творчестве Н. Заболоцкого реализован канонизирующий вектор биографического мифа великого русского писателя. К. Вагинов же интересуется прежде всего мифологема опрощения Л. Н. Толстого, популярная в начале XX в. в связи с призывом писателя отказаться от излишеств. В основу толстовского текста произведений данной группы поэтов положен биографический миф сакрального и демифологизирующего направлений.

Ключевые слова: сверхтекст, толстовский текст, миф о Л. Н. Толстом, русская литература XX в., ОБЭРИУ, Д. Хармс, Н. Заболоцкий, К. Вагинов.

Информация об авторе: Валерия Викторовна Курьянова — кандидат филологических наук, доцент, Таврическая академия Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского, ул. Вернадского, д. 4, 295007 г. Симферополь, Республика Крым. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7570-1926>. E-mail: kuryanova_v@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.06.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Курьянова В. В. Толстовский текст в творчестве поэтов-обэриутов // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 160–169. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-160-169>

Значимость биографии писателя, несомненно, важна для читательского восприятия и осмысления его литературного наследия. Эту проблему решали и решают по-разному и порой с диаметрально противоположных позиций. Одни полностью от-

гораживают биографического автора от автора-творца. Другие видят только взаимосвязь художественного мира автора с его эмпирическим миром, опираясь на понятие интерсубъектности. Наконец, третьи утверждают нераздельность биографии писателя с созданным им художественным произведением.

Г. О. Винокур в работе «Биография и культура» подчеркивает значимость сведений о жизни писателя или поэта: «Иной раз самое величие и великолепие сотворенного намеренно подчеркивается только для того, чтобы еще более оттенить этим значительность и особую, самостоятельную ценность того, что в качестве “прожитого” противоплагается “сделанному”. Таков Гете. Мерк говорил о нем: то, что он “прожил” — еще более красиво, чем то, что он написал» [2, с. 18]. Личность писателя для исследователя может даже затмить самоценность его творческого наследия. Далее Винокур с отсылкой на Эдуарда Шпрангера говорит о некоем типе людей, которые могут сделать произведение искусства из собственной жизни [2, с. 19].

Не каждый автор-творец столь интересен читателю, что его человеческий и писательский облик мифологизируется поколениями потомков более, чем его творчество. Нужно быть художественным, нравственным, религиозным и т. п. авторитетом, чтобы вызвать такой интерес. Так было с Гомером, Шекспиром, отчасти с Данте и, может быть, с Руссо. В русской культуре так было с Пушкиным, в какой-то мере с Лермонтовым и Гоголем, но абсолютно безусловно со Львом Толстым. Широкомасштабный и многоаспектный интерес к личности Л. Н. Толстого появляется при его жизни и продолжается на протяжении всего XX в., не исчезая (а может быть, и усиливаясь в новых формах и с новыми акцентами) в веке XXI. Образ Льва Толстого активно интерпретируется в произведениях писателей и поэтов, воссоздавая «мифологизированные константные представления» [5, с. 29–30], знакомые и понятные читателю любого уровня подготовки.

О своем понимании толстовского текста мы уже писали, поэтому отсылаем читателя к нашей статье [7, с. 181–182]. Толстовский миф в качестве мифологизированного константного представления, сформированного как в воспроизводящем, так и в воспринимаящем сознании, ложится в основу именного толстовского свертхтекста.

Цель исследования — показать, как проявляется толстовский миф и формирующийся толстовский текст в произведениях представителей творческой группы ОБЭРИУ.

Группа «Объединение реального искусства» (ОБЭРИУ) с момента своего формирования, своеобразно воспринимая и вновь беря на вооружение эстетическую доктрину футуристов, заявила об отказе от литературной традиции. Но если футуристы на место традиции ставили безудержное и ничем не ограниченное новаторство, отказ от старых форм и старого содержания, оставаясь при этом во многом в рамках воспроизведения жизни в формах самой жизни, хоть и причудливо трансформированных, то обэриуты видели в новаторстве полный отказ от жизнеспособности, заменяя его гротеском, алогизмом, абсурдом¹.

Понятно, что такая авангардная позиция неминуемо и быстро должна была привести обэриутов к ниспровержению традиционных авторитетов, как было до этого с футуристами, а затем с пролеткультами. И заключалось это прежде всего в свержении

¹ Правда, следует, видимо, оговориться, невольно оказавшись в ситуации терминологической путаницы, что гротеск, алогизм и абсурд для обэриутов тоже были выражением жизнеспособности. Именно абсурдность жизни они выражали литературным абсурдизмом. Мы же говорим о жизнеспособности в традиционном смысле.

«столпов» классической литературы, поскольку новая литературная традиция формировалась на основе полного отрицания старой. И можно понять, что первым среди ниспровергаемых авторитетов должен был оказаться Л. Н. Толстой (см.: [6, с. 181–182]) — самый великий современник для представителей «Объединения реального искусства», смерть которого для многих из них была воспоминанием детства. К тому же личность Толстого, находившегося в постоянном поиске, саморефлексии, исследовании процесса зарождения и последующего формирования собственных мыслей, чувств, настроений, ощущений, не могла не привлекать представителей авангардного движения, которые с истовым энтузиазмом ниспровергателей авторитетов ухватились именно за толстовскую открытость и откровенность.

Так, например, в творчестве Д. Хармса заметен именно такой, «ниспровергательский», интерес к Толстому. Его причины некоторые исследователи находят в личном отношении обэриута к великому писателю — и как к художнику, и как к личности.

Известно, что отец Хармса, И. П. Ювачев, сначала революционер-народоволец, приговоренный к смерти, замененной в конце концов 15-летней каторгой, отбывая наказание на Сахалине, отказался от революционных взглядов, увлекся религиозной литературой и начал писать духовные рассказы, избрав себе показательный псевдоним Миролюбов. А. П. Чехов во время своей поездки на Сахалин познакомился уже с начинающим православным писателем, история жизни которого легла в основу чеховской повести «Рассказ неизвестного человека» (1893). И. П. Ювачев в конце концов стал ярким поклонником Толстого, бывал в Ясной Поляне, состоял с Толстым в переписке. Понятно, что для Хармса великий писатель и мыслитель Л. Н. Толстой должен был стать «нравственным и литературным авторитетом, навязанным с детства» [8].

Было, по-видимому, и другое влияние, негативно воспринятое Хармсом. Безусловное почтение к Толстому и полное его принятие можно увидеть у идеолога обэриутского движения К. Туфанова. «На мое литературное развитие, — писал он, — в юности имели сильное влияние, кроме Лермонтова, еще и Тургенев, Л. Толстой, Фет и Тютчев, а после 1907 года — Эдгар По, Малларме, Вал. Брюсов и Бальмонт, Кант и Шопенгауэр» [11]. Именно Туфанову было суждено сыграть значительную роль в литературном становлении Хармса и других представителей ОБЭРИУ. Хармс уже испытывал серьезный интерес к заумному творчеству, так что туфановские идеи легли на подготовленную почву.

Но бунтарский характер Хармса не мог смириться с навязываемыми авторитетами. Это и заставило его отрицать Л. Н. Толстого и как писателя, и как личность, не смотря на атмосферу в семье и на пристрастия друзей-писателей.

Но и в отрицании у Хармса реализуется миф о Толстом как об одном из основных столпов русской литературы, которые можно высмеивать, над которыми можно зло иронизировать, но который все равно будет стоять, приобретая благодаря насмешке новые смыслы, раскрываясь новыми гранями и тем самым утверждаясь еще более в качестве неотъемлемых и основополагающих частей русского и мирового литературного процесса.

Впервые Толстой появляется в наполненном аллюзиями стихотворении Хармса «Сон двух черномазых дам» (1936), причем в нем, несмотря на авторский гротеск, между великим писателем и русской литературой поставлен знак равенства. Но, конечно, не всей литературой, а только прошлой, отрицаемой и уничтожаемой творцами нового времени. В стихотворении, как нам видится, подчеркнута наполненность жизни литературой и литературными событиями, причем и жизни реальной, и жизни иллюзорной,

каковой она является, к примеру, во сне. Поэтому у поэта подчеркнуто это состояние неопределенности нечеткостью выражения того, бодрствуют ли дамы или спят, сон ли то, что они видят, или явь:

Две дамы спят, а впрочем нет,
не спят они, а впрочем нет,
конечно спят и видят сон...

Дамы, представители старого мира (в новом мире дам нет, а есть товарищи), видят сон, в котором действуют представители нового мира — Иван, символическая фигура, традиционно представляющая народ, и вездесущий чиновник нового времени — управдом, которые оказываются напрямую связаны с дамами и друг с другом фигурой Толстого:

<...> и видят сон,
как будто в дверь вошел Иван,
а за Иваном управдом,
держа в руках Толстого том
«Война и мир», вторая часть...

Момент показательный, поскольку само наличие тома «Войны и мира» Л. Н. Толстого показывает и образованность современного автору человека, и внедренность сочинений писателя в повседневную жизнь.

Поэтому закономерно, что во сне черномазых дам (понятно, что былой лоск свой они в новой жизни потеряли, поэтому черномазые) управдом превращается (перевоплощается) в Толстого. Впрочем, непонятно, сон это или явь, в которой тоже постоянно присутствует фигура писателя, особенно заметно завоевавшая пространство новой жизни после своего 100-летия.

Но для автора понятно также, что Толстой — человек иной эпохи — не может изжить свои прежние привычки, не может обойтись без помощи Ваньки, которого новая жизнь сделала уже вовсе не Ванькой, но Иваном:

А впрочем нет, совсем не то,
вошел Толстой и снял пальто,
калоши снял и сапоги
и крикнул: Ванька, помоги!

И Ванька (Иван) помогает. Помогает изжить культуру старого мира, расчистить место для культуры мира нового, революционно сокрушив Толстого — главный символ уходящей русской литературы и, несомненно, символ прошлой барской жизни:

Тогда Иван схватил топор
и трах Толстого по башке.
Толстой упал. Какой позор!
И вся литература русская в ночном
горшке.

[13, т. 1, с. 282–283]

Как понятно, ночной горшок тут тоже не случаен. И он также является символом прошлой барской жизни. Поэтому смысл последней фразы не столько в том, что вся прежняя русская литература оказалась там же, где находятся нечистоты (это, конечно, так, но тут важно, что и нечистоты-то тоже барские, поскольку у крестьян ночных горшков не было), сколько в том, что она оказалась в замкнутом пространстве прошлой несвободной жизни, тогда как отказавшаяся от прежнего наследия новейшая русская литература свободна априори, что и подчеркнуто отказом от Толстого, т. е. от великого наследия классической русской литературы.

В том же ключе изображен Толстой в рассказе «Судьба жены профессора», написанном в том же, что и «Сон двух черномазых дам», 1936 г. с разницей около месяца.

В рассказе жене профессора так же, как и в предыдущем произведении дамам, во сне является Толстой. Тут же опять фигурирует и ночной горшок. Только теперь он не берется ниоткуда, а находится в руках писателя, который несет показать всему свету его содержимое:

<...> идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: «Что же это такое?» А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:

— Вот, — говорит, — тут я кое-что наделал, и теперь несу всему свету показать. Пусть, — говорит, — все смотрят.

Стала профессорша тоже смотреть и видит, будто это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица [13, т. 2, с. 105].

И в этом тексте также хорошо прочитывается значимость писателя.

Сарай и курицу отнесем к причудливости сна персонажа. Ночной горшок и его содержимое — к причудливости образного мышления обэриута. Остается главное — встреча не с кем-нибудь, а со Львом Толстым. И это во сне, где присниться может все что угодно, но снится именно Толстой. Еще раз подчеркнем: причудливость образного мышления Хармса связала появление Толстого и содержимое ночного горшка, но основное здесь, конечно, то, что ночной горшок наполнен тем, что Толстой «наделал», и дальнейшие его действия связаны с тем, что он это «несет всему свету показать». Толстовская открытость и откровенность именно так подчеркивается Хармсом. Автор зло иронизирует над ней, но не может не согласиться, что именно этим Толстой и ценен.

Заметим также, что использование приема сна характерно для авангардиста Хармса, время в его произведениях всегда случайно и часто выпадает, разбивает прямую закономерность. Схожесть эпизодов разных произведений (Толстой, ночной горшок) также соответствует обэриутской эстетике, которой свойственен повтор, монтаж, сериальность сюжета.

Эти единичные, но значимые обращения к личности Толстого указывают на утверждение в творчестве Хармса мифологемы «Толстой — великий русский писатель». Образно она реализуется не прямо, а обратной своей стороной, выворачиванием наизнанку знакомых фактов и идей, но при этом ее нарочито комическое (с долей абсурдности) оформление дополнительно подчеркивает значимость писателя для русской литературы и общественной жизни. Этим Хармсу удается по-новому, в запоминающихся образах подчеркнуть трагедию непревзойденной популярности Толстого, интересного для большого количества людей не только своим творчеством и идеями, но и личной жизнью, перипетии которой для большинства являются едва ли не важнее литературного и духовного наследия писателя.

Образ Толстого, явленного в комической, несвойственной для себя ситуации, возникает в немногословном прозаическом наброске Д. Хармса: «Вот описание комна-

ты, в которой Лев Николаевич Толстой подрался с астрологом А. Ф. Запрягаевым. Этот астролог предсказал себе слепоту» [13, т. 4, с. 249]. (Инициалы Запрягаева у Хармса без точек, но это для него типично.)

Обычное для Хармса создание абсурдной на первый взгляд ситуации, тем не менее дает пищу читателю для образных представлений и ассоциаций. По восприятию текста, авторское отношение к Толстому, как и к астрологу Запрягаеву, иронично-негативное. Толстой поставлен в несвойственную ему ситуацию драки. Толстовское непотворение злу здесь намеренно пародируется, но при этом, несомненно, (и опять наоборот, перечислено) реализуется мифологема о Толстом-непотворенце (который по факту таковым не является, а потому является обманщиком). Причем для автора Толстой и Запрягаев не столько враги между собой, сколько враги новому миру, т. е. и великий писатель, и знаменитый астролог — явления одного ряда. Поскольку в сознании обэриута Толстой прежде всего идеолог, основатель толстовства, с которым еще недавно (в конце 1920-х, после толстовского юбилея, в то время, когда и началась активная деятельность ОБЭРИУ) коммунистическая партия и советское правительство вели активную идеологическую борьбу, окончившуюся арестами лидеров толстовства. А В. Н. Запрягаев (обратим внимание, что инициалы не А. Ф., как у Хармса в записи, а именно В. Н.!) — популярный астролог и, следовательно, тоже идеолог — идеолог эзотеризма, т. е. мистицизма — чуждого советской действительности общественного явления. Поэтому и Толстой, и Запрягаев никак не могут быть положительными персонажами, поскольку являются носителями враждебных новому миру идей.

Правда, по описанию ситуации можно думать, что предпочтение Хармс отдает все-таки Толстому: писатель и назван по имени-отчеству, да и астролог, как известно по тексту, скоро ослепнет, а Толстой останется зрячим (т. е. реалистического видения мира не потеряет). К тому же позволим себе еще одну смелую догадку (именно догадку, которую ни подтвердить, ни опровергнуть невозможно), делающую Запрягаева идеологически более чуждым, чем Толстой. Настоящие инициалы астролога, как мы уже отмечали, В. Н., но Хармс почему-то пишет — А. Ф. Предполагаем, что подлинные инициалы Запрягаева ему были известны, поскольку книги эзотерика были очень популярны. Тогда почему А. Ф.? Ответ, как представляется, здесь прозрачен: эти инициалы носили получившие во время и сразу после революционных событий скандальную известность — последняя русская императрица Александра Федоровна и последний премьер Временного правительства А. Ф. Керенский, которые к тому же оказались особенно тесно и одновременно гротескно связанными после поэмы В. В. Маяковского «Хорошо!» (1927), которая к 1936 г. была уже классическим и хрестоматийным произведением:

Царям
дворец
 построил Растрелли.
Цари рождались,
жили,
 старели.
Дворец
 не думал
 о вертявлом постреле,
не гадал,
 что в кровати,
 царицам вверенной,

раскинется
какой-то
присяжный поверенный.
(курсив наш. — В. К.) [9, с. 240]

К тому же последняя императрица, рядом с которой в сознании советских людей маячила фигура Григория Распутина, в воспринимающем сознании была тесно связана с мистицизмом.

В завершение разговора об этом следует добавить, что в данном прозаическом наброске акцент сделан не на самой драке (и в этом мы видим также иронически-негативное отношение и к Толстому, и к Запругаеву), а описание комнаты, в которой все это произошло, пространство для Хармса оказывается значительнее, нежели личности и событие.

В записных книжках Хармса находим также словосочетание-неологизм «лев-толстовских размеров», в котором, несомненно, реализуется мифологема «масштабность личности великого русского писателя Толстого» (см., например: [12, с. 151, 445]).

В творчестве другого обэриута Н. Заболоцкого толстовский миф появляется только в автобиографической прозе, в тех случаях, когда автор передает отношение к Толстому; причем в 1921 г. он воспринимает Толстого в качестве абсолютно чуждого себе, а в 1940-м уже пишет противоположное — «Как я люблю Толстого!» [3, с. 27]. В зрелом творчестве нередко Заболоцкий использует текст «Войны и мира» для эпиграфов (конкретно образ княжны Марьи, ее портрет в стихотворениях «Последняя любовь», «Две встречи» [4, с. 286, 430]), т. е. традиционно классически. Кроме того, поэт аллюзивно обращается к образам Толстого, но не к его личности, т. е. речь здесь может идти об интертекстуальности, но не о биографическом мифе.

Еще один обэриут К. Вагинов использует, хоть и мимоходом, мифологему опрощения Толстого. Герои его «Бомбочады» рассуждают о культурном значении картинок папиросных коробок или фантиков от конфет: «<...> между тем в них проявляется и народная эстетика, и вообще эта область человеческого духа не менее богата, чем всякая другая: здесь и политика, и история, и иконография. Вот, скажем, Толстой в лаптях. Как бы мы ни подходили к жизни, все дороги ведут в Рим» [1, с. 379]. Источником иллюстрации стала знаменитая в советскую эпоху и активно распространяемая картина Г. Мясоедова «Сеятель», как раз и растиражированная по открыткам и фантикам, где Толстой изображен в лаптях, которые он в реальной жизни не носил, но в воспринимающем сознании максимально опрощенный Толстой должен был быть именно таким. Это соответствует самому жанру бомбочады как картинам сценок из обывательской жизни.

Подобные реализации толстовского мифа мы можем видеть и у наследников ОБЭРИУ — Вс. Некрасова и Г. Сапгира. Мифологема «Лев Толстой-философ» интерпретируется в поэме Г. Сапгира «Старики». Толстой вместе с другими великими философами существует во времени и пространстве в виде неких бесплотных прозрачных теней, растворившихся во времени и пространстве:

Девочка — подбежала
бросила песком в Льва Толстого
песок —
сквозь тело
упал на песок.

[10, с. 9]

И, несмотря на изображаемый поэтом бессмысленный спор этих философов, они, по авторскому замыслу, нужны для того, чтобы успокоить, обнять людей, разъяснить и объяснить им смысл жизни и смерти. Толстой произносит фразу: «Истина внутри нас», Сапгир изменяет известную цитату Толстого «Царство Божие внутри нас», скорее всего самоцензурируя текст в 1963 г. в связи с идеологической ситуацией (в отличие от стихотворений «Икона», «Армагеддон» и др., появившихся после 1987 г.).

Обэриуты, таким образом, интересны тем, что толстовский текст в их творчестве хоть и минимален, но есть и по-новому звучит. В нем можно увидеть традиции близкого футуристического подхода. И в то же время обращение к фигуре Толстого у обэриутов еще более свободное, благодаря чему толстовский миф, порождающий данный текст, складывается нетрадиционно и, более того, путем отрицания прежде сложенных мифов, что тем не менее (и в этом очевидный логический парадокс) прежние мифы не отрицает, а только подтверждает и еще более утверждает. Вполне традиционно прочитывается у них и мифологизированное представление «Толстой — великий русский писатель», и мифологема «опрощение Толстого». Толстовский миф интерпретируется в творчестве обэриутов согласно их собственной философии об алогичности мира, противоречивости мироздания, парадоксальности. Их задача имеет пародийный характер, используются не только и не столько факты биографии Толстого, сколько мифологизированные представления о писателе, живущие в массовом сознании.

У обэриутов реализация биографического толстовского мифа зримо разделяет тексты на две неравные разновекторные группы, имеющие противоположную направленность — сакральную и профанную. В первом случае в основу текста положены мифологемы, связанные с героизацией, канонизацией Л. Н. Толстого, во втором случае происходит ремифологизация. Если в творчестве, например, Н. Заболоцкого мы видим канонизирующий вектор, то Д. Хармс достигает апогея профанного мифа. В этом абсурдном мире все стереотипные константные представления оказываются с другим знаком, плюс меняется на минус. Этот профанный Толстой несет ночной горшок, наполненный нечистотами пополам с русской литературой. А все потому, что эстетика представителей реального искусства требует очищения литературы от стереотипов, штампов и пр. Это свержение стереотипов приводит к ремифологизации, что в свою очередь влечет за собой профанирование и великой русской литературы, и великих русских писателей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Вагинов К. К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада К. К. Вагинов / сост. А. Вагинова; подгот. текста, вступит. статья Т. Никольская. М.: Худож. лит., 1989. 477 с.
- 2 Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997. 174 с.
- 3 Заболоцкий Н. А. История моего заключения / сост. и автор предисл. Л. А. Озеров. М.: Правда, 1991. 48 с.
- 4 Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. / предисл. Н. Степанова; примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1: Столбцы и поэмы 1926–1933; Стихотворения 1932–1958; Стихотворения разных лет; Проза. 655 с.
- 5 Курьянов С. О. «Тайный ключ русской литературы»: формирование и становление крымского текста в русской литературе X–XIX веков. М.: Инфра-М, 2019. 312 с.

- 6 Курьянова В. В. Толстовский текст и миф о Л. Н. Толстом в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова // Научный диалог. 2019. № 1. С. 179–194.
- 7 Курьянова В. В. Толстовский миф в творчестве В. В. Маяковского // Litera. 2018. № 4. С. 152–167.
- 8 Мароши В. В. К генезису нарратива абсурда: Л. Н. Толстой и Д. Хармс // Даниил Хармс. 1905–1942. URL: <http://www.d-harms.ru/library/k-genezisu-narrativa-absurda-tolstoy-i-harms.html> (дата обращения: 19.04.2020).
- 9 Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 8. 460 с.
- 10 Сапгир Г. Избранные стихи. М.; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1993. 256 с.
- 11 Туфанов А. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. [Б.м.]: Salamandra P.V.V., 2012. 81 с.
- 12 Хармс Д. Записные книжки. Дневник. СПб.: Академический проект, 2002. Кн. 1. 480 с.
- 13 Хармс Д. Полн. собр. соч.: в 3 т. / вступит. статья, подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1. 351 с. Т. 2. 504 с. Т. 4. 320 с.

© 2020. Valeria V. Kuryanova
Simferopol, Russia

TOLSTOYAN TEXT IN THE WORKS BY POETS-OBERIUTS

Abstract: The paper looks at the issues of revealing and analyzing the Tolstoyan text in the works of the creative group of poets “OBERIU”. The novelty of the research stems from the fact that the study of supertext structures in modern literary criticism is primarily focused on topographical texts while nominal texts (Pushkinian, Gogolean, Chekhovian) are understudied, and the methodology of their study is not sufficiently clear. The paper argues that the actual basis of the Tolstoyan text is the myth of L. N. Tolstoy. The author explores the structure of the Tolstoyan myth in the works of D. Kharms, N. Zabolotsky, K. Vaginov and others and identifies mythologemes (mythologized constant representations) created and reproduced by poets. For this purpose the paper addresses poems and prose by oberiuts and their followers. In the works of Kharms the myth of Leo Tolstoy is radically profane, while the works of Zabolotsky imply the canonizing vector, whereas K. Vaginov is primarily interested in the mythology of the Tolstoyan simple living. Ергы it can be seen that Tolstoyan text of the works by this group of poets is based on the biographical myth of the sacral and demythologizing directions.

Keywords: supertext, Tolstoy text, the myth of L. N. Tolstoy, Russian literature of the 20th century, OBERIU, D. Harms, N. Zabolotsky, K. Vaginov.

Information about the author: Valeriya V. Kuryanova — PhD in Philology, Associate Professor, Tavricheskaya Academy of V. I. Vernadsky Crimea Federal University, Vernadsky St., 4, 295007 Simferopol, Republic of Crimea. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7570-1926>. E-mail: kuryanova_v@mail.ru

Received: June 20, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Kuryanova V. V. Tolstoyan text in the works by poets-oberiuts. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 160–169. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-160-169>

REFERENCES

- 1 Vaginov K. K. *Kozlinaia pesn'; Trudy i dni Svistonova; Bambochada K. K. Vaginov* [Kozlinaya pesnya; Svistonov's Works and days; Bambochada K. K. Vaginov], collected by A. Vaginova; preparation of the text, introductory article by T. Nikol'skaia. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1989. 477 p. (In Russian)
- 2 Vinokur G. O. *Biografiia i kul'tura. Russkoe stsenicheskoe proiznoshenie* [Biography and culture. Russian stage pronunciation]. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997. 174 p. (In Russian)
- 3 Zabolotskii N. A. *Istoriia moego zakliucheniia* [History of my confinement], compiled and author of the preface L. A. Ozerov. Moscow, Pravda Publ., 1991. 48 p. (In Russian)
- 4 Zabolotskii N. A. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.], preface by N. Stepanova; notes by E. Zabolotskoi, L. Shubina. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1983. Vol. 1: Stolbtsy i poetry 1926–1933; Stikhotvoreniia 1932–1958; Stikhotvoreniia raznykh let; Proza [Columns and poems 1926–1933; Poems 1932–1958; Poems of different years; Prose]. 655 p. (In Russian)
- 5 Kur'ianov S. O. *“Tainyi kliuch russkoi literatury”: formirovanie i stanovlenie krymskogo teksta v russkoi literature X–XIX vekov* [“Russian literature's secret key”: the formation and formation of the Crimean text in Russian literature of the 10–19th centuries]. Moscow, Infra-M Publ., 2019. 312 p. (In Russian)
- 6 Kur'ianova V. V. Tolstovskii tekst i mif o L. N. Tolstom v tvorchestve I. Il'fa i E. Petrova [Tolstoyan text and the myth of L. N. Tolstoy in the works of I. Il'f and E. Petrov]. *Nauchnyi dialog*, 2019, no 1, pp. 179–194. (In Russian)
- 7 Kur'ianova V. V. Tolstovskii mif v tvorchestve V. V. Maiakovskogo [Tolstoy's myth in the works of V. V. Mayakovsky]. *Litera*, 2018, no 4, pp. 152–167. (In Russian)
- 8 Maroshi V. V. K genezisu narrativa absurda: L. N. Tolstoi i D. Kharms [To the Genesis of the absurd narrative: L. N. Tolstoy and D. Harms]. In: *Daniil Kharms. 1905–1942*. Available at: <http://www.d-harms.ru/library/k-genezisu-narrativa-absurda-tolstoy-i-harms.html> (accessed 19 April 2020). (In Russian)
- 9 Maiakovskii V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.]. Moscow, GIKhL Publ., 1958. Vol. 8. 460 p. (In Russian)
- 10 Sapgir G. *Izbrannye stikhi* [Selected poems]. Moscow, Paris, New York, Tret'ia volna Publ., 1993. 256 p. (In Russian)
- 11 Tufanov A. *K zaumi: Fonicheskaia muzyka i funktsii soglasnykh fonem* [To sophistry: PHONIC music and functions of consonantal phonemes]. Salamandra P.V.V. Publ., 2012. 81 p. (In Russian)
- 12 Kharms D. *Zapisnye knizhki. Dnevnik* [Notebook. Diary]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002. Book 1. 480 p. (In Russian)
- 13 Kharms D. *Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols.], introductory article, text preparation and notes by V. N. Sazhin. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997. Vol. 1. 351 p. Vol. 2. 504 p. Vol. 4. 320 p. (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

УДК 821.161.1.0

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. А. Л. Юрганов
г. Москва, Россия

**«Я АПЕЛЛИРУЮ К СЪЕЗДУ»:
МАРК КРИНИЦКИЙ ПРОТИВ «ЛОЖНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ»
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Аннотация: Писатель-модернист Марк Криницкий (1874–1952) — один из самых модных писателей Серебряного века — был широко известен своими любовными романами, полемическими и философскими статьями о природе художественного творчества. В советское время он оказался едва ли не единственным членом Союза писателей, кто осмелился критиковать в 1930-е гг. главный метод советской литературы — социалистический реализм. Критиковать открыто, не боясь репрессий. Он выступал на многих совещаниях, посвященных проблемам советской литературы как сторонник художественности, которая, по его мнению, обязана быть свободной от диктата партии и государства. Эта критика была не поверхностной, а глубокой. Она затрагивала не только тематику социалистического реализма, но и заказной характер литературных произведений советских писателей. Марк Криницкий оставался верным своим модернистским идеям о свободе творчества, он требовал от писателя не «отражения» социалистической действительности, а преобразования внутреннего мира человека через вовлечение его в переживание идеальных мотивов своей жизни. Марк Криницкий был репрессирован в конце 1940-х гг. Последние годы жизни он провел в психиатрической лечебнице, будучи осужденным за антисоветскую пропаганду.

Ключевые слова: Марк Криницкий, модернизм, социалистический реализм, съезд Союза писателей СССР.

Дата поступления статьи: 28.06.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Информация об авторе: Андрей Львович Юрганов — доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, пл. Миусская, д. 6, 125993 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5409-2578>. E-mail: Iurganov@yandex.ru

Для цитирования: Юрганов А. Л. «Я апеллирую к Съезду»: Марк Криницкий против «ложной изобразительности» социалистического реализма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

В материалах Первого съезда советских писателей (17 августа – 1 сентября 1934 г.), хранящихся в РГАЛИ, сохранилась записка Марка Криницкого под таким страстным названием «Я апеллирую к Съезду».

В ней он отметил, что руководство Оргкомитета ССП в предсъездовский период упорно держалось за «литературно-критическую тенденцию» по защите «ложного

мнения» о так называемом «познавательном» назначении художественной литературы. Ей предписывается либо «служить целям научной популяризации» (Максим Горький), либо «помогать» научному знанию в тех областях, куда оно «бессильно по своей природе проникнуть» (журнал «Литературный критик»).

Если первый взгляд низводит художественную литературу на несамостоятельную степень простого, подсобного популяризаторского приема, то второй пытается протащить легко распознаваемую уловку агностицизма, обычно трактующего о недостаточности научно-организованного разума для познания действительности, «многосторонность» которой якобы ускользает от «сухости» или «примитива» научного мышления. В этой связи делаются даже попытки возложить на художественную литературу обязанность «ставить многие проблемы раньше, чем их поставит наука» (Л. Леонов. «Призыв к мужеству»), чем лишний раз подтверждается в духе некоторого курьезного литературно-художественного «авангардизма», что дело тут идет действительно о наделении художественной литературы «принудительным ассортиментом» познавательной функции в научно-объективном смысле этого слова, но по какому-то совершенно своеобразному познавательному методу, коренным образом отличному от научного (РГАЛИ. 631. Оп. 1. Д. 134. 48–48 об.).

В этой записке Марк Криницкий определил, как различие между «назначением» и «значением» художественного слова, так и их взаимосвязь:

...разоблачая со всею решительностью всякое «познавательное» направление в искусстве, мы не можем, да и не станем, само собою разумеется, отрицать известного значения художественной продукции в качестве материала для познания действительности: так, Шекспир, менее всего заботился о том, чтобы популяризировать умственные завоевания своего времени или давать точные географические и исторические сведения для своих современников, сам в своих творениях представляет великолепный материал для научного исторического познания своей эпохи, но делать отсюда вывод о познавательном назначении искусства означало бы или тот же абсурд, что все значение искусства заключается в том, чтобы когда-либо послужить прекрасным материалом для исторической науки, или же желание заниматься явно-недобросовестной игрою в слова (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 1. Д. 134. Л. 49–49 об.).

Марк Криницкий под «назначением» искусства понимал ее призвание творить, «т. е. делать открытия в своей области, как наука делает их в своей, и это значит: создавать *свои собственные, самостоятельные* типы!». Он полагал, что в романе или в сценическом действии читатель или зритель «хочет находить самого себя». Но, как признался писатель, все его попытки «выступить на эту тему в прессе встретили противодействие группы, стоящей за “познавательное”, информационное искусство». На съезд его позвали в качестве «гостя»; он хотел выступить с докладом «Проблема читателя», но слушать его не захотели.

1 сентября 1935 г., в день закрытия Съезда писателей СССР, Марк Криницкий направил «Докладную записку» на имя Председателя Совета Народных Комиссаров РСФСР тов. Сулимова, в которой писал об «опасности от подмены художественного образа иллюстрацией».

Наблюдая затянувшийся кризис, в котором, как в жестоком параличе, уже который год лежит советское художественное слово, я, вслед за тов. А. М. Горьким (см. его выступление на 1-ом пленуме Правления ССП), ищу выхода из постигшего нас бедствия, ибо *молчание художественного слова в стране есть подлинное народное бедствие* (здесь и далее курсив мой. — А. Ю.). Правда, для тех, кто видит в художественной литературе род подсобной деятельности, направленной на популяризацию знаний из области политики, истории, географии и естествознания, указанный

кризис представляется, по-видимому, явлением поверхностным, а потому и легко преодолимым, и тов. А. М. Горький даже находит возможным наметить срок для его преодоления, а именно 2 года, к празднованию 20-летия Октябрьской революции. Но в совершенно ином свете представляется печальное положение вещей для обозревателя, *признающего за художественной литературой самостоятельное значение*, при том в своем роде столь же великое и всеобъемлющее, как и значение науки. Взгляду тов. А. М. Горького, что «в нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой» («О темах»), такой исследователь противопоставит истину о двух совершенно отдельных областях деятельности человеческого духа: научной и художественной и будет в их смешении находить основную причину наличия постигнутого нас художественного кризиса. Вместе с тем, для него не может представлять сомнения, что, идя по пути, предложенному А. М., мы ни в 2 года, ни в больший срок, да и никогда вообще не изживем наших печальных обстоятельств, и великое Двадцатилетие не принесет праздника советской художественной литературе (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 56–56 об.).

Марк Криницкий смело говорил о вреде «иллюстративности», когда литературу обязывают освещать день сегодняшний: «В художественном отношении нет большего зла, как возлагать на художественную литературу так наз. “освещение” процессов происходящих в стране. “Освещение” это, или ознакомление читателя с названными процессами, предполагающее его незнакомства с ними, другими словами: роль возлагаемая на художественное слово, до того чужда последнему, что сразу выбивает из под него его родную почву, и мы получаем в конечном итоге, ту литературу иллюстраций различного рода общих положений, которою располагаем на текущий советский день и в повести и на театре, и которая, не имея ничего общего с искусством художественного слова».

«Общие положения» — это директивы органов власти, партийные решения «на текущий советский день»: других «общих» просто не было.

В этой записке Марк Криницкий рассматривал художественность в ее *собственных категориях*, — без намека на связь с идеологией «сегодняшнего дня». Его интересовала «художественная правда» как самостоятельная категория, устанавливающая свои отношения между читателем и писателем. Посредников нет!

Но проблема есть... — это «границы выдумки»: «Никто не станет отрицать (и справедливо), что в художественном творчестве разрешается выдумка. Однако каковы свойства и размеры этой допускаемой выдумки? Должна ли быть какая-нибудь определенная граница между художественною выдумкою и любым сочинительством, не достигающим художественной цели? Если мы назовем цель, преследуемую художником, некоторою правдою, которой, в отличие от незаконной выдумки, он как-то добивается, хотя и прибегает к своеобразному измышлению в области сюжета, обстановки и тех или других черт действующих лиц, то, значит, мы будем в дальнейшем рассуждать о какой-то “художественной правде”» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 56 об. – 57).

Писатель показал разные примеры, как создается ощущение подлинности на основе выдумки. Один из них был во многом типичным для всей советской литературы: «Самые несложные из них диктуют приемы имитации живого, реального факта: подавайте действующих лиц и обстановку действия так, чтобы они максимально напоминали реальную действительность» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 59 об.).

Авторы стремятся довести имитацию факта до полнейшей иллюзии (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.), так, чтобы стереть всякую грань между выдумкою и реальным фактом, т. е. превратить выдумку в факт, «не подлежащий никакому сомнению», — разумеется, в глазах малоквалифицированного читателя. Так приходим к выводу: стремление присвоить художественной литературе информационные цели неизбежно приводит нас к дешевому натуралистическому приему «литературной фотографии» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60).

Марка Криницкого не устраивала сама попытка «ловко имитировать воображаемый факт»; он видел, что из этой ловкой имитации получаются два результата — «или читатель (мало критически развитой) примет выдумку за действительный факт, или читатель (критически достаточно развитой) найдет известное удовольствие в ложности сделанного рисунка, в ярко выпуклой натуралистической манере — и только, — в обоих случаях прием находит свое “оправдание”, все же, не в художественной эмоции читателя, а или в слабо развитых художественных вкусах последнего или в известной снисходительности более развитого читателя, которому больше ничего и не остается делать, как довольствоваться предлагаемым ему нехитрым развлечением (“вагонная литература”))» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60–60 об.).

Чтобы понять «нормальные условия читательского восприятия», необходимо следовать «подлинной задаче художественного творчества». Писатель должен следовать «закону и задаче своей деятельности». Иными словами, законы и задачи у писателя свои собственные, ибо художественная литература по своей природе — не иллюстративная, а значит, не вторичная и не зависимая от текущей политики, от государственно-партийных «общих положений».

Для него важным оказывался вопрос о случайности факта — в реальной действительности и в романе: в этих разных плоскостях залегали глубокие основания как действительности, так и художественной литературы. Он писал: «Есть факты, отражающие, или носящие в себе, целую систему известных отношений. Таков факт случайной гибели “Челюскина”, обнаруживший воочию перед всем миром железную внутреннюю организованность советского человека, т. е. нашу собственную организованность — факт, прекрасно охарактеризованный в ряде очерков участников события. В реальном факте, лежащем в основании подобных очерков, имеется та убедительность, которая не нуждается ни в какой “теории”» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60 об. – 61).

Как же быть со случайностью в романе? Он вновь вернулся к главной своей мысли, что художественная литература не иллюстративная, — и ей не нужно художественно показывать героизм челюскинцев, если это событие уже произошло: «<...> лишь ложное представление об информационной задаче художественной литературы могло привести современных советских писателей к соблазну иллюстрировать те или другие общие положения» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 61).

В романе или повести, считал писатель, нет вообще места природно-случайному. Здесь «случайность», изобретенная писателем, обращена к читателю для того, чтобы он узнавал себя, свой собственный образ в «центральной фигуре повествования»:

В сочиненном (здесь и далее подчеркнуто автором. — *А. Ю.*) повествовании (повести, романе) нет вообще места «случайному» в его «природном» смысле: привлекаясь для характеристики центральной фигуры повествования, за которую читателю предлагается узнавать свой собственный образ, это «случайное» насквозь носит чисто, так сказать, «псевдонимный» характер. Предполагается, что здесь та или другая черта легко подлежат замене нашими собственными чертами. Кто такой «Обломов»? Это всероссийский образ тогдашнего читателя, своеобразный образ всероссийской неподвижности. Можно ли сказать, что «Обломов» обобщил в себе черты определенной общественной группы, например, помещиков? Ясно, что нет, и это проливает свет на всенародное значение искусства, которое, таким образом, обращается не к отдельным группам населения, а ко всему обществу в целом. Нельзя сказать: «вот этот человек — Обломов, а я нет, потому что сегодня речь не обо мне: моя очередь завтра» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 61 об. – 62).

В литературном образе «нет ни одной черты, которая не была бы чертой самого читателя», ибо искусство обращено «не во вне, не к законам объективного мира, а внутрь — к требованиям нашего идеала»!

Вопреки всему, что было советским в художественной литературе тридцатых годов, Марк Криницкий утверждал значимость не объективной реальности, как первичной по отношению ко всякой творящей личности, не идеи, вторичной по отношению к материи — но идеала, духовного начала!

«Лопуховы» живут в тебе, «публика», и если они представлены в книге, как образец, это менее всего означает, что они отдалены от этой «публики», которую тут же так нещадно бичует «добрый и сильный автор». «Лопухов» и «Кирсанов» — не фотографии с живых лиц, но «окончеченные» художественным резцом черты, пробуждающиеся в массе, к которой и обращена эта бичующая и, вместе, вдохновляющая книга. «Окончеченные» не в смысле «живой иллюзии», в чем и нет никакой надобности, а лишь в целях применения этих образов читателем к себе, так что в образе нет ни одной черты, которая не была бы чертой самого читателя, хотя она и отлична по внешности. Образец может даваться только тем, кто может (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.) ему следовать. Нужно ли мне еще распространяться на тему, что в искусстве мы никогда не найдем показа частичных явлений по правилу: «Держи вора!» или «Пади ниц перед героем!» Нужно ли мне еще тратить время, доказывая, что одно из основных отличий искусства от научного познания объективной действительности как раз состоит в том, что в искусстве наш взор обращен не во вне, не к законам объективного мира, а внутрь — к требованиям нашего идеала? Вот почему «случайное» мы избираем в рассматриваемом нами роде художественных произведений — в сочиненной повести, в романе — не в его объективном проявлении, где оно предстает перед нами как реальный факт, а в совершенно особенном смысле, который можно обозначить, как способность данной подробности быть замененной. Конечно, имеется в виду замена выведенной подробности собственно читательской «подробностью». Так, фамилия «Обломов» может быть заменена твоею, читатель, а его халат твоим сюртуком, — все это свободно переставляемые подробности, и только в этом состоит их «конкретность», как видишь, не имеющая ничего общего с конкретностью образа, бьющего на имитацию «живой жизни». Скажут: это тонкости. Нет, это — принцип, определяющий мастерство художника (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 63–63 об.).

Как модернист, он критиковал Н. Г. Чернышевского за его теоретический тезис о назначении художественной литературы отображать внешнюю действительность [1, с. 118–132]. Тезис о первичности безлично-объективного процесса в сравнении с личностью творца Марк Криницкий рассматривал как писательскую капитуляцию: «К сожалению, при попытке систематизировать (а вернее: тестизировать) свои взгляды на задачу художественного образа, Н. Г. Чернышевский не сумел отмежеваться от приписывания художественному творчеству познавательного назначения. Не отрицая и даже подтверждая задачу искусства, как “приговора о явлениях жизни”, он, все же, не дает ясного понятия, о каких явлениях жизни (о внутренних или внешних, иначе: объективных в отличие от субъективных оценок) должна в искусстве вестись речь, и можно полагать, что, в конечном итоге, художественную правду он сводит при попытках дать себе о ней более разработанный отчет, к внешнему воспроизведению действительности. На этой, по крайней мере, точке зрения он стоит в своей крайне неудачной, перегруженной “ученостью” работе: “Эстетические отношения искусства к действительности”. Просто, жалко выписывать эти капитулянтские строки: «Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 63 об.).

Главный мотив его теории литературы состоял, как уже отмечалось, из двух ключевых тезисов, внешне схожих, но на самом деле разных по своим функциям, — назначение литературы и значение литературы.

Назначение — это само художественное творчество, самостоятельное, никак не связанное с познавательной функцией, влиянием политики и идеологии «сегодняшнего дня», **значение** — это обширная область созданного, которая допускает познавательную функцию в отношении себя. Смешение этих состояний опасно тем, что художественный (литературный) тип, выведенный писателем, «приравнивается к научному или, вообще, умственному “понятию” и наряду с последним рассматривается как узаконенное орудие познания» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 64).

Фактически Марк Криницкий выступил против культа социологической действительности — самой актуальной парадигмы советской культуры.

Тов. Л. Леонов в «Литературной газете», как я уже указывал неоднократно, пытается лишь смягчить эту явно поповскую тенденцию умалить познавательное значение человеческого разума, когда пытается доказать, что художественная литература идет только впереди науки, которая со своим громоздким («статистическим» по понятиям Леонова) аппаратом, все же, впоследствии «догонят» ее. Этот новый вздор сформулирован его автором следующим образом: «Писатель нашего (?) времени обязан угадывать явления, прежде чем их зафиксирует статуправление, ставить многие проблемы раньше, чем их поставит наука». («Призыв к мужеству») (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 64–64 об.).

Приписывание литературе «познавательного статуса» убивает художественность.

Займемся этим вопросом с надлежащим терпением и обстоятельностью, чтобы раз и навсегда опровергнуть невежественную легенду о каком бы то ни было внутреннем сходстве между типичностью изображения и «общностью» понятия и через это устранить мнимое назначение художественного типажа, расширять наши познания об объективном мире, сообщая им ряд новых, по сути дела, обобщенных представлений. Да ничего подобного! (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 65 об. – 66.)

Важнейший элемент концепции художественности сформулирован им через модернистское противопоставление науки как опыта коллективно-познавательного и писателя-художника как личного опыта в восприятии художественной правды: «В научном познании я проверяю истину коллективными глазами, в восприятии художественной правды я довольствуюсь исключительно моим личным опытом (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.). И не только довольствуюсь, но самые условия личной оценки и проверки правдивости образа здесь приобретают характер известной внутренней обязательности с точки зрения носимых мною в себе идеальных оценочных норм» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66).

Обратим внимание — оценочные нормы «в себе», внутри личности, а не во вне.

Марк Криницкий писал, что «всеобъемлющая область наших нормативных представлений, направляющих и регулирующих нашу практическую деятельность» и есть наши идеалы, — их происхождение он не стал уточнять: «<...> они живут в нас, хотя обычно в скрытом, но тем не менее в чрезвычайно осязаемом состоянии. Они, как здоровье, ощущаются нами или при нарушении последнего или при соответственном упражнении здорового органа. Мы испытываем потребность в своеобразном “упражнении” наших идеалов. Эта потребность свойственна человеку на всех ступенях его цивилизации. Это — потребность в самокритике, самовзвешивании, в устройении своей личности *согласно живущим в нас требованиям на этот счет* (курсив мой. — А. Ю.)» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66–66 об.).

Потребность писателя выразить свою личность — это движение к внутреннему миру читателя. Для чего? Чтобы в связке писатель – читатель возникла коммуникация мыслящих миров посредством художественного текста. Писателю видно то, что обычному человеку, загруженному своей обыденностью и ежедневностью, не видно; художнику хочется обратить внимание на вопросы, которые созрели в жизненном мире читателя, но еще не обсуждались: в такой взаимной потребности заключена «вся задача художественного творчества».

Ему (писателю. — А. Ю.) необходимо открыть такой упущенный из вида уголок нашей внутренней жизни или мало-упражняемый участок, а то и больше: совсем неведомый (а после художественного показа оказывающийся нашей обычной ежедневностью, как красота вещи, мимо которой мы проходили каждый день, не замечая ее, и только в первый раз увидели на картине!), по отношению к которой мы не прилагали мерки наших идеальных оценок. В результате художник изображает нам всегда лишь нас самих или в отступлении от идеальных требований, или в состоянии их напряженного упражнения. При этом, хотя нам и кажется, что мы читаем повесть о «каком-то» Обломове или Лопухове, однако, что означает наше сочувствие герою повествования или наш стыд за него? Художник разрешает нам сидеть в зрительном зале искусства за густой вуалью и только изредка позволяет себе грубый окрик: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» (Гоголь). Такова не внушающая никаких сомнений задача искусства (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66 об.).

Он вновь отделял задачи науки от задач искусства в широком плане, оговаривая, что «за плечами художественного образа, как и всей деятельности художника, *не стоит никакого ответственно-организованного коллектива* (курсив мой. — А. Ю.), который бы осуществлял проверочную функцию. Каждый читатель здесь вынужден судить самостоятельно, являясь единственным и подлинным авторитетом по данному случаю, разумеется, в собственных глазах».

Судя по всему, он описывал не советскую литературу, за плечами которой как раз стоял, и еще как стоял, ответственно-организованный коллектив, — партия большевиков во главе со Сталиным, а *идеальную ситуацию* художника, свободно творящего свои образы, — только в такой отстраненности можно не рассмеяться над суждением писателя.

И читатель, к которому обращается свободный художник, — «вынужден судить самостоятельно». Свобода внутреннего мира художника порождает свободу выбора читателя...

Марк Криницкий не был наивным человеком. О советской литературе, ее сервильизме он писал в «Докладной записке» с безутешной откровенностью:

А что представляет собою наша современная «изящная» советская литература, как не одно огромное печальное кладбище похороненных идеалов наших прекрасных рождающихся дней, так как «творчество» наших писателей регулируется исключительно «ведомственными» программами? Поднят в руководящих партийных кругах вопрос о генеральной реконструкции Москвы, и вот уже радио оповещает нас, что тов. В. Катаев намерен приступить к созданию повести или романа на тему об архитектурном оформлении красной столицы. На авансцену литературы проталкивается «литературный делец», работающий по трафарету: о чем сегодня пишут газеты? О Беломорском канале, о разведении льна или об Арктике? Прекрасно: содержание уже есть. Вопрос стоит только за формой. А форма тоже уже освещена трафаретом: пиши так, чтобы рецензент имел право намекнуть в своей рецензии, что за действительными лицами повествования скрываются такие-то и такие-то действительные лица (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 71).

Трудно представить, кто еще мог позволить себе столь открыто говорить о праве художника выражать свободный от внешних прикосновений духовный мир!.. Так писал модернист, не изменивший своим прежним взглядам на сущность творчества.

К этому следует добавить, что Марк Криницкий был теоретическим противником классового подхода в литературе. И хотя прямо он не вступал в полемику, но весь его пафос обличения «иллюстраций» заключал в себе мысль, что любая попытка толковать социологически понятие «общности» художественного типа, «разоблачается сама собой, так как раз сразу же становится очевидно, что понятие служит для обозначения свойства, принадлежащего неограниченному количеству предметов данного круга, между тем, как художественный образ означает свойство, характеризующее менее всего какую-либо отдельную группу, имея отношение ко всем читателям книги без исключения» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 67 об.).

Так что, например, читатель романа «Обломов» не может относить Обломова к людям какой-либо определенной категории, а вынужден принимать его на свой счет, и через это «обломовщина» оказывается не групповым свойством, а потому и вообще не свойством, так как знакомство со «свойством» вещей служит нам для познавательного различения предметов, явлений объективной действительности, здесь же перед нами характеристика одного из видов («типов») нашего поведения. Таким образом «общность» художественного типа является не общностью принадлежности свойства, а лишь определенной общественной функцией художественного изображения. Как же можно это смешивать? Во всяком случае, лишь в результате этого чудовищного смешения Обломов попадает в категорию лиц «определенного сорта» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 68).

Впрочем, при всей внешней открытости Марк Криницкий мог также весьма искусно избегать лобовых столкновений с идеологией. Для этого он находил слова-заменители, которые слегка затемняли смысл сказанного. Например, вместо словосочетания «классовое значение» он вводил в текст новую дефиницию — «групповое значение».

Общечеловеческое при полном расцвете социализма он, как в свое время и Троцкий, противопоставлял ограниченности классового (исторически вынужденного) подхода.

Мы должны в этом пункте нашего исследования некоторым усилием мысли освободиться от ложной привычки придавать художественному типу групповое значение. Бесспорно, привычка эта пустила в нас глубокие корни. Как? Нас хотят «заставить» видеть в типе только объективированную форму нашего собственного поведения? Внушить нам мысль, что это именно мы бываем Дон-Кихотами, Отелло, Фаустами. Но именно в этом пункте вся сила развитой мною на этих страницах мысли или ее «уязвимое место», если бы кому пришла охота поспорить. Попробуйте! Нападать на нее нужно именно здесь. И, в свою очередь, для каждого понимающего очевидно, что именно отсюда так же ведут две дороги: одна — в сторону художественного реалистического направления, могущего лишь при социалистическом общественном строе достигнуть своего полного расцвета, так как требования «общечеловечности» образов здесь не заслоняется больше классовым искажением, и другая — в болото натурализма, пытающегося сделать художественный образ «особым видом» познания объективного мира через «оконкретизированное» понятие (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 68–68 об.).

Марк Криницкий спрашивал: может ли «та или другая программа в той или другой, даже самой почтенной деятельности, занять в художественном творчестве место идеала, оплодотворяющего это творчество»? Поскольку писатель в самом вопросе предполагал отрицательный ответ, поскольку он не сделал никаких оговорок насчет статуса той или иной программы, то можно думать, что и строительство социализма

в СССР, самая «почтенная» из всех программ, тоже не могла стать идеалом для художественной литературы: ибо всякая социальность — уже художественности, всякая общность не сравнима с культурным охватом литературы, идеал — явление общечеловеческое, а не групповое.

Нет большего художественного преступления, как смешивать между собою два эти понятия: программу, как нечто рожденное научным анализом и представляющее собою изложение звеньев тщательно проработанного производственного процесса, и идеал, этот всеобъемлющий стимул, собственное содержание которого *вырастает вместе с порождаемой им практической деятельностью* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Он привел «простейший пример» несовпадения идеала социальности и идеала художественности — половую любовь. Идеал советского кодекса «начертывает известную программу нашего желательного поведения в этом вопросе, но последняя далеко не исчерпывает непрерывно творимого и, вместе, творящего идеала этого нашего поведения в условиях точно так же творимого нами социалистического века. “Сотворить” советскую любовь это далеко не одно и то же, что записаться в ЗАГСе и выплачивать алименты» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Нельзя быть художником и не драться за жизненные высоты. В отрицательных ли или в положительных образах художник всегда говорит об одном: о мечтаемом совершенстве. Разве он не оплакивает отступления от совершенства в горестных образах «Гамлета», «Лиры», «Отелло», «Печорина»? Разве он не трепещет в дружеском волнении перед образами «Лопухова» и обоих «Кирсановых»? (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Марк Криницкий прибег к космическим аллегориям для определения сущности деятельности художника. Но, в отличие от Троцкого, считавшего, что писатель и его творчество — только небольшая часть макрокосма, Криницкий полагал, что художник — «работник микрокосма, а не макрокосма». Это значит, что внешняя действительность не может иметь первенства перед задачами внутренними, духовными, и в области микрокосма — свои законы, не совпадающие с социологией макрокосма.

Художественный образ столь же может быть нами найден на улице Молчановке, как и под субтропиками и на Турксибе. Величайшие художники мира, как тот же Шекспир или Пушкин, почти не путешествовали. Очень нетрудно сосчитать шаги Лермонтова или Гете, и современный советский писатель напрасно клянчит авансы на свои «творческие поездки»: от себя то, во всяком случае, ему никуда не уехать, — от себя, *способного лишь облекать во внешнюю «живую» форму очередные правительственные декреты* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72–72 об.).

Быть властителем дум — значит думать, как быть! Но «советский писатель не бывает “властителем” дум», и, по словам Марка Криницкого, «он даже не понимает, как “это делается”». Социологическая, а не духовная, предрасположенность советского писателя, по его мнению, настолько сужает обзор, настолько ограничивает духовно, что ему легче написать о прежнем «мужике» или о прежнем «рабочем», чем о современном человеке Советской России.

Он хочет писать «своею собственною рукой». О чем или о ком? Разумеется, о самом себе. Но ему, по традиции, подсовывают все тот же устаревший жанр, где он продолжает фигурировать в третьем лице, — рассказ о том, «как живет и думает крестьянин». Не гражданин великой соци-

алистической республики, нет, не подумайте! — а именно крестьянин, мужик. Советскому читателю опять предлагается читать о «мужике» или о «рабочем» (в смысле «фабричного» человека). Так сделался возможным современный «писатель мужицкого быта» тов. Панферов, так не умеют осмыслить свою новую роль многочисленные наши «писатели из рабочей жизни». Советская литература все еще продолжает рассказывать кому-то о мужике и рабочем, все еще о «нем», о «них», как и в те проклятые времена, когда были «мы» («чистенькие» читатели из «образованных») и он, или еще точнее: «ен», говорящий «колды-толды». Но «мы» давно исчезли, а «он» все еще остается, и даже продолжает «толдычить». Объект литературы давно заявил и доказал на деле право быть ее субъектом, но его все же продолжают выдерживать в объектах. Когда же, когда наконец, новому читателю будет разрешено вступить во владение литературой, как своим собственным культурным достоянием, где, наконец, постылое «ен» будет заменено радостным «я»? (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 73 об. – 74).

Романтизм, как мировое течение в литературе и искусстве, был в то время актуален при обсуждении советской действительности и путях ее литературного воплощения. Марк Криницкий брал это понятие в кавычки, демонстрируя свое негативное отношение: «Если я не допустил каких-либо грубых ошибок в предыдущем анализе, то нас, следовательно, хотят ложно уверить, что задачей искусства может, между прочим, явиться такой показ действительности, где последняя дана в известном приподнятом плане» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 74 об.).

Что не устраивало Криницкого? «Тут чувства и действия людей подаются в специально преувеличенном виде», — писал он.

Героическая литература велика не тем, что она дает образы «со скидкой» на реальность, а тем, что она показывает нам возможность и даже необходимость, в некоторых случаях неизбежность нашего собственного героизма, живущего вполне реально в нашем сердце и только ждущего обстоятельств для своего проявления, подобных изображенным в книге. Нужно ли упоминать, что эти обстоятельства могут быть столь же разнообразны, как сама реальная жизнь, но момент их преодоления должен находить свою убедительность не в исключительности характеров, выводимых персонажей, а в умении автора с тем большей глубиной осветить значительность для нас нашего идеала, чем разительнее проявления изображаемого героизма при описываемых обстоятельствах. Мы — герои не в силу тех или иных прирожденных сверх-качеств, а в силу глубины сознания своего долга, и работа писателя не в том, чтобы выхвалять своего героя: вот, мол, он каков! Куда вам до него! — а в том, чтобы на его примере лишь углубить *наше собственное самосознание* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 75).

Непривычной категорией для советского литературоведения была его рубрика в «Докладной записке» под названием «Художественное наслаждение». Оно, по мнению писателя, начинается с того, что литературный образ «требует для своего осуществления присутствия у автора и его читателя совершенно определенного идеала»: наслаждение же — в самой коммуникации...

Марк Криницкий ввел в свои рассуждения понятие мастерства. Оно не тождественно таланту, ибо талант ничего не объясняет, а мастерство требует объяснений. Правила мастерства включают в себя основные задачи художественной изобразительности, главное из которых — *не быть* «тенденцией», т. е. *не подчиняться* внешним влияниям, требованиям, правительственным декретам, газетам: словом, руководствоваться «идеалом», а не «программой».

Он писал: «“Тенденция”, согласно этим правилам, начинается там, где искусство слова пытается руководствоваться вместо идеала как раз какой-либо разработанной программой, о чем уже сказано выше. “Тенденция”, таким образом, зависит не от недостатка таланта, а, главным образом, от незнакомства с задачей искусства

и лишь во вторую очередь от недостатка того, что зовется “литературным талантом” и в данном случае означает художественную зоркость. Программа, правда, виднее, чем идеал. О программе можно узнать из декретов, из газет. Попробуйте-ка оспорить “прогрессивность” декретов! Тут авторы подобных произведений сразу принимают боевую позу. Слепая “критика” хотя бы из тех же “Литературного критика” и “Литературной газеты”, им восторженно подпевает. А художественные образы? Художественность они видят в умении “изображать действительность”. Предполагается, что это “умение” есть нечто самостоятельное, не связанное с содержанием и могущее служить задаче “живости передачи” само по себе. Та или другая прогрессивная программа плюс “художественная” передача!» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77).

Писатель предложил пять «незыблемых положений» мастерства писателя, неразрывно связанных с задачами художественности в литературном произведении.

Первое и главное: у «художественной изобразительности» нет другого стремления, кроме стремления «показать торжество идеала или отступление от него». **Второе** положение — в развитие первого: «идеал есть представление целевого порядка; в отличие от представления о чем-либо, когда-либо служившем предметом нашего достижения и уже достигнутом нами, он дает нам лишь общее представление о цели, еще незаполненное конкретным содержанием». **Третье** положение — о природе художественных образов: они «суть представления, показывающие, как читателем выполняется или нарушается идеал: в первом случае читатель испытывает чувство гордости и торжества, во втором — стыда и раскаяния». **Четвертое** положение различает актуальную идеологию («программу») и нравственный идеал: «Программа, в отличие от идеала, есть представление порядка средства, а не цели: она указывает частичные конкретные средства, выполнение которых служит общей нашей цели; будучи результатом научного анализа действительности, программа пользуется соответственной научной аргументацией. Лишь в последней полагает свою убедительность и ни в каких побочных способах убедительности не нуждается». **Пятое** положение завершает концептуальную картину: «художественный образ всегда говорит о чем-то совершенном, достигнутом, или отринутым» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77–77 об.).

Из этих пяти положений вытекало, что существует, как писал Криницкий, не только подлинная, но и «ложная изобразительность», не дающая художественного наслаждения. Всякая изобразительность под идейную «программу» — ложная; всякая изобразительность под «идеал» — подлинная.

Пример — роман М. А. Шолохова:

Дает ли нам, например, «Поднятая целина» тов. М. Шолохова такое наслаждение? Нет, не дает. *Мы не находим в этой повести самих себя, на определенной грани, на конкретной зарубке достигнутого нами идеала* (курсив мой. — А. Ю.). Автор не показывает нам с полной неожиданностью для нас, с известною новизною, этих наших успехов и достижений, чего он, по-видимому, хотел бы. Он не понимает, что художник должен показывать в самом читателе, что-то новое для него. Ведь наслаждение происходит от удовлетворения той или иной потребности, а в художественном положительном образе мы испытываем наслаждение от удовлетворения в нас потребности к похвале, похвала же тем воспринимается нами острее, чем бывает неожиданной. Когда я ожидаю похвалы за то, за что я вправе ожидать похвалы, я уже наполовину ее получил, в художественном же образе я получаю похвалу, когда не ждал. Художественная «похвала» есть своего рода «сюрприз». И обратно: порицание не так для нас больно, когда мы уже приготовились его получить. Но порицание неожиданное, и, главное, неожиданное, не предполагаемое, подобное грому среди ясного неба, вот это — поистине убийственное, беспощадное порицание (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77 об. – 78).

Верный признак эстетического наслаждения — возвращение читателя к прочитанному: «<...> мы испытываем потребность остановиться нашим вниманием на содержании духовного образа. Мы поражены глубиной его жизненного значения. Мы многократно обращаемся к нему. Он делается для нас основой наших жизненных оценок. Беспреданно, при возвращении к нему, мы испытываем глубокое удовлетворение при его осознании».

...кто станет с тем же намерением перечитывать по столько же раз «Поднятую целину» тов. М. Шолохова или «Время, вперед» тов. В. Катаева. Оба эти произведения иллюстрируют общеизвестные положения о методах правильного подхода к колхозному строительству, и таких же методов правильного проведения ударничества. Может ли иллюстрация сделаться предметом такого многократного внимания к себе. Уже самое понятие «иллюстрация» исключает эту необходимость. «Левый загибщик» Нагульнов нам хорошо известен и из теоретической литературы, чего нельзя сказать ни о «Гамлете», ни о «Дон-Кихоте» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 78 об.).

Самопознание читателя — цель художественного творчества, художественная эмоция не находит себе места ни в идеологии, ни в области научных знаний или достижений, она таится в невольном удивлении читателя перед более глубоким узнаванием самого себя.

Но самопознание касается не только читателя — писателя тоже! Коммуникация между ними приводит к эстетическому наслаждению, когда они оба ощущают «живое веяние идеала»: «Нельзя открыть в душе читателя еще неведомый ему уголок “воплощения” идеала в конкретное действие, не открыв сначала этого уголка в самом себе» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 80). Но тут возникает живое противоречие: «Можно ли “научиться” этому открытию? “Научиться” можно только знать, что из холодной, опустошенной души не может родиться яркого показа действия идеала в наших сердцах. “Научиться” можно только тому, чтобы положить перо, если не чувствуешь в себе содрогания нашей великой эпохи. Писатель не гастролер, а непосредственный и, главное, постоянный участник жизни» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 80).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Юрганов А. Л. Ренессанс личности в судьбе русского модернизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 372 с.

© 2020. **Andrey L. Yurganov**
Moscow, Russia

“I APPEAL TO THE CONGRESS” MARK KRINITSKY AGAINST “FALSE REPRESENTATIVENESS” OF SOCIALIST REALISM

Abstract: Modernist writer Mark Krinitsky (1874–1952) — one of the most fashionable writers of the Silver Age — was widely known for his romance novels, polemical and philosophical articles on the nature of artistic creativity. In Soviet times, he proved to be almost the only member of the Writers' Union who dared to criticize during the 1930s the main method of Soviet literature — socialist realism — to criticize openly, without

fear of repression. He spoke at many meetings on the problems of Soviet literature as a supporter of fiction, which, in his opinion, must be free from the dictate of the party and the state. This criticism was not superficial, but deep. It touched upon not only the subject of socialist realism, but also the commissioned nature of literary works by Soviet writers. Mark Krynitsky remained faithful to his modernist ideas about freedom of creativity and demanded from the writer not “reflection” of socialist reality, but transformation of the inner world of man by involving him in the emotional experience of ideal motives of his life.

Keywords: Mark Krinitsky, Modernism, Socialist Realism, Congress of the USSR Writers' Union.

Information about the author: Andrey L. Yurganov — DSc in History, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5409-2578>. E-mail: Iurganov@yandex.ru

Received: June 28, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Yurganov A. L. “I appeal to the Congress”: Mark Krinitsky against “false representativeness” of socialist realism. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 170–182. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

REFERENCES

- 1 Yurganov A. L. *Renessans lichnosti v sud'be russkogo modernizma* [Renaissance of the individual in the fate of Russian modernism]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2018. 372 p. (In Russian)



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

© 2020. Mikhail S. Yastrebov-Pestritskiy
Moscow, Russia

© 2020. Dmitry M. Bystrov
Riazan', Russia

SEARCHING FOR THE LEXICAL CORE OF PROTO-INDO-EUROPEAN LANGUAGE

Abstract: The existing reconstruction of PIE does not distinguish nuclear and peripheral languages and vocabulary. However, there are signs that a number of branches are peripheral, in particular, the well-studied Germanic branch. The paper makes an attempt to find the lexical core of PIE, basing on structurally similar languages: Balto-Slavic (the authors are also developing a reconstruction of its vocabulary — in particular, the Swadesh list), Greek, Italo-Celtic and Indo-Iranian. The technique of searching for roots common in all four branches is described. The study has identified, for instance, such roots with *g, *g', *gh, *g'h, *gw (42 examples for the latter), as well as *(s)gh- (22 examples) and *sk'- (10 examples) — sources of the initial *x- in Slavic. Several hundred of such 4-way matching roots are already found, more than 1000 are expected. The authors also reveal lexicographic and organizational problems encountered in the course of reconstruction.

Keywords: etymology, proto-Indo-European, Sanskrit, Greek, Latin, Lithuanian, proto-Balto-Slavic, reconstruction, method, *gw, *sgh, *sk'.

Information about the review's authors:

Mikhail S. Yastrebov-Pestritskiy — PhD in Philology, Leading Specialist, Scientific Library of the State Archive of the Russian Federation, Bolshaya Pirogovskaya St., 17, 119435 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6455-9546>. E-mail: myp-63@mail.ru

Dmitry M. Bystrov — Founder of the information site “Orthowiki” (<http://орфография.org/>) and the Planned Russian language project, Vysokovolt'naya St., 37, bild. 1, apart. 12, 390026 Ryazan, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9678-5804>. E-mail: dmitry.alonecoder@gmail.com

Received: March 31, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Yastrebov-Pestritskiy M. S., Bystrov D. M. Searching for the lexical core of Proto-Indo-European language. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 183–200. (In English) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-183-200>

© 2020 г. М. С. Ястребов-Пестрицкий
г. Москва, Россия

© 2020 г. Д. М. Быстров
г. Рязань, Россия

В ПОИСКАХ ЛЕКСИЧЕСКОГО ЯДРА ПРАИНДООЕВРОПЕЙСКОГО ЯЗЫКА

Аннотация: Существующая реконструкция ПИЕ не выделяет ядерные и периферийные языки и лексику. Однако есть признаки того, что ряд ветвей являются периферийными, в частности, хорошо изученная германская. В статье описана попытка выделить лексическое ядро ПИЕ на основе структурно близких языков: балтославянских (авторы также разрабатывают реконструкцию их словника — в частности, списка Сводеша), греческого, кельто-италийских и индоиранских. Описана методика поиска корней, общих во всех четырех ветвях. Авторами найдены, в частности, такие корни-четверки с *g, *gʰ, *gh, *gʰh, *gw (последних — 42 примера), а также *(s)gh- (22 примера) и *skʰ- (10 примеров) — источники славянского начального *х-. Общее количество найденных корней-четверок уже составляет несколько сотен, ожидается более 1000. В статье также описаны лексикографические и организационные проблемы, встреченные на пути реконструкции.

Ключевые слова: etymology, proto-Indo-European, Sanskrit, Greek, Latin, Lithuanian, proto-Balto-Slavic, reconstruction, method, *gw, *sgh, *skʰ.

Информация об авторах:

Михаил Сергеевич Ястребов-Пестрицкий — кандидат филологических наук, ведущий специалист, Научная библиотека Госархива Российской Федерации, ул. Большая Пироговская, д. 17, 119435 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6455-9546>. E-mail: myr-63@mail.ru

Дмитрий Михайлович Быстров — основатель информационного сайта «Орфовики» (<http://орфография.орг/>) и проекта «Плановый русский язык», ул. Высоковольтная, д. 37, корп. 1, кв. 12, 390026 г. Рязань, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9678-5804>. E-mail: dmitry.alonocoder@gmail.com

Дата поступления: 31.03.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Ястребов-Пестрицкий М. С., Быстров Д. М. В поисках лексического ядра праиндоевропейского языка // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 183–200. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-183-200>

1. Introduction

If we consider a proto-language as an active language system, we can assume two parts in its vocabulary: the lexical core and the dialect vocabulary. The lexical core contains the words, which are understood by all native speakers of the language, while the dialectal vocabulary contains locally used terms. Obviously, the lexical core is reflected in the descendants of the proto-language to the greatest extent. It can even be assumed that in the central languages of the family, the core vocabulary will mainly remain, only with some

shift in semantics and with the replacement of homonymous words. The more time passes, the more words go into the peripheral vocabulary or are replaced due to homonymy, and their place in such languages is occupied mainly not by borrowings, but by formations from other roots and onomatopoeia. For peripheral languages, however, contact phenomena are characteristic, up to the replacement of half of the vocabulary and syntax.

The Indo-European language family shows relatively good documentation of its constituent languages (some of them — up to the level of more than 3,000 years ago). The kinship of these languages is visible to the naked eye and at the origin of linguistics led to the concept of their common proto-language. The first researchers (Johannes Goropius, Abraham Ortelius) declared Dutch to be a common proto-language, but by the 18–19 centuries there was a consensus that Proto-Indo-European language (PIE, or as the Germans call it, “indogermanisch”) was a separate language, to varying degrees far from the languages of our time. The method of Goropius (explanation of words of foreign languages by gluing the roots of someone’s native language) was rightly branded under the name “goropism”. Hypothetical Proto-Indo-Europeans who lived many thousands of years ago were associated with PIE, and their place of residence was reconstructed by different researchers depending on their political preferences: from the Germanic lands to India.

In parallel with the study of PIE, modern languages related to it were documented (Baltic, Slavic, Iranian, etc.), old manuscripts were discovered (Irish, Tocharian, Hittite, etc.), and collections of ancient Greek, Latin, and Sanskrit texts were published. As a result by the 20th century Indo-European studies had the opportunity to publish academic dictionaries of Proto-Indo-European roots with references to each language [40; 35] (in German), followed by a dictionary of Proto-Indo-European verbal roots in the framework of the three-laryngeal theory [36] (in German), and then the Leiden (the Netherlands) series of dictionaries ([19; 20; 21; 22] etc.), describing each language branch in a separate volume, and in the near future it is planned to combine them into a common dictionary called “Indo-European Etymological Dictionary”.

It turns out that the reconstruction remained germanocentric, and the new dictionaries continue and elaborate the old ones, which in turn are collections of randomly found examples from different languages known to the authors. The most known to them, of course, are the Germanic languages. Relatively more work is invested in these languages: in the Leiden series, 3 people are responsible for Germanic languages (Guus Kroonen, Dirk Boutkan, Sjoerd Siebinga), 2 — for Iranian languages (Garnik Asatryan, Johnny Cheung), one for each of others, except Baltic and Slavic: only one researcher (Rick Derksen) was found for both, despite the abundance of material.

However, there is a decrease in the relative share of Germanic words involved: for example, the etymological dictionary of Greek of 1960 [24] had in its index 20 pages of Germanic cognates, 19 Italic, 17 Indo-Aryan, 10 Baltic, 9 Slavic, 6 Iranian, 5 Celtic, etc., and in the mentioned verb dictionary of 2001 [36] there are 16 pages of Indo-Aryan, 14 Greek, 12 Germanic, 11 Iranian, 8 Italic, 8 Baltic, 7 Slavic, 6 Celtic, etc. (if combined in primary branches: 27 pages of Indo-Iranian, 15 Balto-Slavic, 14 Italo-Celtic, 14 Greek (Macedonian material is missing) — against 12 Germanic). Obviously, the Germanic languages are already so well studied that new Germanic roots are not expected in the reconstruction of PIE, but words from other languages can still be attracted.

Germanic languages show all the signs of peripherality in PIE. According to F. Brown, unethymologized material makes up about 30% of the entire vocabulary of Germanic languages [1, p. 25], according to Fennemann — 32,6% [30, p. 148], among the strong verbs, according to Mailhammer, there are 45,3% [30, p. 168]. Moreover, these percentages do not

include Germanic roots that were used for the reconstruction of the PIE, but are absent in all 4 main branches — for example, in the dictionary [35]: *dēg-, *dīp-ro-, *dhen-3, *dhembh-, *dheubh- (found only in Hesychius), *gandh-, *ghrē-, *geid-, *gred-, *leizd-, *mod-, *(s) nēbh-ri, *(s)nerb- (found only in Hesychius), *perg-2, *suento-.

For comparison, in Sanskrit such "dark" words are less common by an order of magnitude. Kuiper [26, pp. 137–185] found 383 words of non-Indo-Aryan origin in the Rigveda — about 4% of the dictionary, Oberlies [32, pp. 333–349] identified 344–358 “reliably” non-Indo-European, and Witzel [41] writes that only 211–250, i.e. 2% of the Rigveda dictionary, remains after removal of foreign proper names.

In addition, Germanic languages are strongly distinguished by the morphology and syntax of names [4, pp. 58–78] and verbs [30].

The other branches give too little material (no more than 50% of the Germanic).

For example, the multi-volume Hittite etymological dictionary [25] gives each root an average of two pages, which sums up to about 1000 roots in the entire dictionary. In the index of [36] there are 5 pages of Hittite words and one page for all other Anatolian languages.

Only 964 roots were drawn from the Armenian language in the most extensive research [15], at best case it is said about 1040 root words [23]. This is despite the fact that 10772 different roots are reflected in the ancient Armenian literature [1, p. 22]. In [36] only two pages of the index are dedicated to the Armenian language.

Albanian etymological dictionary [16] contains some 3000-4000 dictionary entries, of which less than half are unique Proto-Albanian roots (the rest are formations from them, phonetic variants and borrowed words). In the index of [36] there are also only two pages devoted to the Albanian language.

The Tocharian languages have 6½ pages of words (Tocharian B — 3½, Tocharian A — 3), but on these pages, as in Hittite ones, almost every word occupies two lines.

Of the Illyrian, Messapian, Phrygian, and Thracian languages, only a few words are involved in the reconstruction of PIE, due to the poverty of the surviving monuments of these languages. But this does not explain the situation with Germanic, Armenian and Albanian. Obviously, PIE consisted of dialects, like any observed language [2]. And in the case of Germanic, even the pre-Germanic substrate is proposed [30]. This explains the old observation that there is practically no PIE word reflected in all Indo-European languages [17, p. 99], that's why did N. S. Trubetskoy even doubt the existence of Proto-Indo-Europeans as such [12, p. 69].

And with all this incompleteness and one-sidedness, the existing reconstruction of the PIE is being used as a basis for typological, glottochronological, macrocomparativistic, and even cultural studies. Moreover, there even was an attempt to exploit the incompleteness of the PIE reconstruction to justify the validity of macrocomparativistic constructions: “...we randomly selected a phoneme of moderate frequency (namely, PIE *gw) and looked for roots that contain it (in any position) and are met in five of the most «important» branches of IE: Indo-Iranian, Greek, Latin, Germanic, and Slavic. The count ended at six (*gwou- ‘cow’, nogw- ‘naked’, *gwer- ‘to gather’, *gwei- ‘to live’, *gwer- ‘to swallow’, *gweru- ‘throat, neck’) and the absolute majority of the etymologies had various phonetic, morphological and semantic problems in at least several branches” [6].

2. Materials and methods

After considering the whole situation, it becomes clear that it is better to start restoring the lexical core of PIE only for 4 main branches (Indo-Iranian, Italo-Celtic, Balto-Slavic, Greek-Macedonian), which are lexically and syntactically close to each other.

It should be taken into account that many etymologies can often be proposed for a single word, including several etymologies that can be of "industrial quality" (without defects in phonetics, semantics, and morphology). It is not known for sure which of them is actually true (even several etymologies may be true at the same time because of multiple motivation) and is there at least one true etymology among them. Pairwise comparisons in this aspect are very unreliable, so this study should consider the roots reflected in **each** of the 4 main branches.

The research method is proposed as follows:

Stage 1G ("G" for Greek).

Take the first language pair. It will be Greek and Slavic. This pair allows us to reconstruct all the PIE phonemes except the laryngeals (and possibly the initial laryngeal). The order of languages in the pair was chosen for the convenience of searching for etymologies by a Russian-speaking researcher.

From a fairly large dictionary of the first language (for Greek, we take [5], already marked up in in the Alpha program, for search we additionally use [34]) write out all the roots in one column of the table. Try to combine words with the same roots in one table cell, with their meanings.

Each initial consonant (and later other examples for this consonant) comes in a separate table. We can also group *CVI-, *CVr- separately for ease of comparison.

Stage 2G.

For these roots, collect possible cognates in the second language (with columns for all the supposed sound correspondences, if they are in doubt). For Slavic words not included in the standard "modern Russian literary language", add the meaning. There may be several etymologies in each cell, and the best one must be the first.

If new co-root words of the first language are found in the course of this most difficult and painstaking work, group them again.

Sort etymologies by classes:

- 1 "industrial quality";
- 2 with questionable semantics;
- 3 with defects (metathesis, changed sonority, incomprehensible suffix...).

Stage 3G.

Confirm every phonetic correspondence with at least 10 "industrial quality" examples and approximately as many additional examples (some correspondences are considered certain, such as p-p, t-t, k-k, vowels, sonorants...). This will be the evidence base for reconstruction of PIE. It is hard to estimate the number of random matches. Thus, a rational threshold is taken, to avoid too many "possible phonetic correspondences". Otherwise, for example, one can suggest a pair of "alternations" that are unlikely to both be true: *Cebh~*Cw- (11 examples) [3] and *Ce~*Cwe- (9 examples) [39].

Stage 4G.

Leave all three sorts of etymologies and all sound matches in the same column, except for etymologies with unconfirmed sound correspondences. (If these are confirmed by word inflection and derivation in the language, such as Greek *mr* > (m)br, they are accepted.) Regardless of the initial consonant, all the roots are collected in one table.

For a single root in the first language, there may be several interpretations in the second language, all of them in a single cell.

For a single interpretation in the second language, there may be several rows in the table corresponding to different roots in the first language and different PIE proto-forms.

Stages 1S–4S (“S” for Sanskrit).

Repeat steps 1–4 for the Sanskrit — Slavic pair according to the dictionary [31], in addition, we use a fully electronic dictionary [38] for search.

Stages 1L–4L (“L” for Latin).

Repeat steps 1–4 for the Latin — Slavic pair according to the dictionary [33]. For search we also use [27], which is completely marked up in electronic form.

Stage 5.

Use one of the obtained tables (etymologies in one language pair) as a base. Add the third column — the estimated PIE root proto-form. Add the fourth column — the supposed semantics of this root. Add two more columns for the two remaining branches.

Add the information of the two remaining branches in accordance with the proposed proto-forms. If there is a conflict between the 4 branches, split the row in two.

Stage 6.

Try to fill the gaps in Indo-Iranian etymologies using the etymological dictionary of Iranian languages [10] and the etymological dictionary of Iranian verb [20].

Try to fill the gaps in Greek etymologies using the Hesychius dictionary (which also contains Macedonian words).

Try to fill the gaps in Italo-Celtic etymologies using the etymological dictionary of Latin and the other Italic languages [21] and the etymological dictionary of proto-Celtic [22]. Unfortunately, we can't use the material of Romance languages not reflected in Latin — there is still no etymological dictionary of Romance languages, except the single-volume dictionary of 1864 [18].

Stage 7.

We have a table with 2, 3 or 4 matches for each PIE proto-form. Discard rows with 2 matches. Try to fill the gaps in the rows with 3 matches using other dictionaries.

Stage 8.

Sort the table by Balto-Slavic column, looking through it and trying to find repeated uses of words. If possible, leave unique interpretations in the first place in such cells, most corresponding to the available data of all branches in their rows.

Stage 9.

Sort the table by the expected PIE meanings, trying to avoid repetitions and to find all the terms of Swadesh list [37, pp. 456–457], and if possible, the terms of Basic English. The result of the study is all the rows found with 4 matches. According to preliminary estimates, there will be over 1,000 of them.

3. Discussion

Advantages of the method compared with the existing PIE reconstruction technique: comparisons are made anew, which limits the inclusion of defective etymologies that have appeared in the literature before the discovery of sound laws.

For example, let's look at the pair: Lat. equus — Greek ἵππος. By its form ἵππος (Byzantine encyclopedia Etymologicum Magnum gives ἵκκος, *k^w is also confirmed by the Mycenaean written data) must come from PIE *sik^wk^w-, and equus — from PIE *ek^w-.

– *ek^w- regularly corresponds to Greek ἔπ-οχον 'saddle-cloth, housing' (the second part — from ὀχέω 'to carry'), Rus. екнуть 'to slam, to bang, to hit' and Sanskr. अक् ak- 'to wind or move tortuously; to go'.

– *sik^wk^w- corresponds to Rus. сек-сек 'interjection for calling horses' (PIE *i > Slav. ъ), and with o-grade *soik^wk^w- (PIE *oi > Lat. ū) — Lat. succussor 'a jolter, said

of a horse' ~ succūtiō (usually derived from sub-quatiō, despite the counter-examples, such as, for -q-: ac-quīrō ~ quaerō, for -a-: suc-cāvus ~ cāvus) and Sanskr. सेक् sek- (PIE *oi > Vedic Sanskr. ai > Sanskr. e) 'to move'.

In this pair, a trace of early linguistic thought is evident, with the search for cognates using translation.

Another textbook example: Lat. nūdus ~ Greek. γυμνός ~ Sanskr. नग्न nagna. Formally, the first corresponds to PIE *noid-, the second — to PIE *gum-n- or *g^wəm-n-, the third — to PIE *neg-n- or *neg^w-n-.

– *noid- corresponds to Rus. недра, Czech ňadra (PIE *oi > Slav. ě) 'breast, bosom, sinus' ([13] equates them to the word "ядро", which has no such meanings), Greek νηδύς (it is possible with vocalization *nēid-) 'belly, entrails, mother's womb', Sanskr. नेद neda 'near'.

– *g^wəm-n- corresponds to Rus. гунявый 'bald', Lat. vānus 'empty' (PIE *mn > Lat. n, not to be confused with PIE *pn > Lat. mn), without the suffix: Sanskr. णगमा '(in math.) removal (as of fractions)', from the Sanskr. णग gam — 'to go, to come, to go away' — also Lith. gīmti 'to be born' and Lat. ventus 'arrival'. The same root in the form of *g^wm₂- is reflected in the Greek. βάινω (PIE *-m₂- > Greek -a-, PIE *-niV- > Greek. -inV-) 'go, go away' (the variation γυ/βα is the same as in Greek γυνή/βανά 'woman'), and in the form of *g^wem-n- — in Lat. veniō (PIE *mn > Lat. n) 'come, approach'. Beekes [19, p. 192] argues that *g^wm₂- gives Greek ban- (before i), Lat. ven- (before a plosive) by itself.

– *neg^w- in zero grade *ng^w- corresponds to Lat. inguen 'groin, abdomen, genitals', Greek *ἄβα/ἄβη 'pubis' (obviously, long ago confused with ἄβα/ἄβη 'youth' and in all known texts written exactly this way), and in o-grade *nog^w- — Rus. нагой, Lit. núogas 'naked'.

So, instead of three decent reconstructions, we have one defective, mindlessly wandering from one book to another.

phonetic laws are not taken for granted but are explicitly deduced. Although there is some subjectivism of the researcher, when he assumes possible phonetic correspondences by typology (some of them are later eliminated).

when searching for comparisons, we can find new laws on a much larger array of cases compared to lists from the literature.

no examples with 2–3 random languages out of a dozen. Many such examples can be coincidences (it is especially easy to find coincidences between Satəm and Centum languages, or between languages strongly destroyed phonetically). Moreover, the reconstruction consists of examples not for any 4 languages, but for specific 4 languages, — that is much more reliable. In the table form, it will be filled with data completely, not consisting mainly of empty cells (unlike, for example, the table by López-Menchero [28]).

when searching for comparisons, we are not limited to a given PIE proto-form, which might be based on a defective etymology.

we obtain not a collection of randomly found special cases (as in [35] — with 15 roots meaning 'swell (schwellen)', because it's easy to pull semantics on), but a fairly complete coverage of PIE as a system, because we consider PIE as a language. Of course, we must keep in mind that, for example, in Russian there are 166 words meaning 'snow, ice', 25 words meaning 'horse', and 25 words meaning 'dog' [8].

Disadvantages of the method compared to the ideal:

- 1 From Greek, Latin and Sanskrit, almost all the roots are tried, but not all of Baltic and Slavic roots. Even for Slavic languages the root list is being compiled since 1961 and still not finished [14]. In some cases, we can use large lists of Slavic roots (for example, to find matches on Greek γ -, χ -, β -, we prepare a list of Russian roots on Γ -, ж -, з - from [13]).
- 2 Theoretically possible that the same algorithm, linked not to the Balto-Slavic, but to a different branch, would give a 3-match row after merging three tables, where the 4th cell is to be filled at stage 7, using additional Baltic and Slavic dictionaries. Unfortunately, this method does not allow to find such triples (and the resulting fours).
- 3 It's quite difficult for a non-speaker to find Baltic matches. This way we might lose some Balto-Slavic roots. Just in case, we can make another pass later: write out all the roots from the Lithuanian dictionary (for example, [29]), then paste them into the common table. To reduce labor costs, we can skip Lithuanian roots with known Slavic matches: take the list of Lithuanian roots, find Slavic matches for them, then compare the unmatched roots to other branches. Authors' preliminary estimate for Lithuanian roots on a -, g -, ž -, gave an intersection with Slavic by 80% (21% of these etymologies contain defects). We are also working on Swadesh list for proto-Balto-Slavic (at an author's website [9]) — possible proto-roots are already found for all 207 terms, and all of them have PIE etymology.
- 4 The merging of three tables is completely manual. This is because a single cell can contain several interpretations (their number, in principle, is not limited). If we divide the cells and duplicate the remaining information, it will be difficult to edit such a table at the initial stages. To organize a relational database, we will need a complex software product to present and edit data in visual form.
- 5 The search for etymologies (the most labor-intensive stage) is not automated. This is due to the fact that many dictionaries are not available to researchers in the form of text files, and those that are available are not marked up for machine processing. Theoretically, we can find words and interpretations by parsing the text and output all possible proto-forms. But this will give a lot of “garbage” data that will have to be “cleaned out manually”. In addition, to automatically search for etymologies, you need a fairly complete database of semantic transitions and bilingual dictionaries with software interface (because the interpretations in dictionaries are given in different languages).
- 6 The evaluation of etymologies is not automated. Since there is no sufficiently complete database of semantic transitions, the evaluation of possibility of intersection or derivability of the semantics of two words should be made by a person. This can be done simultaneously with the search for etymologies.

4. Results

At the time of writing, only the Greek and Latin parts for $*\text{g}$ -, $*\text{g}'$ -, $*\text{gh}$ -, $*\text{g'h}$ -, $*\text{gw}$ - have been collected. They are summarized in a common table, where the Sanskrit part is added to roots common to three other branches (the full Sanskrit part is not compiled yet).

We were mostly limited with Latin, where were just around 300 roots available for comparison (g -, h -, v -), versus 400 in Greek (γ -, χ -, β -), 400 in Lithuanian (g -, ž -), and 600 in Russian (Γ -, ж -, з -; see below about x -, ш -).

Using this data, we have found the following number of matches for all 4 branches (we also added words with the specified consonants not in the first position):

- *g: 18 quality matches, 5 with defects in vowel length, 21 with serious defects.
- *gh: 13 quality matches, 8 with defects in vowel length, 17 with serious defects.
- *g': 17 quality matches, 6 with defects in vowel length, 7 with serious defects.
- *g'h: 16 quality matches, 3 with defects in vowel length, 6 with serious defects.
- *gw: 15 quality matches, 8 with defects in vowel length, 21 with serious defects.

This is the answer to the claim of abovementioned macrocomparativists (the order of languages is Russian — Latin — Greek — Sanskrit, if not noted otherwise):

- 1 желать 'to wish' — volō 'to wish' — βόλομαι 'to wish' — gardha 'desire';
- 2 жив 'alive' — vīvō 'to live' — βία 'life' — jīvati 'to live';
- 3 жена 'woman' — Venus 'goddess of love' — γυνή 'woman' — jani 'woman';
- 4 гора 'mountain' — verrūca 'hill' — Βορέας 'north' — giri 'mountain';
- 5 голубь 'pigeon' (*qb ~ небо 'sky') — volō 'to fly' — βάλλω 'to fall' — garut 'wing';
- 6 голямо 'strongly' — valeō 'to be strong' — βλεμειάω 'to exult' — garva 'pride';
- 7 гора (с плеч) 'load' — gravis 'heavy' — βάρος 'heavy' — gariman 'heaviness';
- 8 глобá 'path' — vola 'sole, footprint' — βλαῦται 'kind of footwear' — garta 'hole';
- 9 жица 'thread' — vieō 'to weave' — βίος 'bow-string' — jyā 'bow-string';
- 10 говорить 'to speak' — voveō 'to promise' — βοά 'cry' — gu- 'to sound';
- 11 гунявый 'bald' — vānus 'empty' — γυμνός 'nude' — gama 'removal';
- 12 жеребá 'foal' — gremium 'lap' — βρέφος 'fetus' — gārbha 'womb';
- 13 гуди́ть 'to cheat' — Vandali 'redheads?' — βασσάριον 'fox' — gaṇḍi 'fox';
- 14 головка 'bulb of onion' — volva 'womb' — βολβός 'bulb of onion' — gr̥ñjana 'kind of onion or garlic';
- 15 голый 'nude' — vellō, volsī 'to depilate' — βάλανειον 'bath' — gal- 'to filter';
- 16 нагой 'nude' — inguen 'genitals' — *ἄβα 'pubis' (see above) — magna 'naked';
- 17 гать 'causeway' — vea/via 'road' — βᾶτός 'passable' — ga- 'going, moving';
- 18 жрать 'to devour' — vorō 'to devour' — βορός 'devouring' — gṛ- 'to devour';
- 19 гнать 'to chase' — vēnor 'to hunt' — βόνασ(σ)ος 'wild bull' — gandh- 'to injure';
- 20 Pol. ogól 'entirety' — vulgō 'make common' — βέβηλος 'common' — gṛ- 'to proclaim';
- 21 гряду 'I go' — gradus 'pace' — βρενθύομαι 'to swagger' — gr̥dhyati 'to strive after';
- 22 гадать 'to tell fortunes' — vador 'to put under bail to appear in court' — βάσανος 'interrogation' — gadati 'to speak';
- 23 желабóлка 'bump' — volvō 'to roll' — βῶλος 'lump' — gula 'ball';
- 24 желудь 'acorn' — glāns 'id.' — βάλανος 'id.' — garikā 'kernel of a cocoon';
- 25 рожь 'rye (used for brown bread)' — ergastulum 'slave prison' ("in tenebris ergastularibus" — Sidonius Apollinaris, Epistulae 7:9:20) — ἔρεβος 'darkness' — rajas 'id.';

- 26 рожец ‘pea husk’ — *ervum* ‘vetch’ — ὄροβος ‘bitter vetch’ — *raṅga-latā* ‘*Senna auriculata* (legume family, not used for coloring, despite the first meaning of *raṅga-*)’;
- 27 Old Polish *glogowycz* ‘*saliunca* (kind of mint)’ — *pulegium/pūlēium/pullēium* ‘kind of mint’ (< Umbr. **pulehium*, cf. Umbr. *pu-* < *quo-*?) — βληχώ/γλήχων ‘*pulegium*’ — *gāraka* ‘*Eclipta prostrata* (medical plant)’/gorakṣā ‘medical plant’;
- 28 Укр. грунь ‘hill’ — *grūmus*, *verrūca* ‘hill’ — βουνός/γουνός ‘hill’ — *grāvan* ‘mountain’;
- 29 глек ‘slime’ — *glaesum* ‘amber’ — βλέννος ‘slime’ — *gr-* ‘to moisten’;
- 30 Russian Church Slavonic *грати* ‘to speak in riddles’ — *vetō/votō/vetuō* ‘to forbid’ — βαττᾶρίζω ‘to stutter’ — *gātu* ‘song’;
- 31 Czech *uhlupiti* ‘to destroy’ — *glaber* ‘sodomite’ — βλάπτω, fut. βλάβήσομαι ‘to harm’ — *grābha* ‘a demon causing diseases’ (**gwleb-* ‘to harm?’);
- 32 говядо ‘cattle’ — *vacca* ‘cow’ — βοῦς/βῶς ‘bull, cow’ — *gāu* ‘cow’;
- 33 гроздь ‘bunch’ — *gragulus* ‘jackdaw (rogue bird)’ — βρᾶχίων ‘arm’ — *grah-* ‘to grasp’ (**gwreg’h-* ‘to grasp?’);
- 34 гвазда ‘mud’ — *vadum* ‘ford’ — βάδος (ᾶ) ‘way’ — *gādha* ‘fordable’;
- 35 голбец/гольбец ‘partition’ — *vāllum* ‘wall’ — βαλβίς ‘hurdle’ — *gharghara* ‘curtain, door, a particular form of a temple’;
- 36 жезл ‘rod’ — *vexō* ‘to injure’, *vacerra* ‘wooden post or stake’ — βάκλον, βακτηρία ‘rod’ — *śālākā* (**k’l* < **gk’l*?) ‘any small stake or stick, rod’;
- 37 горб (or from **гъб-гъ?*) ‘hump’ — *vārus* ‘bent outwards’ — ραιβός ‘crooked’ (from **bairos* < ***gwærios*?) — *grath-* ‘to be crooked’;
- 38 гэжла ‘a water plant’ — *vāgīna* ‘sheath’ (dissimilation?) — βάπτω ‘to submerge’ — *gāṅgā* ‘Ganges’ (**gwə(n)gw-* ‘to submerge’);
- 39 гасить ‘to extinguish’ — *vesper* ‘evening’ — σβέννῶμι ‘to extinguish’ — *jāsāyati* ‘id.’;
- 40 грызть ‘to gnaw’ — *grūs*, *gruis* (-*h-* lost?) ‘a type of siege weapon’ — βρύχω (*ῶ*) ‘to bite’ — *girika* ‘mouse’;
- 41 вогкий (or from **вълг-*?) ‘wet’ — *ūvidus* ‘wet’ — ὑγρός ‘wet’ — *ukṣ-* ‘to wet’;
- 42 Slovene *hōst* ‘thicket’, Serb. *гвозд* ‘forest’ — *vespicēs* ‘dense shrubbery’ — βᾶσσα ‘wooded combe’ — *guṣpita* ‘accumulation’.

We have found only 4 full matches for **gwh* in all positions (снег, легкий, деготь, жар), that make us doubt the existence of this phoneme. Using the word *brevis* < **mrég^hu-* as an example, we can explain Latin *levis* ~ легкий. «Деготь» can be traced not to τέφρα/τέφρη ‘ash’, but to τεχνάω ‘make’ (like ‘to cook’ and ‘to burn clay’). As for «жар», instead of translation of it by dictionary (θέρω ‘heat’) we can use χάρμα/χάρμη ‘eagerness for combat’. Greek νιφάς -άδος ‘snow, snowflake’, νείφω/νίφω ‘to snow’ may be due to contamination with νέφος ‘cloud’.

An interesting group of words was also found: Slavic *x-* ~ Latin *h-* ~ Greek (σ)χ- ~ Sanskrit *gh-* (>*h-*), which we are reconstructing as *(*s*)*gh-* (initially proposed by Illich-Svitych [7], but there were no 4-way examples). The first language is Russian if not noted otherwise:

- 1 хоровіна ‘un-tanned skin’ — Lat. *harvīga/arvīga* ‘sacrificial ram’ — Greek χρώς, χρωτός ‘skin’ — Sanskr. *jarāyu* ‘the cast-off skin of a serpent; the outer skin of the embryo’;
- 2 хоровіна ‘wife's mother’ — Lat. *hērēs* ‘heir’ — Greek χήρα ‘widow’ — Sanskr. *hārya* ‘to be born’;

- 3 OCS хѣтѣти — Cymr. chwant, Bret. hoant ‘desiderium’ — Greek χᾶτέω ‘to want’, σθένος ‘steadfast’ — Sanskr. hava ‘direction, order, command’, hūta ‘called’;
- 4 шерсть ‘wool’, шершавый ‘rough’, хорей ‘a sharp pole used to drive deer’ — Lat. hirsūtus, hirtus ‘ruffled, rough, untreated’ — Greek χᾶράσσω/χᾶράττω ‘to sharpen, to sharpen; to make notches’ — Sanskr. hr̥ṣyati ‘become erect or stiff or rigid’;
- 5 Rus. Church Slav. шельга ‘rod’ (and Rus. голья ‘branch’) — Lat. gladius ‘plough, ploughshare’ (can also be ~ железо ‘iron’, χάλκειος ‘copper or bronze’, hiraṇyam ‘gold’) — Greek σχᾶλίς ‘pole with a fork’ — Sanskr. hrā ‘vein, artery’ (*sghel- ‘splitting?’);
- 6 холостой ‘unmarried’ (and also голый ‘naked’) — Lat. nihil (possibly from *hel) ‘nothing’ — Greek σχολά ‘leisure, free time’ — Sanskr. hr̥ta ‘deprived, having lost, -less’;
- 7 холод (and also гάλαга/γάλογα ‘fog, frost’) — Lat. hālō ‘to breathe, to blow’ — Greek χάλαζα (χᾶ) ‘hail’ — Sanskr. hari ‘the wind’;
- 8 хоромы ‘chamber’, хоронить ‘to bury’ — Lat. horreum ‘barn, granary, warehouse’ — Greek χηρᾶμός ‘burrow, lair, cave’ — Sanskr. harmyām ‘fortress’;
- 9 ходить ‘to sail’ — Lat. Hadria ‘Adriatic sea’ — Greek σχεδία ‘boat, raft’ — Sanskr. haṇḍikā ‘an earthen pot or boiler’ (*sghed- ‘vessel’);
- 10 Czech ochabiti ‘to weaken somebody’ — Lat. hebes ‘dull, weak’ — Greek κωφός (*gh-bh > *k-bh according to Grassmann’s law) ‘dull’ — Sanskr. jabh- ‘to destroy’;
- 11 хабить ‘to grab’ (Ukr. габати ‘id.’) — Lat. habeō ‘to take’ — Greek ὀχμάζω (khhb > khm?) ‘to grab hard’ — Sanskr. gābhastīṣ (*gh-bh > g-bh: Grassmann’s law) ‘hand’;
- 12 шест ‘pole’ — Lat. hasta ‘pole’ — Greek σχοῖνος ‘reed’ — Sanskr. hasta ‘hand’;
- 13 шест ‘yard (zone)’ — Lat. andrōn ‘corridor’ (≠ἀνδρῶν ‘apartment for males?’) — Greek σχᾶδών ‘honeycomb’ — Sanskr. hādi ‘a spider’ (< ‘web?’) (*sghed- ‘cell?’);
- 14 Rus. Church Slav. хуса ‘robbery’ — Lat. hauriō ‘to take’ — Greek σχαστηρία ‘cable transmission’ — Sanskr. ghoṣa ‘Luffa foetida (climbing plant)’ (*sghews- ‘catch?’);
- 15 холка ‘crest’ — Lat. hāmus (hal+m?) ‘iron comb’ — Greek σχελίς ‘rib’ — Sanskr. hali ‘large plough’ (*sghel- ‘comb?’);
- 16 худовина ‘possessions’ — Lat. praehendō ‘to grab’ — Greek χανδάνω (kh-dh > kh-d?) ‘to hold’ — Sanskr. gādha (*gh-dh > g-dh: Grassmann’s law) ‘greediness’;
- 17 хороший, хоровитый ‘good (adj.)’ (= гарный) — Lat. grātiā ‘for the sake of’ and horior/hortor ‘to urge, encourage’ — Greek χρή ‘needed’ and χαίρειν ‘rejoice’ — Sanskr. haryat mfn. ‘eager, willing, glad’;
- 18 хмырь/гмырь ‘bumpkin’ — Lat. homo/hemo ‘human’ — Greek σχῆμα/σχέμα ‘view, appearance’ — Sanskr. haṃho ‘a vocative particle’;
- 19 ше-лупина ‘skin’ (лупить ‘to peel’) — Lat. hiulcus ‘split’ — Greek σχίζω ‘to split’ — Sanskr. heya ‘to be abandoned’ (*sghei- ‘to split?’);
- 20 шалить ‘to play pranks’ — Lat. horror ‘horror’ (hol-r-?) — Greek χλεύη ‘joke’ — Sanskr. ghr̥ṇā ‘horror’ (*sghel- ‘to scare’);
- 21 холить ‘to care for’ — Lat. hēluor ‘to spend immoderately’ — Greek χλιδή ‘luxury’ — Sanskr. harmya ‘house of a wealthy person’;
- 22 нехать ‘to let off’ (не- ‘not’) — Lat. haereō ‘to stop’ — Greek σχάω ‘to stop’ — Sanskr. ha ‘abandoning, avoiding’.

The number of examples for the unambiguous *sgh- is limited by the preserved Greek words. We can only suppose *sgh- at Slavic *x-, not always (for example, there are expressive alternations: смурый/хмурый, слоп-/хлоп-).

The s-mobile problem is still waiting for its researcher. We can note Greek *σύραινα/μύραινα* ‘sea-eel or murrey’, *σμούξων/μούξων* presumably ‘grey mullet’, *σύρνα/μύρρα* ‘myrrh’, *σμικρο-/μικρο-* ‘small’, *σμαρίλη/μαρίλη* ‘smoldering coal, heat’, *σκύλλαρος/κύλλαρος* presumably ‘hermit crab’, *σκορδύλος/κορδύλος* ‘water-newt’, *σχερός* ‘mainland’/‘dry’. In Balto-Slavic: Rus. *топа/стопа* ‘ream’, *тень/стень* ‘shadow’, *скрозь/через* ‘through’, *кора* ~ Pol. *skóra* ‘bark (of a tree)’, Pol. *krzydło/skrzydło* ‘wing’, Rus. *мурый/смурый* ‘gloomy’, Rus. *торчать* ~ Bulg. *стърча* ‘to stick up’, OCS *тоуждъ/стоуждъ* ‘alien’, OCS *пльвати* ~ Lith. *spjáuti* ‘to spit’, Lith. *kabėti* ‘to hang’ ~ Rus. *скоба* ‘cramp, staple’, Czech *čirý* ~ Pol. *szczyry* ‘clear’, Serb. *kvāriti* ‘to spoil’ ~ Rus. *скверна* ‘dirt’.

We have also found another possible source for Slavic *x: ~ Lat. h- ~ Greek σκ- ~ Sansk. ch-, reconstructed as *sk’-:

- 1 шист ‘stone breaking into leaves’ [11, column 962] — Lat. *scindō* ‘to cut, break, split’ — Greek *σκινδάλλμος* ‘splinter’ — Sansk. *chinna* (dn > nn? cf. *channa* ‘covered’ ~ *chad-* ‘to cover’) ‘cut off, cut, divided’;
- 2 ходить ‘to walk’ — Lat. *scandō* ‘to ascend’ — Greek *σκάζω* ‘to walk lame’ — Sansk. *chandas* ‘scansion, metrical aspect of verse’;
- 3 шельгáнить ‘to deceive’ — Lat. *scelus* ‘crime, wickedness’ — Greek *σκἄλῃθυρμάτιον* ‘foolery’ — Sansk. *chal-* ‘to deceive, cheat, delude, outwit; to feign’;
- 4 халужина ‘long twig’ — Lat. *scālae* ‘ladder’ (< *scall-*?) — Greek *σκέλος* ‘leg’ — Sansk. *challī* ‘creeper; a kind of flower; offspring; bark’;
- 5 халуга ‘fence’, халява ‘bootleg’ — Lat. *scalmus* ‘oarlock’ — Greek *σκαλμός* ‘id.’ — Sansk. *chardis* ‘fence’ (*sk’el- ‘to take in?’);
- 6 шест ‘post’ — Lat. *scandula* ‘roof-shingle’ — Greek *σκανδάληθρον* ‘a stick in a trap’ — Sansk. *chadis, chandas* ‘roof’;
- 7 OCS шоуи ‘on the left’ — Lat. *scaevus* ‘left’ — Greek *σκαίος* ‘left, on the left hand’ — Sansk. *chi-* ‘abuse’ (< ‘wrong?’);
- 8 хáлпить ‘to kill’ — Lat. *scalpō* ‘to scratch’ — Greek *σκόλωψ* ‘stake; point of fishing hook’ — Sansk. *chṛp-* ‘to vomit’ (cf. Rus. *рвать* ‘to tear, vomit’) (*sk’elp- ‘to tear’);
- 9 хáпать ‘to seize’, охaпка/охвaпка ‘armful’ — Lat. *scopiō* ‘stalk or pedicle of grapes’ — Greek *σκἄπτон/σκἣπτρον* ‘a stick, staff’, *σκἣπτω* ‘press one thing against another’ — Sansk. *chupa* ‘touch; a shrub, bush’ (*sk’wep- ‘to seize?’);
- 10 шебaлá ‘rag’, шóбон ‘tattered clothes’ — Lat. *scabiēs* ‘roughness’ — Greek *σκάφος* ‘digging, hoeing’ — Sansk. *chubuka* (ch-bh > ch-b?) ‘chin’ (*sk’ebh- ‘rough?’).

5. Conclusion

This paper raises issues of PIE reconstruction completeness and of allocation of its lexical core. The research will continue, and as it progresses, the authors will publish tables of cognates that could be used in future work (online resource [9]).

Let’s note the factors that directly affect the degree of development of the problem:

- There is still no complete etymological dictionary of Greek dialects (in particular, taking into account Tsakonian and Italiot Greek) and a serious etymological dictionary of Romance languages. For Slavic languages such a dictionary is being compiled for many years and is still not published to the end;
- Many dictionaries (largely due to the existing business model) are not available to researchers as text files, and those that are available are not marked up for machine processing;
- There is no sufficiently complete database of semantic transitions;

- Baltic and Slavic languages are not well involved in the reconstruction of the PIE. However, in the territory of the former USSR, little Indo-European study is carried out, so it's hard to assemble a team to compile a full dictionary (specialists of necessary profile are mainly engaged in macro-comparativistics);
- Certain traditions make it necessary to spend time not on searching for cognates, but on compiling a bibliography for them, which is not used in practice (the value of the theory should not depend on who expressed it, it is only important to provide data for verification);
- The theme is bogged down by a lot of fragmentary works, which creates the illusion of sufficient knowledge, the illusion of infinity, and a negative attitude to attempts to reform the situation.

However, let us hope that the indefatigable philological thought will eventually fill these lacunae in comparative linguistics. The theory of language will also undoubtedly find its dedicated enthusiasts, opening up new horizons in science.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Асмангулян А. А.* Против гипотезы о “двуприродности” армянского языка // Вопросы языкознания. 1953. № 6. С. 21–36.
- 2 *Бирнбаум Х.* Праславянский язык: Достижения и проблемы в его реконструкции: пер. с англ. / вступит. ст. В. А. Дыбо; общ. ред. В. А. Дыбо и В. К. Журавлева. М.: Прогресс, 1986. 320 с.
- 3 *Гринь А. (Phersu).* Возможное чередование bh и sw в PIE (Possible correlation of -bh- and -sw- in PIE) // LingvoWiki. URL: https://wiki.lingvoforum.net/wiki/index.php/%D0%A3%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA:Phersu/%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%BC%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_bh_%D0%B8_w_%D0%B2_PIE (дата обращения: 01.07.2020).
- 4 *Десницкая А. В.* О мнимом структурном единстве индоевропейских языков // Известия Академии Наук СССР. 1941. № 1. С. 58–78.
- 5 *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. Т. 1. С. 1–1043. Т. 2. С. 1044–1904.
- 6 *Дыбо А., Старостин Г.* В защиту сравнительно-исторического метода (возражения на критику А. Вовина) // Аспекты компаративистики. М.: Изд-во РГГУ, 2008. Вып. 3. С. 175–176.
- 7 *Иллич-Свитыч В. М.* Один из источников начального х- в праславянском (Поправка к «закону Зибса») // Вопросы языкознания. 1961. № 4. С. 93–98.
- 8 Названия снега в русском языке // Alonocoder.nedopc.com. URL: <http://alonocoder.nedopc.com/ling/SNOW.txt> (дата обращения: 01.07.2020).
- 9 Промежуточные материалы по реконструкции ПИЕ // Alonocoder.nedopc.com. URL: <http://alonocoder.nedopc.com/ling/PIE/index.html> (дата обращения: 01.07.2020).
- 10 *Расторгуева В. С., Эдельман Д. И.* Этимологический словарь иранских языков. М.: Наука, Восточная литература, 2000–2011. Т. 1. 327 с. Т. 2. 502 с. Т. 3. 493 с. Т. 4. 415 с. Т. 5. 566 с.
- 11 Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук: в 4 т. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1868. Т. 4. 512 с.

- 12 Трубецкой Н. С. Мысли об индоевропейской проблеме // Вопросы языкознания. 1958. № 1. С. 65–77.
- 13 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; под ред. с предисл. проф. Б. А. Ларина. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. I. 576 с. Т. II. 672 с. Т. III. 832 с. Т. IV. 864 с.
- 14 Этимологический словарь славянских языков Etimologicheskii slovar' slavianskikh iazykov (Etymological dictionary of Slavic languages): the proto-Slavic lexical Fund. Issues 1–41. М.: Наука, 2018. Вып. 41 (*pala — *pažьнь(жъ)). 280 с.
- 15 Acharian Hrachia. Հրաչեայ Աճառեան: Երեւանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1926 // Etymological dictionary of Armenian. URL: <http://www.nayiri.com/imagedDictionaryBrowser.jsp?dictionaryId=7> (дата обращения: 01.07.2020).
- 16 Albanian Etymological Dictionary / by Vladimir Orel. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998. 712 p.
- 17 Dixon Robert M. W. The rise and fall of languages. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 169 p.
- 18 Donkin T. C. An Etymological Dictionary of the Romance Languages: Chiefly from the German of Friedrich Diez. London, Edinburgh: Williams and Norgate, 1864. 482 p.
- 19 Etymological dictionary of Greek / by Robert Beekes; with the assistance of Lucien van Beek // Leiden Indo-European etymological dictionary series. Leiden, Boston: Brill, 2010. Vol. 10/112. 1808 p.
- 20 Etymological dictionary of Iranian verb / by Johnny Cheung // Leiden Indo-European etymological dictionary series. Leiden, Boston: Brill, 2007. Vol. 2. 625 p.
- 21 Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages / by Michiel de Vaan // Leiden Indo-European etymological dictionary series. Leiden, Boston: Brill, 2008. Vol. 7. 825 p.
- 22 Etymological dictionary of proto-Celtic / by Ranko Matasovic // Leiden Indo-European etymological dictionary series. Leiden, Boston: Brill, 2009. Vol. 9. 458 p.
- 23 Etymology of Armenian language // Armenianlanguage.org. URL: <http://armenianlanguage.org/etymology/etymology.html> (дата обращения: 01.07.2020).
- 24 Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. 3 Bde. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1960–1972. Band I. 968 p. Band II. 1154 S. Band III. 312 S.
- 25 Hittite Etymological Dictionary. (Trends in linguistics. Documentation (*Jaan Puhvel*)). Berlin, Boston, NY, Amsterdam: De Gruyter Mouton, 1984–2013. Vol. 1–9.
- 26 Kuiper F. B. J. «Rigvedic loanwords». / Spies (ed.). Studia Indologica: Festschrift für Willibald Kirfel. Bonn: Orientalistisches Seminar der Universität, 1955. S. 137–185.
- 27 Lewis Charlton T., Short Charles. A Latin Dictionary // Perseus.tufts.edu. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aalphabetic+letter%3DA%3Aentry+group%3D1%3Aentry%3DA1> (дата обращения: 01.07.2020).
- 28 López-Menchero F. The Late Proto-Indo-European Etymological Lexicon, v. 7 // Academia Prisca. URL: <https://indo-european.info/indo-european-lexicon-v7-2019.xls> (дата обращения: 01.07.2020).
- 29 Lyberis A. Lietuvių-rusų kalbų žodynas. Ketvirtoji laida / spec. redaktorius prof. habil. dr. Valerijus Čekmonas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2005. 951 p.

- 30 *Mailhammer R.* The Germanic strong verbs: foundations and development of a new system (Trends in linguistics. Studies and monographs; 183). Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007. 272 p.
- 31 *Monier-Williams M.* Sanskrit-English Dictionary / revised by E. Leumann, C. Cappeller, et al. // Sanskrit.inria.fr. URL: <https://sanskrit.inria.fr/MW/1.html> (дата обращения: 01.07.2020).
- 32 *Oberlies T.* (1994). «Review Article: F. B. J. Kuiper: Aryans in the Rigveda». *Indo-Iranian Journal*. № 37 (4). P. 333–349.
- 33 *Oxford Latin Dictionary / P. G. W. Glare (Editor).* Oxford: Clarendon Press, 1968–1982. 2126 p.
- 34 *Perseus Greek Word Study Tool // Perseus.tufts.edu.* URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a&la=greek> (дата обращения: 01.07.2020).
- 35 *Pokorny J.* *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Band 1–3. Bern, München: Francke Verlag, 1959. 1183 S.
- 36 *Rix H.* *Lexikon der indogermanischen Verben*. 2nd ed. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2001. 824 S.
- 37 *Swadesh M.* «Lexicostatistic Dating of Prehistoric Ethnic Contacts» // *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 96. № 4. 1952. URL: https://books.google.ru/books?id=S6bwzXHWLWUC&pg=PA452&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 01.07.2020).
- 38 *The Cologne Digital Sanskrit Lexicon // Sanskrit-lexicon.uni-koeln.de.* URL: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/tamil/index.html> (дата обращения: 01.07.2020).
- 39 *Vishnevskiy S.* Facultative loss of w, j in the Proto-Indo-European, 2018 // *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/36639367/Facultative_loss_of_w_j_in_the_Prot Indo-European (дата обращения: 01.07.2020).
- 40 *Walde A.* *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*. 3 vols. / ed. by Julius Pokorny. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter, 1927–1932. Vol. 1. 985 S. Vol. 2. 716 S. Vol. 3. 273 S.
- 41 *Witzel M. E. J.* «The Languages of Harappa» // *Proceedings of the conference on the Indus civilization, Madison 1998*. URL: <https://people.fas.harvard.edu/~witzel/HarLang.pdf> (дата обращения: 01.07.2020).

REFERENCES

- 1 *Asmangulian A. A.* Protiv gipotezy o “dvuprirodnosti” armianskogo iazyka [Against the hypothesis of “double nature” of the Armenian language]. *Voprosy iazykoznanii*, 1953, no 6, pp. 21–36. (In Russian)
- 2 *Birnbaum Kh.* *Praslavianskii iazyk: Dostizheniia i problemy v ego rekonstruktsii: translation from English* [Proto-Slavic language: Achievements and challenges in its reconstruction], introductory article by V. A. Dybo; general edition by V. A. Dybo and V. K. Zhuravleva. Moscow, Progress Publ., 1986. 320 p. (In Russian)
- 3 *Grin' A. (Phersu).* *Vozmozhnoe cheredovanie bh i sw v PIE (Possible correlation of -bh- and -sw- in PIE)* [Possible alternation of BH and W in the pie (possible correlation-BH-and-sw-in the PIE)]. *LingvoWiki*. Available at: https://wiki.lingvoforum.net/wiki/index.php/%D0%A3%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA:Phersu/%D0%92%D0%BE%D0%B7%D0%BC%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B

- E%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_bh_%D0%B8_w_%D0%B2_PIE (accessed 01 July 2020). (In Russian)
- 4 Desnitskaia A. V. O mnimom strukturnom edinstve indoevropskikh iazykov [On the supposed structural unity of Indo-European languages]. *Izvestiia Akademii Nauk SSSR*, 1941, no 1, pp. 58–78. (In Russian)
- 5 Dvoretzkii I. Kh. *Drevnegrechesko-russkii slovar': v 2 t.* [Ancient Greek-Russian dictionary: in 2 vols.] Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei Publ., 1958, vol. 1, pp. 1–1043, vol. 2, pp. 1044–1904. (In Russian)
- 6 Dybo A., Starostin G. V zashchitu sravnitel'no-istoricheskogo metoda (vozrazheniia na kritiku A. Vovina) [In defense of the comparative-historical method (objections to the criticism of A. Vovin)]. *Aspekty komparativistiki* [Aspects of comparative studies]. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 2008, vol. 3, pp. 175–176. (In Russian)
- 7 Illich-Svitych V. M. Odin iz istochnikov nachal'nogo kh- v praslavianskom (Popravka k «zakonu Zibs») [One of the sources of initial x - in proto-Slavic (Amendment to the “law of Zibs”)]. *Voprosy iazykoznanii*, 1961, no 4, pp. 93–98. (In Russian)
- 8 Nazvaniia snega v russkom iazyke [Names of the snow in the Russian language]. *Alonecoder.nedopc.com*. Available at: <http://alonecoder.nedopc.com/ling/SNOW.txt> (accessed 01 July 2020). (In Russian)
- 9 Promezhutochnye materialy po rekonstruktsii PIE [Intermediate materials for PIU reconstruction]. *Alonecoder.nedopc.com*. Available at: <http://alonecoder.nedopc.com/ling/PIE/index.html> (accessed 01 July 2020). (In Russian)
- 10 Rastorgueva V. S., Edel'man D. I. *Etimologicheskii slovar' iranskikh iazykov* [Etymological dictionary of Iranian languages]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaia literature Publ., 2000–2011. Vol. 1. 327 p. Vol. 2. 502 p. Vol. 3. 493 p. Vol. 4. 415 p. Vol. 5. 566 p. (In Russian)
- 11 *Slovar' tserkovno-slavianskogo i russkogo iazyka, sostavlennyi Vtorym Otdeleniem Imperatorskoi Akademii nauk. V 4 t.* [Dictionary of Church Slavonic and Russian, compiled by the Second Department of the Imperial Academy of Sciences. In 4 vols] St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1868. Vol. 4. 512 p. (In Russian)
- 12 Trubetskoi H. S. Mysli ob indoevropskoi probleme [Thoughts on the Indo-European problem]. *Voprosy iazykoznanii*, 1958, no 1, pp. 65–77. (In Russian)
- 13 Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Etymological dictionary of the Russian language: in 4 vols.], translation from German and additions by O. N. Trubacheva; edited with a Preface by Professor B. A. Larina. Moscow, Progress Publ., 1986–1987. Vol. I. 576 p. Vol. II. 672 p. Vol. III. 832 p. Vol. IV. 864 p. (In Russian)
- 14 *Etimologicheskii slovar' slavianskikh iazykov the proto-Slavic lexical Fund. Issues 1–41* [Etymological dictionary of Slavic languages (Etymological dictionary of Slavic languages): proto-Slavic lexical Fund. Issues 1–41]. Moscow, Nauka Publ., 2018. Issues 41 (*pala — *paž'n(j')). 280 p. (In Russian)
- 15 Acharian Hrachia. Հրաչեայ Աճառեան: Երեւանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1926 [Acharian Hrachia. I Don't Know. Yerevan University Press, Yerevan, 1926]. *Etymological dictionary of Armenian*. Available at: <http://www.nayiri.com/imagedDictionaryBrowser.jsp?dictionaryId=7> (accessed 01 July 2020). (In Russian)
- 16 *Albanian Etymological Dictionary*, by Vladimir Orel. Leiden, Boston, Köln, Brill Publ., 1998. 712 p. (In English)

- 17 Dixon Robert M. W. *The rise and fall of languages*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2001. 169 p. (In English)
- 18 Donkin T. C. *An Etymological Dictionary of the Romance Languages: Chiefly from the German of Friedrich Diez*. London, Edinburgh, Williams and Norgate Publ., 1864. 482 p. (In English)
- 19 Etymological dictionary of Greek, by Robert Beekes; with the assistance of Lucien van Beek. *Leiden Indo-European etymological dictionary series*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2010. Vol. 10/112. 1808 p. (In English)
- 20 Etymological dictionary of Iranian verb, by Johnny Cheung. *Leiden Indo-European etymological dictionary series*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2007. Vol. 2. 625 p. (In English)
- 21 Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages, by Michiel de Vaan. *Leiden Indo-European etymological dictionary series*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2008. Vol. 7. 825 p. (In English)
- 22 Etymological dictionary of proto-Celtic, by Ranko Matasovic. *Leiden Indo-European etymological dictionary series*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2009. Vol. 9. 458 p. (In English)
- 23 Etymology of Armenian language. *Armenianlanguage.org*. Available at: <http://armenianlanguage.org/etymology/etymology.html> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 24 Frisk H. *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. 3 Bde. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1960–1972. Band I. 968 S. Band II. 1154 S. Band III. 312 S. (In German)
- 25 *Hittite Etymological Dictionary*. (Trends in linguistics. Documentation (Jaan Puhvel)). Berlin, Boston, New York, Amsterdam, De Gruyter Mouton Publ., 1984–2013. Vol 1–9. (In English)
- 26 Kuiper F. B. J. “Rigvedic loanwords”, Spies (ed.). *Studia Indologica: Festschrift für Willibald Kirfel*. Bonn, Orientalistisches Seminar der Universität Publ., 1955. S. 137–185. (In German)
- 27 Lewis Charlton T., Short Charles. A Latin Dictionary // Perseus.tufts.edu. Available at: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aalphabetic+letter%3DA%3Aentry+group%3D1%3Aentry%3DA1> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 28 López-Mencheró F. The Late Proto-Indo-European Etymological Lexicon, v. 7. *Academia Prisca*. URL: <https://indo-european.info/indo-european-lexicon-v7-2019.xls> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 29 Lyberis A. *Lietuvių-rusų kalbų žodynas. Ketvirtoji laida* [Lithuanian-Russian dictionary. Fourth release]. Ketvirtoji laida, spec. redaktorius prof. habil. dr. Valerijus Čekmonas. Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas Publ., 2005. 951 p. (In Lithuanian)
- 30 Mailhammer R. *The Germanic strong verbs: foundations and development of a new system (Trends in linguistics. Studies and monographs; 183)*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter Publ., 2007. 272 p. (In English)
- 31 Monier-Williams M. Sanskrit-English Dictionary / revised by E. Leumann, C. Cappeller, et al. *Sanskrit.inria.fr*. Available at: <https://sanskrit.inria.fr/MW/1.html> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 32 Oberlies T. (1994). “Review Article: F. B. J. Kuiper: Aryans in the Rigveda”. *Indo-Iranian Journal*, no 37 (4), pp. 333–349. (In English)

- 33 *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare. Oxford, Clarendon Press Publ., 1968–1982. 2126 p. (In English)
- 34 Perseus Greek Word Study Tool. *Perseus.tufts.edu*. Available at: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a&la=greek> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 35 Pokorny J. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Band 1–3*. Bern, München, Francke Verlag Publ., 1959. 1183 S. (In German)
- 36 Rix H. *Lexikon der indogermanischen Verben. 2nd ed.* Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag Publ., 2001. 824 S. (In German)
- 37 Swadesh M. “Lexicostatistic Dating of Prehistoric Ethnic Contacts”. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 96. No 4. 1952. Available at: https://books.google.ru/books?id=S6bwzXHWLWUC&pg=PA452&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (accessed 01 July 2020). (In English)
- 38 The Cologne Digital Sanskrit Lexicon. *Sanskrit-lexicon.uni-koeln.de*. Available at: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/tamil/index.html> (accessed 01 July 2020). (In English)
- 39 Vishnevskiy S. Facultative loss of w, j in the Proto-Indo-European, 2018. *Academia.edu*. Available at: https://www.academia.edu/36639367/Facultative_loss_of_w_j_in_the_Prot-Indo-European (accessed 01 July 2020). (In English)
- 40 Walde A. *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen. 3 vols.*, ed. by Julius Pokorny. Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter Publ., 1927–1932. Vol. 1. 985 S. Vol. 2. 716 S. Vol. 3. 273 S. (In German)
- 41 Witzel M. E. J. “The Languages of Harappa”. *Proceedings of the conference on the Indus civilization*, Madison 1998. Available at: <https://people.fas.harvard.edu/~witzel/HarLang.pdf> (accessed 01 July 2020). (In English)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-201-209>

УДК 801.311(571.53)

ББК 81 + 81.411.2-4



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

© 2020 г. А. М. Литовкина
г. Иркутск, Россия

ИНОЯЗЫЧНЫЕ ТОПОНИМИЧЕСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ ПРИБАЙКАЛЬЯ: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ РЕГИОНА

Аннотация: Представленное исследование топонимического пространства Прибайкальской Сибири включает компоненты как синхронного, так и диахронного анализа лексики. Топонимы, представленные в современной картографии и входящие в топонимическую систему русского языка, могут быть образованы по историческим моделям. История каждого из них индивидуальна. В статье рассматриваются иноязычные топонимические номинации Прибайкальской Сибири, представляющие сложившиеся на данной территории топонимические пласты. Частотность употребления тех или иных топооснов и топоформантов позволяет выявить словообразовательные значения топонимов, входящих в определенные словообразовательные типы. Представленные в работе топоосновы и топоформанты демонстрируют продуктивность словообразовательных типов, на что указывает повторяемость форм и признаков в структуре иноязычных названий, заимствованных русским языком и адаптированных его системой. Административно-политическое районирование Прибайкальской Сибири характеризуется также и языковыми особенностями сформировавшихся здесь топонимических пластов. В статье осуществляется анализ существующих субстратных названий на территории Прибайкалья в зависимости от района расселения коренного населения. Автор приводит данные истории этнического расселения на территории Иркутской области, способствующие более ясному пониманию специфики существования многочисленных субстратных названий данной местности. Статистические данные, представленные автором исследования регионального топонимикона, характеризуют соотношение славянских и иноязычных географических названий по их количественным характеристикам и позволяют определить стратиграфические особенности сложившегося топонимического пространства Прибайкалья, осваиваемого русскими людьми в течение четырехсот лет.

Ключевые слова: этнос, топоним, топонимическая иноязычная лексика, региональный топонимикон, топонимическое пространство, стратиграфия, субстрат, топонимическая основа, топонимический формант, словообразовательное значение.

Информация об авторе: Анна Михайловна Литовкина — кандидат филологических наук, доцент, Байкальский государственный университет, ул. Ленина, д. 11, 664003 г. Иркутск, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1863-7029>. E-mail: Anna220381@yandex.ru

Дата поступления статьи: 21.05.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Литовкина А. М. Иноязычные топонимические заимствования Прибайкалья: к вопросу о происхождении географических названий региона // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 201–209. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-201-209>

Топонимические исследования современного русского языка многоаспектны. Они представлены широким кругом проблем и методов, обусловлены сложившейся необходимостью глубокого лингвистического изучения путей миграции отдельных этносов по фактам языка, установления древних лексико-семантических основ, выявления деривационных словообразовательных языковых средств и национально-культурных особенностей контактирования разных народов в определенный период времени.

Топонимы, географические названия, тесно связаны с жизнью человека и, безусловно, с местами его проживания. Первое, основное и главное их значение и назначение — фиксация места на поверхности земли. Примечательна идеей особого положения топонимов в языке метафора, приведенная А. В. Суперанской и представляющая общую лексику как «солнце, вокруг которого вращаются планеты, каждая на своей орбите — то имена собственные» [5, с. 4]. В отличие от имен нарицательных, в полном объеме они неизвестны всему человечеству. Носители того или иного языка владеют лишь некоторым набором топонимов, являющихся частью их интеллектуального развития. Даже жители одной территории не всегда знают названия своего региона. Исследуемая лингвистами топонимическая лексика служит ценнейшим источником для уточнения истории языка, лексикологии, диалектологии, лингвогеографии. Топонимика позволяет выявить особенности исторического прошлого народов, просмотреть ареалы их проживания, изучить былые распространения языков, в ретроспективе увидеть географию культурных и экономических центров, торговых путей и т. д.

Представленная в данной статье тема требует некоторого комментария. Так, исследование топопространства региона с позиций синхронного анализа языка весьма условно, поскольку одновременно сосуществующие имена, объединенные одной, в нашем случае — региональной, системой, включают в свой состав образования разных эпох, воспринимаемые населением как синхронная данность. Однако любые новообразования, входящие в систему, могут быть произведены по моделям, существовавшим ранее. История каждого топонима индивидуальна, поэтому массовый региональный материал очень разнороден. Так, в топонимии Прибайкальской Сибири сосуществуют новые и субстратные (исторически сложившиеся) названия. Поэтому синхронный срез топонимического исследования весьма ограничен. В современном русском языке мы можем выявить топонимические основы и топонимические форманты, разграничить их по происхождению, проанализировать семантические свойства топонимов, способы их номинации, а также рассмотреть когнитивные признаки и концептуальные основы их существования в этнолингвокультурном пространстве.

Прибайкальская Сибирь (Прибайкалье) — территория на юге Восточной Сибири, Иркутской области и Республике Бурятия, с запада и востока прилегающая к озеру Байкал. Это территория между Ангарой и Байкалом, плато, глубоко расчлененное реками бассейна Верхней Лены и Ангары. Специальных лингвистических исследований по топонимике Прибайкалья мало. Так, в 1969 г. профессор М. Н. Мельхеев представил масштабный научный труд — словарь «Географические названия Восточной Сибири. Иркутская и Читинская области» [4], в котором коротко описал историю формирова-

ния топонимии данного региона и подробно рассмотрел топонимические номинации с позиций этимологии. Исследования М. Н. Мельхеева явились базой для выделения хронологических топонимических пластов в регионе. Однако автор рассматривал топонимы выборочно, что обуславливает забвение некоторых субстратных топонимов, не находящих объяснения нив одном современном языке.

Ономастика Прибайкалья являлась предметом научного исследования профессора Л. В. Шулуновой, рассматривавшей многочисленные теоретико-прикладные вопросы на материале бурятского языка [6].

Обращение исследователей-лингвистов к топонимике Иркутской области не было систематическим, а носило характер обобщенности.

Весьма значимым поворотом в истории топонимического анализа Прибайкалья было издание двух словарей С. А. Гурулева «Географические названия Иркутской области. Топонимический словарь» [3], вобравший колоссальное количество региональных топонимов (8000 имен), расположенных согласно политико-административному делению области — по районам, также Словаря «Реки Байкала» [2]. В них автор последовательно рассматривает условия происхождения и формирования географических названий региона, их этимологическую расшифровку и исторические сведения о появлении.

Внимательное изучение представленных выше работ позволяет сделать выводы, которые можно назвать промежуточными, так как формат и цель данной работы не предполагают целостного системологического заключения по топонимике региона. Целью предлагаемой работы является анализ существующих субстратных названий на территории Прибайкалья в зависимости от района расселения коренного населения (север, юг, запад, восток). Автору статьи важно было не только рассмотрение территориальной обусловленности топонимов, но и поиск их топонимических основ и формантов, а также определение словообразовательного значения географического названия.

Географически и административно-политически территорию Иркутской области представляют 33 района. К крайнему северу относят Катангский район, приравнены к нему такие районы, как Усть-Илимский, Усть-Кутский, Бодайбинский, Нижнеилимский, Братский, Казачинско-Ленский, Киренский и Мамско-Чуйский. На примере подробного структурно-морфологического анализа топонимов двух северных регионов можно сделать определенные выводы. Так, по распространению субстратов северная часть Прибайкалья представляет преимущественно эвенкийский и якутский топонимические пласты, поскольку количественно их названия намного преобладают.

Южные и центральные районы в основном были заселены бурятскими народами и русскими переселенцами, адаптировавшими существующие названия и принесшими славянские топоосновы, которые определили топонимикон данных районов — Иркутского, Ангарского, Шелеховского, Слюдянского, Заларинского, Слюдянского, усть-Ордынского Бурятского округа.

Западные районы (Тайшетский, Нижнеудинский, Чунский, Чунский, Тулунский, Куйтунский) близки к Приенисейским территориям. Здесь в большинстве случаев выявлены кетоязычные и эвенкийские основы.

Региональное исследование топонимической картины мира Прибайкалья, а именно лингвистическая и этнокультурная репрезентация тех или иных субстратных топонимических лексем основана на принципе районирования местности в рамках существующей в современности административно-политической системы Иркутской области и Республики Бурятия. Ценнейшим источником в этом направлении для нашей работы явился топонимический словарь А. С. Гурулева «Географические названия Иркутской области» [3], поскольку именно в нем автор расположил собранный материал

по принципу топонимических ареалов. Так, автор Словаря приводит около 8000 местных географических названий, разграничивая их по территориальному признаку деления Иркутской области. Однако составитель Словаря исключает из описания 6 районов Иркутской области (Аларский, Баяндаевский, Боханский, Нукутский, Осинский, Эхирит-Булагатский), топонимические реалии которых преимущественно (90%) восходят к бурято-монгольской языковой группе.

В представленном исследовании было проанализировано 2780 топонимов Иркутской области, из них: северных районов — Бодайбинского (545 ед.) и Катангского (397 ед.), южных и центральных — Шелеховского (218 ед.) и Слюдянского (388 ед.), а также восточных — Тайшетского (615 ед.) и Нижнеудинского (617 ед.) с целью выявления количества субстратных и славянских номинаций. Автору статьи было важно определить стратиграфические особенности сложившегося топонимического пространства, осваиваемого русскими людьми в течение четырех столетий.

Представим в таблице 1 некоторые количественные результаты анализа субстратных и русских названий, характеризующих топонимическую картину региона.

Таблица 1 – Топонимические основы регионального пространства Прибайкалья
Table 1 – Toponymic foundations of the regional space of the Baikal region

| Топонимические пласты | Районы Иркутской области | | | | | |
|---------------------------|--------------------------|------------|---------------------|-------------|------------|---------------|
| | Северные | | Южные и Центральные | | Восточные | |
| | Бодайбинский | Катангский | Слюдянский | Шелеховский | Тайшетский | Нижнеудинский |
| Субстратные топонимы | | | | | | |
| 1. Эвенкийский | 193 | 174 | 13 | 4 | 33 | 87 |
| 2. Якутский | 30 | 12 | 2 | - | 5 | 6 |
| 3. Бурятский | - | 2 | 45 | 6 | 4 | 48 |
| 4. Тюркский | 2 | 1 | 5 | 4 | - | 6 |
| 5. Кетский | 2 | - | - | - | 60 | 11 |
| 6. Палеоазиатский | 4 | 12 | - | - | 2 | 46 |
| 7. Монгольский | 2 | 5 | 6 | 2 | - | 3 |
| 8. Неясного происхождения | 30 | 37 | 7 | 3 | 23 | 36 |
| Всего субстр. | 263 (48%) | 243 (61%) | 78 (20%) | 19 (9%) | 127 (20%) | 243 (39%) |
| Русские топонимы | | | | | | |
| Всего русских | 282 (52%) | 154 (39%) | 310 (80 %) | 199 (91%) | 488 (80%) | 379 (61%) |
| Общее количество | 545 | 397 | 388 | 218 | 615 | 617 |

В течение последних четырех столетий в Прибайкалье происходили серьезные общественные процессы, связанные с изменением исторических условий, — миграция различных народов и племен, обладавших собственным языком и культурой. Все это оказало значительное влияние на формирование сложной топонимии региона.

Освоение и заселение Прибайкалья продолжалось в течение длительного времени и неотделимо от общего исторического развития всей России. Традиционно выделяют два периода формирования расселения края — досоветский и советский, каждый из которых характеризуется определенным уровнем развития. «Обзор истории народов

Прибайкалья, согласно историческим источникам — письменным документам, можно дать лишь начиная с XVII столетия, — отмечает И. В. Арембовский, палеонтолог, археолог Иркутской области. — Вся предшествующая указанному периоду история человеческого общества на интересующей нас территории может быть восстановлена лишь при привлечении других материалов» [1, с. 10]. Так, археологические находки свидетельствуют о том, что за сорок тысяч лет до н. э. в Прибайкалье обитал палеолитический человек. Во II в. до н. э. эта территория входила в состав ряда азиатских государств, обычными представителями которых были кочевники-скотоводы. В начале XIII в. здесь жили монгольские, бурятские, тюркские и эвенкийские племена, которые в XIV в. являлись основным населением Прибайкальской Сибири.

Процесс освоения Сибири русскими с конца XVI в. оказался знаменательным как для самой Сибири и народов, ее населяющих, так и для всей России в целом. К середине XVII в. территория Иркутской губернии была окончательно заселена русскими.

Итак, постоянное перемещение народов влияло на систему географических названий: одни сменяли другие, сохраняя и в то же время меняя структуру прежних, она система накладывалась на другую. Так создавались новые топонимические пласты.

Достаточно древним считается эвенкийский (тунгусский) топонимический субстрат — иноязычный слой названий. Распространение этих имен повсеместно не только в Прибайкалье, но и на всей территории азиатской России. Исследованы эвенкийские топонимы как в чистом виде, так и в ассимилированном русском языке. Так, в Иркутской области можно выявить большое количество тунгусских топонимических типов. Важной особенностью является отсутствие при собственных географических названиях номенклатурных терминов *река, озеро, вода, гора*. Чаще всего эвенкийские топонимы образуются с помощью суффиксов, несущих определенное словообразовательное значение. Представим некоторые выявленные словообразовательные типы топонимов Прибайкалья эвенкийского происхождения в нижеследующей таблице.

Таблица 2 – Словообразовательные типы эвенкийского субстрата
Table 2 – Derivative types of the Evenk substrate

| Топооснова | Топоформант | Словообразовательное значение | Топоним | Определение топонима |
|----------------------------------|-------------|-------------------------------|-------------|--|
| Анга-ра («пасть животного, рот») | -кан- | Уменьшительная форма | Ангаракан | Притоки реки Ангары |
| Бодо-бо («жизнь, быт, уклад») | | | Бодайбоккан | Притоки реки Ангары на севере области |
| Ката («нож») | -нга- | Множественное число | Катанга | Три реки (Нижняя Тунгуска, Подкаменная Тунгуска, Верхняя Тунгуска) — притоки Енисея. |
| Кири («грязь, грязный») | | | Киренга | Черные речки, притоки |
| Бас («голова, начало») | -ма- | Адъективный признак | Басьма | Начальный приток реки Тилик. |
| Еги-р («девять») | | | Егирма | пролив Девятый |

| | | | | |
|------------------|-------|----------------|---------|------------------------------------|
| Анам («лось») | -кит- | Место действия | Анамкит | Место охоты на лося (урочище) |
| Олло («рыба») | | | Оллокит | Место для ловли рыбы (приток реки) |
| Дава («перевал») | | | Давакит | Место для перевала (участок) |

Словообразовательных типов, характеризующих эвенкийский топонимический пласт, достаточно много. Они были заимствованы русским языком и адаптированы его системой: фонетически, лексически, грамматически. Важно также отметить, что встречаются в исследуемых топонимах примеры, иллюстрирующие лексическую омонимию. Например, в названии гидронима Катанга и ойконима Каторга ученые выявили эвенкийскую основу *ката-*, однако этимологически развели ее семантику. В первом случае — «нож», во втором — «тощий, сухой» [3, с. 90].

Весьма распространены на территории Иркутской области бурятские географические названия. Территориально в основном они совпадают с местами расселения современных бурят. Характерными лингвистическими признаками бурятских топонимов являются повторяющиеся топонимические основы субстантивов: *угун* — вода, *нур* (*нор*) — озеро, *гол* — река, *булаг* — родник, *дабан* — перевал, долина; адъективные топоосновы: *цаган* — белый, *хара* — черный, *шара* — желтый. Топонимические форманты бурятского языка также весьма активно участвуют в образовании географических названий: *-гар, -гэр, -гор; -та, -тэ, -то, -тай, -туй; -хан, -хан, -хэн, -хон*, и другие. Бишихтуй (писаная гора), Горхон (речка, ручей), Дабахтай-Нур (соленое озеро).

В Западной части Иркутской области, особенно в Тайшетском районе, чаще других встречаются названия с топоформантами *-шет* и *-чет*, имеющими значение «река», «вода» и свидетельствующими о жизни и быте на данной территории давно ассимилированного племени котов, близкого к современным кетам. Приведем примеры:

Екунчет (эвенк.) *екун* — «корова» и коттский суффикс *-чет*. Левый приток реки Чуна (Уда), порог, поселок.

Ингашет (эвенк.) *инга* — «речная коса», «песок на отмели» и коттский суффикс *-шет*. Левый приток реки Бирюса.

Тайшет (кетояз.) *тай* — «холодный» и коттский суффикс *-шет*. Город, левый приток реки Бирюса.

Достаточно редкими на территории Прибайкалья считаются тюркские названия. Одним из самых показательных топонимических формантов тюркизмов является элемент *бай* — «богатый», «большой»: *Баймак, Байтаг, Байут, Байшин*.

Интересными кажутся современным носителям языка областные названия, по форме согласующиеся с апеллятивами русского языка, например: *Чайка, Буря, Зима, Мама, Мука, Еда, Шум* и подобные. Однако этимологически эти топонимы восходят к субстратным топонимическим основам. Проиллюстрируем приведенные примеры:

Чайка (якут.) *чай* — «галька», «галечный». Поселок на левом берегу реки Лены.

Мама, река, приток Витима, (эвенкийское) *мама* — «сбор оленей». Иное объяснение дает М. Н. Мельхеев: Мама (эвенкийское) мома — *мо* «дерево», *ма-* — адъективный суффикс, обозначающий материал и цвет. Название означает «деревянный, лесистый». Однокоренные топонимы (родственные названия) — Мамакан, Мамский, Мамукан [4, с. 30].

Буря (эвенк.) *бур* — «остров», *-я* — суффикс. Правый приток реки Ока, село.

Зима (бурят.) *зэмэ* — «вина, проступок». По преданию, бурятский род, обитавший в этой местности, считался чем-то провинившимся, «место провинных». Город, левый приток реки Ока.

Еда (бурят.) *едоо* — «пихта». Левый приток реки Икей.

Шум (бурят.) *шуумай* — «быстрый, проворный». В результате адаптации в русском языке основа была сокращена. Протока правого берега реки Уда, поселок.

Славянские топонимы в Прибайкальской Сибири являются более поздним элементом, количественно богатым наслоением на древнюю топонимию. Они возникли постепенно, по мере освоения и заселения необжитых или слабо населенных территорий Сибири русскими и другими славянскими народами. В настоящее время славянский топонимический пласт количественно преобладает в регионе.

Территорию современного Прибайкалья в прошлом населяли многие народы, каждый из которых оставил свои географические названия. В последующем топонимическая система использовалась другими народами. Так сложилась многоуровневая система, характеризующаяся топонимическими субстратными языковыми пластами: тунгусоязычным (эвенкийским), палеоазиатским, самодийским, тюркским, монгольским, славянским. Как отмечает С. А. Гурулев, «некоторые названия трудно бывает уложить в выделенные пласты, поскольку название по всем признакам оформлено в одном языке, в то время как его корневая основа явно принадлежит другому языку. Такие названия встречаются нередко, и они являются свидетелями мирного проживания и сосуществования народов» [3, с. 4].

Таким образом, изучение истории языка, представленной, например, топонимами — хранителями культуры этноса, его традиций и истории, — важнейшая часть филологических знаний. Из нескольких языков Сибири народ сформировал один, обогатившийся некогда считавшимися иноязычными словами.

Так, несколько столетий назад имя *Ламу* у эвенков обозначало море. В первых сибирских чертежах, сделанных русскими казаками, Байкал именно так и значится. Позже Ламу становится известным как *Байгал* — богатое озеро — так его называли буряты и якуты. Затем под влиянием русского языка (в результате процесса фонетической адаптации) оно звучит уже как Байкал. Якуты до сих пор Байкал называют Ламу байаггал, означающее в переводе на русский язык «море море». Далее к наименованию присоединился и сам топонимический термин — озеро. Последний слог в названии Байкала — это адаптированный русским языком корень *-коль-* (*-холь-*, *-хол-*, *-халь-*, *-хал-*) — озеро. А *Бай* — значит «Великий, Большой, Высокий», тот, которому поклоняются, от которого зависят.

Освоением Байкальской Сибири русскими было обусловлено появление здесь новых топонимов. Важно то, что пришедшие на данную территорию русские люди по большей части сохранили сложившуюся у аборигенов края систему географических названий. Это было связано не только с мирным путем объединения народов, но также и с жизненной необходимостью — знать географические названия, места проживания подъясачных коренных сибирских народов для сбора дани. Русские названия складывались чаще всего в том случае, когда не было какой-либо информации о названии данного места или по имени главенствующего казака. С. А. Гулуев справедливо отмечает, что зачастую «русские уточняли географическую номенклатуру, предворя существовавшие названия аборигенов дополнительными, уточняющими определениями: Большой (-ая), Малый (-ая), Правый (-ая), Левый (-ая)» [2, с. 5].

Таким образом, заключим: Прибайкалье — это не только географическое понятие, но и место бытования своеобразной региональной языковой культуры, русской культуры, вмещающей богатые этнолингвистические традиции нескольких народов. Функционируя в условиях плотного иноэтнического окружения, русская культура и язык представляют собой устойчивую, продуктивную сферу сосуществования различных национальных компонентов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Арембовский И. В.* На заре истории Прибайкалья. Иркутск: Иркутское областное изд-во, 1940. 58 с.
- 2 *Гурулев С. А.* Реки бассейна Байкала. Историко-топонимический анализ. Иркутск: Изд-во ИГ им. В. Б. Сочавы СО РАН, 2012. 379 с.
- 3 *Гурулев С. А.* Географические названия Иркутской области. Топонимический словарь. Иркутск: Изд-во ИГ им. В. Б. Сочавы СО РАН, 2015. 575 с.
- 4 *Мельхеев М. Н.* Географические названия Восточной Сибири. Иркутская и Читинская области. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1969. 120 с.
- 5 *Суперанская А. В.* Что такое топонимика? М.: Наука, 1984. 182 с.
- 6 *Шулунова Л. В.* Ономастика Прибайкалья. Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИИ, 1995. 207 с.

© 2020. Anna M. Litovkina
Irkutsk, Russia

FOREIGN LANGUAGES' TOPONYMIC BORROWINGS OF THE BAIKAL REGION: ON THE ISSUE OF GEOGRAPHIC NAMES OF THE REGION

Abstract: The present study of the topography of the Baikal Siberia includes components of both synchronous and diachronic lexical analysis. Toponyms represented in modern cartography and belonging in the toponymic system of the Russian language may be established according to historical models. The history of each of them is individual. The study deals with foreign-language toponymic nominations of the Baikal Siberia, displaying toponymic strata that have developed in given territory. Frequency of the use of one or another basis and toponymical formant allows revealing the word formative meanings of toponyms related to certain word formative types. The toponymical bases and topo-formants under study demonstrate the productivity of derivational types, as indicated by the repeatability of the forms and characteristics in the structure of foreign names borrowed from the Russian language and adapted by its system. Administrative-political zoning of the Baikal Siberia is also characterized by linguistic features of the toponymical strata formed here. The paper analyzes existing substrate names in the territory of the Baikal region, according to the area of settlement of the indigenous population. The author cites data on the history of ethnic settlement in the territory of the Irkutsk region, contributing to a clearer understanding of specifics of the existence of numerous substrate names of the area. Statistical data introduced by the author of the study of regional toponymicon characterize the ratio of Slavic and foreign-language geographical names by their quantitative characteristics and allow determining

stratigraphic features of the existing toponymic space of the Baikal region, which has been developing by Russian people for four hundred years.

Keywords: ethnos, toponym, toponymical foreign vocabulary, regional toponymicon, toponymic space, stratigraphy, substrate, toponymical basis, toponymical formant, formative meaning.

Information about the author: Anna M. Litovkina — PhD in Philology, Associate Professor, Baikal State University, 11 Lenin St., building 3, 664003 Irkutsk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1863-7029>. E-mail: Anna220381@yandex.ru

Received: May 20, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Litovkina A. M. Foreign languages' toponymic borrowings of the Baikal region: on the issue of geographic names of the region. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 201–209. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-201-209>

REFERENCES

- 1 Arembovskii I. V. *Na zare istorii Pribaikal'ia* [At the dawn of the history of the Baikal region]. Irkutsk, Irkutskoe oblastnoe izdatel'stvo Publ., 1940. 58 p. (In Russian)
- 2 Gurulev S. A. *Reki basseina Baikala. Istoriko-toponimicheskii analiz* [Rivers of the Baikal basin. Historical and toponymic analysis]. Irkutsk, Izdatel'stvo IG im. V. B. Sochavy SO RAN Publ., 2012. 379 p. (In Russian)
- 3 Gurulev S. A. *Geograficheskie nazvaniia Irkutskoi oblasti. Toponimicheskii slovar'* [Geographical names of the Irkutsk region. Toponymic dictionary]. Irkutsk, Izdatel'stvo IG im. V. B. Sochavy SO RAN Publ., 2015. 575 p. (In Russian)
- 4 Mel'kheev M. N. *Geograficheskie nazvaniia Vostochnoi Sibiri. Irkutskaiia i Chitinskaia oblasti* [Geographical names of Eastern Siberia. Irkutsk and Chita regions]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1969. 120 p. (In Russian)
- 5 Superanskaia A. V. *Chto takoe toponimika?* [What is toponymy?] Moscow, Nauka Publ., 1984. 182 p. (In Russian)
- 6 Shulunova L. V. *Onomastika Pribaikal'ia* [Onomastics of The Baikal Region]. Ulan-Ude, Izdatel'sko-poligraficheskii kompleks VSGAKiI Publ., 1995. 207 p. (In Russian)

Искусствоведение
History of Arts

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-210-231>

УДК 726.6.5.03

ББК 85.113(2) + 86.372.24-65



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

© 2020 г. А. М. Салимов
г. Тверь, Россия

**ЦЕРКОВЬ СПАСА НА БОРУ
И СОБОР НИКОЛО-МАЛИЦКОГО МОНАСТЫРЯ:
КРЕМЛЕВСКИЙ ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ТВЕРСКОГО ХРАМА**

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН) и Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (Филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ) и при финансовой поддержке РФФИ, в рамках научного проекта № 19-012-00025

Аннотация: В нескольких километрах от Твери находится Николо-Малицкий монастырь, основание которого связывают с XVI столетием. За время своего существования обитель пережила ряд кардинальных обновлений, произошедших в XVII, XVIII и начале XXI вв. Наиболее загадочный период в истории Малицкого монастыря приходится на последнюю четверть – конец XVII в., когда здесь было выстроено два каменных храма. Эти постройки были уничтожены в середине XVIII в. в процессе перестройки всего монастырского комплекса на средства Шуваловых, но среди сохранившихся документов есть Подрядная запись 1675 г., содержащая детальное описание предполагаемого к постройке собора Николо-Малицкого монастыря. Присутствуют в этом источнике и сведения о заказчике и мастерах, которые в итоге и выстроили этот храм. Наиболее примечательным фактом документа XVII в. является указание ктитора на образец, который должны были принять во внимание зодчие при строительстве тверского храма — собор Спаса на Бору в Московском Кремле. И судя по тому, как характеризуется будущая постройка в договоре, московский «протограф» действительно был повторен в середине 1670-х гг. в Николо-Малицком монастыре.

Ключевые слова: Тверь, Николо-Малицкий монастырь, церковь Спаса на Бору, древнерусское зодчество XVII в.

Информация об авторе: Алексей Маратович Салимов — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, главный научный сотрудник, Филиал ЦНИИП Минстроя России, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, ул. Душинская, д. 9, 111024 г. Москва, Россия. E-mail: sampochta@mail.ru

Дата поступления статьи: 23.03.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Салимов А. М. Церковь Спаса на Бору и собор Николо-Малицкого монастыря: кремлевский образец для тверского храма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 210–231. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-210-231>

К числу каменных построек второй половины XVII в., выстроенных в Твери и ее окрестностях, принадлежал когда-то и собор Николо-Малицкого монастыря. Располагавшаяся у западной окраины Твери обитель (ил. 1) практически полностью была разрушена во время Великой Отечественной войны [23, с. 173] — осталось лишь здание братского корпуса (ил. 2). Ее возрождение началось в 2008 г., и сегодня это прекрасный по своему облику ансамбль (ил. 3), который, правда, далек от тех архитектурных форм, что были свойственны ему до разрушения.



Иллюстрация 1 – «Вид тверского Николаевского Малицкого монастыря». Вид с северо-востока. Рисунок Е. Бестужева с гравюры Г. Соболева. 1847 г. ТГОМ. КОФ 3523
Figure 1 – “View of Tver Nikolaevsky Malitsky Monastery”. View from north-east. Drawing by E. Bestuzhev from the engraving of G. Sobolev. 1847. TGOM. KOF 3523



Иллюстрация 2 – Братский корпус Николо-Малицкого монастыря. XVIII–XIX вв. Вид с юго-запада. Фото Г. К. Смирнова. 2003 г. ГУ ГООКН ТО
Figure 2 – Brethren's building of Nikolo-Malitsky monastery. 18–19th centuries. View from south-west. Photo by G. K. Smirnov. 2003. GU GOOKN TO

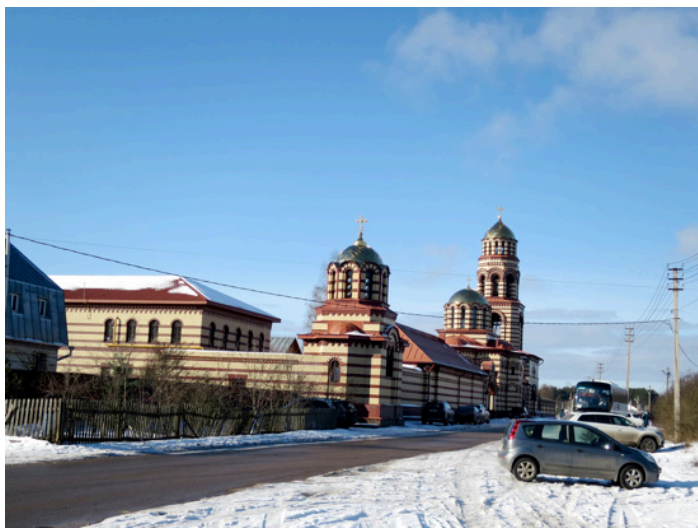


Иллюстрация 3 – Николо-Малицкий монастырь. Вид с северо-востока. Февраль 2020 г.
Figure 3 – Nikolo-Malitsky monastery. View from north-east. February, 2020

История Малицкого монастыря насчитывает несколько столетий. К числу первых исследователей обители следует отнести Ф. Виноградского и В. А. Преображенского. Печатная работа последнего появилась в 1855 г. [20], а труд Виноградского был опубликован в 1859 г. [2], хотя в Государственном архиве Тверской области (ГАТО) хранится рукопись «белого священника» Ф. М. Виноградского¹, посвященная истории Николо-Малицкого, которая была подготовлена им по заданию архиепископа Гавриила в 1851 г. (ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Д. 828. Л. 6). Тем не менее известно, что в 1839 г. по требованию Тверской духовной консистории В. А. Преображенский мог написать историческую справку по Малицкому монастырю (ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Д. 828. Л. 2).

Отметим, что оба исследователя относили основание монастыря к периоду правления царя Федора Иоанновича — сына Ивана Грозного [20, с. 5; 2, с. 13]. Эту же датировку (между 1584 и 1596 гг.), не ссылаясь на предшественников, повторил в 1863 г. протоиерей В. Ф. Владиславлев [3, с. 85]. В итоге она стала основополагающей и была принята как авторами начала XX в. [9, с. 605; 13, с. 3], так и исследователями советского² и постсоветского времени [25, с. 137], в том числе составителями Энциклопедического справочника Тверской области [24, с. 173], а также Каталога [17, с. 230] и Свода памятников архитектуры Тверской области [23, с. 546]. Тем не менее документы дают основание предполагать, что Малицкая обитель существовала уже как минимум в середине XVI столетия и была тесно связана с другим Никольским монастырем («над ручьем»), который в тот период находился в Заволжской части Твери, ориентировочно в том районе, где современная улица Благоева пересекается с набережной Афанасия Никитина [21, с. 259–278].

О том, что взаимосвязь тверского Никольского монастыря «над ручьем» с Никольским «монастырьком» на Новгородской дороге, проходившей недалеко от современной трассы Москва-Петербург, обозначилась уже в середине XVI в., свидетель-

¹ В 1851 г. автором рукописи значится «белый священник» Феодот Матвеевич Виноградский (ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Д. 828. Л. 6), а в конце 1850-х гг. к изданию книга была подготовлена иеромонахом Феофилактом Виноградским.

² Цуккерман В. Сборник сведений о постройке различных зданий и сооружений в гор. Калинине (Твери). Ч. I. Дооктябрьский период. 1976 г. Машинопись // ГАТО. Ф. Р-2380. Оп. 1. Д. 6. Л. 54.

ствуют материалы дозорной книги 1551–1554 гг. Вероятно, во втором случае имелся в виду Николо-Малицкий монастырь, который действительно находился в 6–7 верстах от Твери на Новгородской (затем Петербургской) дороге. Оба Никольских монастыря (поставленные в дозорной книге 1551–1554 гг. один за другим) в середине XVI столетия владели деревнями и пустошами в волости Чаглово Тверского уезда. Им даже принадлежала одна деревня Зеленцыно [10, с. 272]. Вновь эта взаимосвязь опосредованно была отмечена писцовой книгой 1626 г. В источнике говорится о том, что в начале XVII в. иконы из обветшавшей Никольской церкви «на ручью» были «взяты к Николе Чудотворцу на Малицу» [7, с. 136].

Таким образом, предложенная идентификация Никольского «монастырька» на Новгородской дороге ставит под сомнение принятую до сих пор дату основания Николо-Малицкого монастыря — 1584–1598 гг. Правда, сомнения в правомерности такой датировки высказывались еще в последней четверти XIX в. Неизвестный автор в «Тверских епархиальных ведомостях» за 1887 г. предположил, ориентируясь на опубликованные к тому времени писцовые книги Тверского уезда XVI в. [17], что Малицкая обитель существовала еще в 1540 г. [25, с. 131].

Несмотря на неточное прочтение источника, в целом это предположение анонимного автора верно ориентирует нас на первую половину – середину XVI в., как время возможного основания Николо-Малицкого монастыря, поскольку другие Никольские монастыри неизвестны на Новгородской дороге в окрестностях Твери. И тот факт, что дозорная книга 1551–1554 гг. указывает на принадлежность загородного Никольского «монастырька» «царю и великому князю» [10, с. 273], позволяет предполагать, что не только в конце XVI – первой половине XVII вв.³, но и в более раннее время Малицкая обитель была отмечена внимание царствующих особ. Все это дает основание полагать, что благодаря великокняжескому патронату еще в первой половине XVI в. в нескольких верстах к западу от Твери возник Николо-Малицкий монастырь, который изначально мог рассматриваться как тесно связанная с расположенным в Заволжской части Твери Никольским монастырем «над ручьем» обитель. Вероятно, поэтому в начале XVII в. церковная утварь из ветшающей церкви Николы «на ручью» была передана в Николо-Малицкий монастырь.

К началу XVII в. (1613) относится и первое упоминание Малицкой обители в источниках, когда «строителю Феодосию с братией» были даны «на пищу <...> четыре пустоши — Рогачево, Карпово, Подъельшево и Княгинкино» [2, с. 14]. Позже, в 1627–1628 гг., эти пустоши и еще ряд земель были вновь отмечены в составе вотчины Малицкого монастыря. Правда, на этот раз составители писцовой книги ошибочно назвали его «Воздвиженским» [8, с. 117–118; 2, с. 14].

Принимая во внимание отсутствие каких-либо свидетельств о монастыре между второй половиной 20-х и серединой 70-х гг. XVII в., можно вслед за авторами, писавшими о Малицкой обители в середине XIX в., предполагать, что «убогое», но «безмятежное <...> состояние монастыря продолжалось до 1675 года» [20, с. 7]. Однако тот факт, что по крайней мере с начала 1670-х гг. настоятели этого монастыря находились в ранге игумена (а не строителя) [2, с. 17], дает основание допускать наличие здесь во второй половине XVII в. деревянного, но добротного по своему состоянию архитектурного комплекса.

³ Напомню, что основание обители «привязывают» к годам правления царя Федора Иоанновича (1584–1596), а в 1613 г. монастырь получил жалованную грамоту от царя Михаила Федоровича. Крупные средства в Малицу поступали от именитых бояр, дворян и архиереев [24, с. 131–142].

Положение Николо-Малицкого монастыря коренным образом изменилось в 1675 г., когда во время пожара «монастырь весь до тла сгорел». Уцелела только икона Николая Чудотворца, у которой лишь «задняя сторона доски обгорела» [20, с. 7]. В итоге уцелевший «святительский образ» стал стимулом для возрождения монастыря, «непререкаемым предзнаменованием, что обитель из пепла своего возстанет и процветет лучше прежнего» [2, с. 18]. Вероятно, именно это событие и привлекло в Малицкий монастырь стольника Григория Дмитриевича Овцына, который сделал «самое главное и необходимо нужное» для обители: он не только способствовал ее восстановлению, но и выделил средства для постройки здесь каменного соборного храма [20, с. 8]. Это сооружение перестало существовать еще в середине XVIII столетия в период массовой застройки монастыря каменными зданиями по инициативе Шуваловых [20, с. 16–17], поэтому архитектуру разобранного в послевоенные годы Спасского собора (ил. 4) нельзя рассматривать в рамках нашей темы. Наверное, для анализа его форм можно было бы использовать несохранившееся изображение монастыря, относящееся к 1677 г. [2, с. 1], однако действительно ли Ф. Виноградский видел рисунок (?) Николо-Малицкого монастыря, выполненный на следующий год после завершения строительства каменного Спасского собора, или он ошибся при датировке более позднего произведения (работой 1677 г. могла быть, вероятно, только икона), сказать что-либо определенное в настоящее время мы не можем. Тем не менее, благодаря сохранившейся подрядной записи 1675 г.⁴, у нас есть возможность в общих чертах реконструировать облик здания второй половины XVII в., которое, по всей видимости, находилось на том месте, где в 1750-е гг. был выстроен новый соборный храм или в непосредственной близости от него. Сегодня это незастроенная территория, на которой, вероятно, когда-то будет заново возведено главное сооружение Николо-Малицкого монастыря.



Иллюстрация 4 – Собор Николо-Малицкого монастыря. 1750-е гг. Вид с юго-запада.

Фото начала XX в. из коллекции А. С. Барина

Figure 4 – Cathedral of Nikolo-Malitsky monastery. 1750-es. View from south-west.

Photo of the early 20th century from A. S. Barinov's collection

⁴ ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1. Перевод основной части текста Подрядной был выполнен в середине XX в. И. И. Соколовым (ГАТО. Ф. Р-638. Оп. 1. Д. 12. Л. 50–50 об.; ГАТО. Ф. Р-638. Оп. 1. Д. 57. С. 50–52). Финальную часть документа, где говорится о строительстве храма, перевели В. В. Данилов и А. М. Салимов.

Договор на строительство новой каменной с двумя приделами церкви Г. Д. Овцын заключил с крестьянами «Ярославского уезду Городского стану села Пономарева», принадлежавшими вдове князя Петра Александровича Репнина Аксинье Ивановне Репниной. Главой артели был Никита Дементьевич Белоглаз, но в подрядной указаны еще четверо его «товарищей»: Андрей Никитин сын, Григорий Михайлов сын Уха, Фатьян Петров сын и Василий Яковлев сын. В этом же документе говорится о том, что строительство каменного собора Малицкого монастыря началось 15 апреля 1676 г., когда «зачяли церковное дело строить ров копать и сваи бить» и, вероятно, был заложен фундамент. А 16 мая состоялся молебен по случаю начала строительства надземной части собора, и в этом же 1676 г., судя по фразе «да в сих трех престолех и церковь обложили», церковь была завершена (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Таким образом, зодчие выполнили свое обязательство перед заказчиком закончить строительство собора «в отделке и в мере сполна на срок во 184-м году на Покров Пресвятые Богородицы», т. е. к началу октября 1676 г. (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1).

В договоре не обозначено посвящение основного храма и его приделов, которые обязался выстроить Никита Белоглаз «с товарищи». Об этом мы узнаем из документа 1684 г., где эти наименования присутствуют. Источник свидетельствует о том, что в 1675 г. Г. Д. Овцыным была «основана <...> церковь каменная холодная во имя Всемистиваго Спаса <...> да церковь каменная же с трапезою теплая Николая Чудотворца, да предел каменный Пресвятыя Богородицы Одигитрии» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1. Перевод этого документа был выполнен в середине XX в. И. И. Соколовым. См.: ГАТО. Ф. Р-638. Оп. 1. Д. 12. Л. 51–51 об.). Эти же данные были подтверждены описью 1701–1702 гг. (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.). Вышеназванные документы позволяют скорректировать выводы составителей Каталога и Свода памятников архитектуры Тверской области ошибочно полагающих, что в 1675–1676 гг. был выстроен не трехчастный соборный комплекс, включающий основной объем и два придела, а «каменные Спасский собор и одноглавая теплая Никольская церковь с Одигитриевским приделом» [23, с. 546; 17, с. 230].

В документе 1675 г. указаны основные компоненты объемно-пространственной композиции предполагаемого сооружения и его размеры: «делать нам ту церковь <...> без трапезы, длина той церкви и олтарю промеж стенами шесть сажень, олтарю длина две сажени, а церкви длина четыре сажени, а ширина церкви промеж стенами три сажени, а стены толщиною полтора аршина, а вышина той церкви от мосту до замка полчетверты сажени <...> одна глава у церкви проводная, а четыре главы на сводах глухие; с правой стороны у той церкви делать придел с малою церковью и вход, с левой стороны делать предел же, олтарю длина две сажени, а церковь длиною четыре сажени, а в ширину церковь трех сажень...» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Данные источника 1701–1702 гг. позволяют констатировать, что предполагаемые параметры были соблюдены при реализации проекта. Правда, в начале XVIII в. составители описи указали исключительно внешние размеры храма⁵, а в договоре 1675 г. есть и внутреннее, но в целом приведенные в обоих документах габариты вполне соотносимы друг с другом. При этом очевидно, что в 1701–1702 гг. основной объем соборного комплекса

⁵ «В Малицкой пустыне церковь каменная во имя Всемилостивого Спаса з двема пределами, длина той церкви с пределом Николая Чудотворца и с олтарем семь сажень с аршином, поперешники пол осмы сажени, вышина церкви и с пределом три сажени, предел Пресвятыя Богородицы Одигитрии мерою длина полчетверты сажени, поперешнику две сажени с полуаршином, вышина полтретья сажени...» (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.).

обмерялся вместе с правым (южным — ?) Никольским приделом, поэтому в источнике дается их общая длина, которая вместе с алтарем (вероятно, имеются в виду апсиды основного объема и Никольского придела) составляла «семь сажень с аршином», т. е. 15,5–16 м (если считать сажень равной 2,13 м), а ширина («поперешники») — «пол осмы сажени» (порядка 16 м) (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.).

В целом та же длина присутствует и в проектном варианте середины 1670-х гг., поскольку длина «промеж стенами» в «шесть сажень» при толщине стен в «полтора аршина» дает общий размер в 7 сажень (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Правда, в подрядной 1675 г. вышеуказанная длина относится, похоже, только к основному объему, взятому вместе с апсидой, потому что ниже приведена «ширина церкви промеж стенами», равная трем сажням (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). В итоге, зная, что внутреннюю длину центрального четверика намеревались сделать равной четырем сажням⁶, то тогда получается, что площадь основного объема соборной церкви в проектном варианте должна была составить ориентировочно 5 x 4 сажени (10,5–11 x 8,5 м). С востока к нему примыкал одноапсидный (?) алтарь, вынос которого по отношению к четверику составлял порядка 5–5,5 м (2 сажени внутренний размер + 1,5 аршина толщина стены).

Согласно подрядной записи 1675 г. справа (с юга — ?) и слева (с севера — ?) к Спасской церкви должны были примкнуть два придела, но в договоре, похоже, указывается только площадь Никольского: «олтарю длина две сажени, а церковь длиною четыре сажени, а в ширину церковь трех сажень» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Конкретизирует габариты этого придела, а также Одигитриевского опись 1701–1702 гг., которая вкуче с проектными данными позволяет утверждать, что по длине правый Никольский придел был близок основному объему, а левый «малый» Одигитриевский храм значительно уступал им по площади, поскольку вместе с алтарем его длина составляла «полчетверты» (3,5) сажени, а ширина «две сажени с полуаршином» (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.). Таким образом, если площадь Никольского придела (без алтаря) была приблизительно 5 x 3,5 сажени (10,5–11 x 7,5 м), то Одигитриевского — ориентировочно 2 x 2 сажени (ок. 4,5 x 4,5 м)⁷. Апсида левого придела, вероятно, также уступала по площади и, соответственно, по выносу (ок. 1,5 саж. – ок. 3,2 м) двум другим алтарям. Отчасти предложенную реконструкцию обобщенного композиционного решения соборного комплекса подтверждает чертеж-набросок, который был приложен к подрядной 1675 г., выполненный, вероятно, в процессе подготовки договора (ил. 5)⁸. Несмотря на схематизм этого документа, который к тому же демонстрирует нам странное сочетание плана здания с его трехкупольным завершением, размещенным на месте апсид, он с очевидностью свидетельствует о близости плановых габаритов основного объема и южного (вероятно, Никольского) придела. В свою очередь, несмотря на частичные утраты в рисунке северного придела, понятно, что автор чертежа хотел изобразить Одигитриевский придел меньшей по размерам пристройкой, чем южный придельный храм. В связи с этим рисунком следует также от-

⁶ В источнике обозначена длина алтаря — «две сажени», поэтому если вычесть из 6-ти сажень общей длины длину алтаря, то длина основного объема составит 4 сажени.

⁷ Поскольку приделы примыкали к основному объему, то одна из боковых стен каждого из приделов была, вероятно, стеной главного четверика.

⁸ ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1. О факте существования этого документа говорит в своей работе И. И. Соколов. Он же выполнил прорись «чертежа» второй половины XVII в. (Соколов И. И. Каменное зодчество в Твери в XVII веке. Машинопись // ГАТО. Ф. Р-638. Оп. 1. Д. 57. Середина XX в. С. 27; ГАТО. Ф. Р-638. Оп. 1. Д. 12. Л. 50 об.)

метить, что алтарная часть северного придела, обозначенная здесь в качестве своеобразного купола, выведена практически на одну линию с центральным и северным алтарными элементами комплекса. А поскольку апсида этого «малого» храма показана уступающей по площади остальным двум, то, соответственно, и небольшой четверик северного придела изображен с бóльшим выносом к востоку, чем основные объемы центрального храма и Никольского придела.

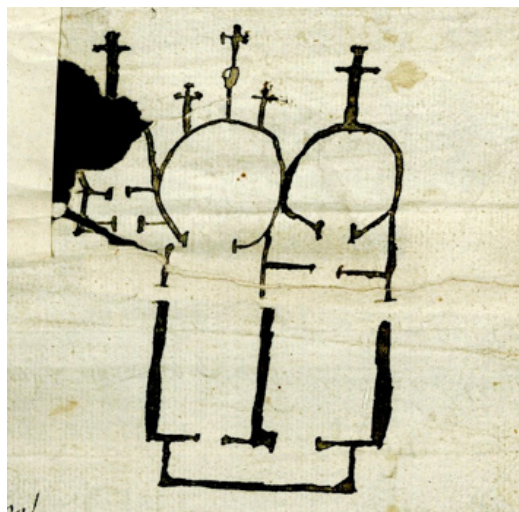


Иллюстрация 5 – Схематически исполненный проект собора Николо-Малицкого монастыря. 1675 г. ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1

Figure 5 – Schematic project of the cathedral of Nikolo-Malitsky monastery. 1675. GATO. F. 184. Op. 1. D. 4. 1675. L. 1

Добавлю, что и высота Спасской церкви и ее Никольского придела в начале XVIII в. была на полсажени (100–110 см) больше высоты Одигитриевского храма. В первом случае она составляла 3 сажени (ок. 6,5 м), во втором 2,5 сажени (ок. 5,5 м) (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.). Правда, изначально высота основного объема «от мосту до замка» (от пола до зенита свода) должна была составить 3,5 («полчетверты») сажени (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Тем не менее нельзя исключать и того, что в середине 1670-х гг. и в начале XVIII в. использовали разную сажень, поэтому в действительности реализованный габарит оказался равен проектному. А вот обозначенные источником 1675 г. высотные параметры Никольского придела могли относиться только к его срединной части. Отчасти этот вывод находит подтверждение в документе 1684 г., где у теплой церкви Николая Чудотворца фиксируется трапезная (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1). Последняя могла быть одноэтажным сооружением, примыкающим к двухъярусному основному объему, т. е. композиционно Никольский придел Малицкого монастыря напоминал, по всей видимости, еще один придельный храм Николая Чудотворца, выстроенный несколькими годами позже в другом тверском монастыре — Савватьевском (ил. 6) [22, с. 32]. Даже по высоте они были одинаковы: и в Малице, и в Савватьево высота Никольских приделов достигала трех сажень. Правда, в Савватьево ядро соборного комплекса (Сретенский храм) было высотой пять сажень, а в Николо-Малицком монастыре опись начала XVIII в. фиксирует высоту основного объема Спасского собора (как и Никольского придела) равную трем сажням (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об., 134).



Иллюстрация 6 – Окрестности Твери. Храмовый комплекс села Савватьева в конце XIX в. Вид с северо-востока [22, с. 32]

Figure 6 – Surroundings of Tver. Church complex of Savvatjevo village in the late 19th century. View from north-east [22, p. 32]

Согласно подрядной записи основной четверик храмового комплекса в Малице должны были увенчать пятиглавием. При этом центральную главу предполагалось сделать «проводной», т. е. световой, а остальные четыре «глухими» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). О том, будут ли устроены главы над приделами, в договоре не говорится, но, по всей видимости, это подразумевалось, что и подтвердил документ 1684 г., где Никольский и Одигитриевские приделы названы одноглавыми пристройками к основному пятиглавому объему (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1). В итоге во второй половине 1670-х гг. храмовый комплекс обители имел в венчающей части семь глав, при этом все пять куполов собора и два купола приделов вместе с крестами были «опяны листовым белым железом» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1).

На рисунке середины 1670-х гг. показана общая для основного объема и Никольского придела западная паперть. Именно здесь — «над западными дверми на церковной стене» собирались «сделать колокольню каменную вышиною до главы четыре сажени» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Свидетельствующая о реализации этого замысла опись начала XVIII в., уточняет ряд ее параметров: «да к церкви на паперти приделана колокольня на столпах каменная, вышиная колокольне полпяты сажени, длина полторы сажени, ширина тож» (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.). Указание источника 1675 г. о постройке колокольни «над западными дверми» вроде бы увязывает колокольню с западным фасадом основного четверика, хотя, например, у выстроенного несколькими годами позже Сретенского собора Савватьева монастыря, колокольня примыкала к западному фасаду северного придела (ил. 6) [22, с. 30–31]. Однако если мы соотнесем колокольню Николо-Малицкого монастыря с южным Никольским приделом, то тогда откровенно безликим окажется западный фасад основного объема, поскольку мы должны будем лишиться его западного портала. А ведь именно «над западными дверми» собирались соорудить соборную колокольню в Малице. Следовательно, наиболее вероятен вариант, предполагающий размещение колокольни в связи с главным

четвериком соборного комплекса. При этом восточная стена колокольни, скорее всего, опиралась на западную стену четверика, а западная — на два столба, о существовании которых говорится в описи 1701–1702 гг. В конструктивное устройство первого яруса колокольни входили, очевидно, и подпружные арки, которые были переброшены от столбов на стену основного объема, и между столбами, поэтому служили опорами не только для западной стены колокольни, но и для северной, и для южной.

Судя по тому, как обозначена длина и ширина колокольни в источнике начала XVIII в., — «длина полторы сажени, ширина тож» (ок. 3,2 x 3,2 м) (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.) — получается, что квадратным был не только первый ярус колокольни, но и весь ее основной объем. При этом документ 1684 г. фиксирует у колокольни шатровое завершение (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1), заставляя нас реконструировать этот «верх» в качестве шатра четырехгранной формы. Напомню, что на всю высоту квадратной в плане была колокольня созданного в те же 1670-е гг. собора Савватьева монастыря. Правда, колокольня в Савватьево, похоже, изначально венчалась главкой, поставленной на невысокий сомкнутый четырехлестковый свод (ил. 6) [22, с. 32–34, 80]. Допустимо, впрочем, предположить, что зафиксированные источником размеры колокольни Малицкого монастыря (длина и ширина) не относились к ее верхнему (третьему — ?) ярусу, который мог быть восьмигранным, и его, следовательно, перекрывал восьмигранный более распространенный в русском зодчестве второй половины – конца XVII в. шатер. Но этой версии противоречит тот факт, что высотные габариты савватьевской и малицкой колоколен близки: 5 сажень в первом случае и 4,5 — во втором (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об., 134). И если более высокая савватьевская колокольня являлась квадратным в плане пилонообразным объемом, то почему таким же обликом не обладать малицкой, вероятно, тоже трехъярусной колокольне.

Дополнительными элементами композиции храма, типологически близкими нижнему ярусу колокольни, были, по всей видимости, художественно решенные южное и северное крыльца, о намерении создать которые говорится в договоре 1675 г.: «двое дверей с рундуками с каменными столбами» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Надо полагать, что южное крыльцо должно было примкнуть к южному portalу Никольского придела, а вот северное могли устроить у северного портала основного четверика и одновременно вплотную к западному фасаду Одигитриевского придела, где мог быть сделан вход (западный) в северную придельную церковь. Отметим, что все три упомянутые выше дверных проема присутствуют на чертеже 1675 г. (ил. 5). В описи начала XVIII в. о крыльцах ничего не говорится, однако можно предположить, что таковые при создании монастырского собора были выстроены.

Весьма существенным условием, которое поставил перед зодчими Г. Д. Овцын, стало указание заказчика на то, чтобы вновь возводимый собор Николо-Малицкого монастыря своим обликом ориентировался на «церковь Преображение Всемилоуистого Спаса у великого Государя на дворе» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1). Отмечу, что церковь Спаса Преображения, или Спаса на Бору, стоявшая когда-то на территории великокняжеского (государева) двора в Московском Кремле, была разобрана в 1933 г. при реконструкции Большого Кремлевского дворца [7, с. 25–26], но к тому времени это было уже достаточно сложное по объемно-пространственной композиции и неоднократно перестроенное сооружение (ил. 7)⁹.

⁹ В середине XIX в. во время натурных исследований архитектор Ф. Ф. Рихтер выявил три строительных периода в истории храма [1, с. 233].



**Иллюстрация 7 – Московский Кремль. Собор Спаса Преображения на Бору
Вид с юго-запада. Гравюра XIX в. [12, с. 12]**
**Figure 7 – The Moscow Kremlin. Cathedral of Transfiguration “in the Woods”.
View from south-west. Engraving of the 19th century [12, p. 12]**

Начальной точкой отсчета в истории этого храма в качестве каменного здания является 1330 г., когда был построен собор кремлевского Спасо-Преображенского монастыря. В 1527 и 1554 гг. эта церковь перестраивалась, а в конце XVIII в. была заменена новой постройкой [5, с. 158], хотя П. Н. Максимов полагал, что «архитектор, производивший эту работу», постарался сделать точную копию разобранного храма, который к тому времени вобрал в себя многочисленные поздние напластования [14, с. 210]. Следовательно, даже рисунок конца XVIII в., по всей видимости, фиксирующий церковь Спаса на Бору еще до ее полной перестройки (ил. 8), сложно рассматривать в качестве возможного образца для собора Малицкого монастыря, созданного командой мастера Белоглаза.



**Иллюстрация 8 – Собор Спаса на Бору. Вид с юго-запада.
Картина конца XVIII в. [1, ил. 61]**
**Figure 8 – Cathedral of Transfiguration “in the Woods”. View from south-west.
Drawing of the late 18th century [1, fig. 61]**

Тем не менее существует еще несколько иконографических источников XVII – середины XVIII вв., которые позволяют наметить контуры этого московского памятника. Наиболее раннее изображение Спасского храма относится к началу 1600-х гг., когда он был запечатлен на широко известном плане-рисунке Московского Кремля «Кремле-наград» (ил. 9) [16, с. 270–271 и цветная обложка]. Надо полагать, что представленная на чертеже церковь — это результат кардинальной перестройки древнего храма (первой половины XIV в.) в первой половине – середине XVI столетия, возможно, с какими-то дополнениями, произведенными уже после 1550-х гг. Очевидно, что здание показано с восточной стороны, поэтому мы видим его алтарную часть. И хотя рисунок отличается определенной долей схематизма, в объемно-пространственной композиции храма фиксируется необычная для построек XVI в. черта, поскольку характер расположения трех более крупных глав дает основание считать, что восточный фасад четверика имеет четырехпрясельную организацию, а справа (с севера) к основному объему примыкает небольшой по размерам одноглавый придел. Хотя крайнее слева (с юга) прясло может быть соотнесено с приделом, и тогда тот факт, что левая апсида странным образом частично перекрывает два южных прясла (северную половину крайнего южного и южную половину второго с юга) можно считать ошибкой, допущенной рисовальщиком при изображении собора Спасского монастыря. В таком случае к числу недостатков может быть отнесено и местоположение южной главы, размещенной на стыке четверика и придела. В итоге в этом композиционном решении вычленяются основной объем и два одноглавых придела. Четверик при таком распределении глав, вполне можно считать двуглавым объемом, где малый барабан установлен над северо-восточным компартиментом. Кстати лишь две главы фиксируются у этого храма и на миниатюре конца XVII в. [11, с. 359]. И если предположить, что северный придел был незначительным по высоте сооружением, то тогда понятно, почему завершение этого придела не видно из-за крыши государевых палат. По этой же причине оказались, вероятно, не видны и другие малые главы этой постройки, а то, что они, скорее всего, существовали свидетельствует тот факт, что уже в 1635 г. церковь Спаса на Бору располагала 11 приделами [7, с. 19]. Наконец, более трех глав отмечает у этого храма и автор плана Москвы начала XVIII в. [11, с. 365]. В действительности их могло быть и больше, потому что пятиглавые в тот период основные соборы Московского Кремля (Успенский, Архангельский и Благовещенский) изображены на этом плане как четырехглавые сооружения. Но у Спасской церкви значительная часть глав венчала, по всей видимости, пристроенные к основному объему приделы. Следовательно, принимая за образец «церковь Преображение Всемилостивого Спаса у великого Государя на дворце», зодчие, работавшие в Николо-Малицком монастыре, ориентировались, возможно, не на венчающую композицию основного четверика московского храма, которая могла как двуглавой, так и одноглавой, а на общее количество «верхов» церкви Спаса на Бору. Не исключено, правда, что пятиглавое завершение собора Малицкого монастыря явилось следствием ориентации ярославских мастеров на широко распространенный в тот период в русском зодчестве тип венчающего композиционного решения.

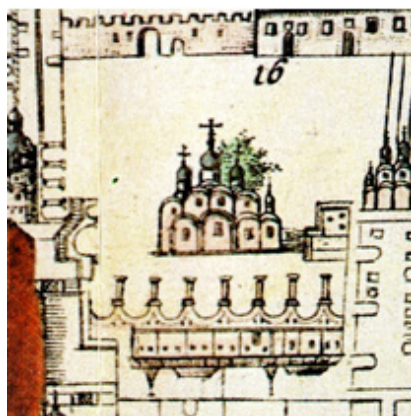


Иллюстрация 9 – Церковь Спаса на Бору на плане Московского Кремля «Кремленаград». Начало 1600-х гг. [16, цветная обложка]
Figure 9 – Cathedral of Transfiguration “in the Woods” on the plan of Moscow Kremlin “Kremlenagrad” Early 1600-es [16, coloured cover]

В качестве «протографа» для малицкого храма выбиралась, на наш взгляд, и плановая структура московской церкви. Могу предположить, что эта ее черта была воспринята даже в большей степени, чем венчающие формы. Об этом свидетельствует не только гипотетическая реконструкция плана собора на XVI–XVII в. [11, с. 316], но и его план на чертеже середины XVIII в. (ил. 10) [16, с. 281]. Последний, как нам представляется, достаточно зримо свидетельствует о типологической близости тверской и московской церквей. В отличие от московского храма у малицкого собора отсутствовал притвор-трапезная, но вытянув по оси восток-запад основной объем тверского храма, ярославские зодчие подчеркнули продольную ориентацию собора Николо-Малицкого монастыря, которая отличала московскую постройку «на государевом дворе». Следуя отчасти за образцом, они не только обозначили доминирование продольного габарита над поперечным у Никольского придела, но и уравнили по длине «малый» храм с ядром соборного комплекса.

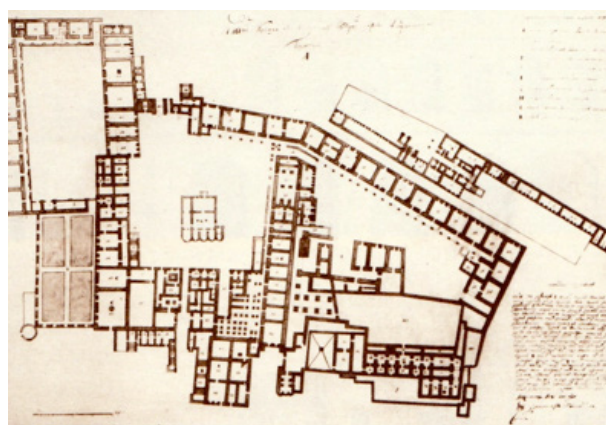


Иллюстрация 10 – План дворцового комплекса в Московском Кремле, выполненный на уровне подклета командой архитектора Д. В. Ухтомского. Копия середины XVIII в. [16, с. 281]
Figure 10 – Plan of a palace complex in Moscow Kremlin made on the level of “podklet” by a command of architect D. V. Uckhtomsky. Copy of the middle of the 18th century [16, p. 281]

Особого рассмотрения заслуживает алтарная часть основного объема в Малице. Допускаю, что у тверского храма второй половины XVII в. она была одноапсидной, а не трехчастной. Тем не менее ориентация на «протограф» могла выразиться в создании одноапсидного, но трехлопастного алтаря (ил. 11). Таким образом, опосредованно повторялась трехапсидная алтарная часть главного четверика Спаса на Бору, и одновременно формировался лепестковый одноапсидный объем, который получил распространение в отечественной архитектуре второй половины – конца XVII в.

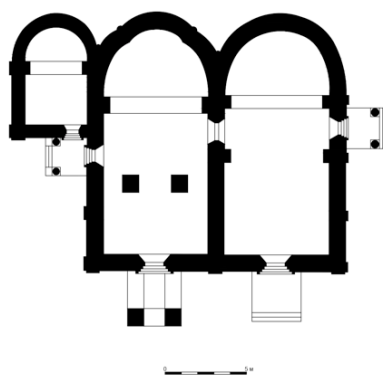


Иллюстрация 11 – Собор Николо-Малицкого монастыря. 1675–1676 гг. План. Реконструкция
Figure 11 – Cathedral of Nikolo-Malitsky monastery. 1675–1676. Plan. Reconstruction

Говоря о типологической близости московской и тверской построек, нельзя не отметить того факта, что «смонтированные» у восточных углов основного объема в Малице приделы повторяют не только плановую схему церкви Спаса на Бору, но и отсылают нас к композиционному принципу, характерному для целого ряда памятников древнерусского зодчества, выстроенных во второй половине – конце XVI в. Следовательно, в объемно-пространственном решении собора Николо-Малицкого монастыря, скорее всего, проявилась та самая консервативность формообразования, которая в определенной мере оказалась в стороне от новаторских тенденций в архитектуре второй половины XVII столетия.

В контексте обозначенной выше аналогичности лежит и двухстолпный наос четверика. У московской постройки он зафиксирован на плане середины XVIII в. (ил. 10), а у тверской — договором 1675 г., поскольку Никита Белоглаз «с товарищи» собирались делать «среди церкви два столба каменных на четыре угла в длину и ширину полтора аршина» (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 4. 1675 г. Л. 1), т. е. сводчатая система тверского храма опиралась на стены четверика и два квадратных столба площадью 1 x 1 м.

Сложнее обстоит дело с реконструкцией фасадного убранства Спасского собора Николо-Малицкого монастыря, потому что все рассмотренные выше иконографические источники по церкви Спаса на Бору не содержат этой информации. Незначительный намек на возможность ступенчатой композиции (из нескольких рядов кокошников) в основании пятиглавого верха у малицкого храма вроде бы содержит рисунок начала 1600-х гг., изображающий собор Спаса на Бору (ил. 9), но отмеченная здесь повторяемость полуциркульных линий в венчающей части прясел может обозначать всего лишь архивольты закомар.

Вообще же рассматривать схематически изображенную в начале XVII в. постройку XVI столетия в качестве носителя тех декоративных форм, которые могли «прочитать» в Николо-Малицком монастыре, представляется нам малопродуктив-

ным занятием. В тверском храме могла быть отражена некоторая декоративная сдержанность, которая в целом отличает постройки XVI в. на фоне порой обильного узора каменных сооружений XVII столетия. Однако сегодня мы не можем ответить на вопрос, была ли эта особенность Спаса на Бору рекомендована мастерам, работавшим в Малицкой обители. К тому же неизвестно, насколько изменился облик московской церкви между началом XVII в. и серединой 1670-х гг. Поэтому можно лишь предполагать, что в тверском храме Никита Белоглаз «с товарищи» реализовали то понимание фасадного убранства, которое было присуще стилистике эпохи, в которую они творили, и тот арсенал декоративных форм, которым владели зодчие, приехавшие из ярославских земель, хотя заказчиком могли быть, к примеру, рекомендованы лаконичные по своему облику наличники.

Характерно, что архитектура ряда ярославских храмов 60-х–70-х и даже 80-х гг. XVII в. в определенной мере может быть рассмотрена как стилистически близкая региональным постройкам XVI столетия, поскольку архитектурные формы ярославских церквей обозначенного в рамках XVII в. периода, такие, к примеру, как Никольская в Меленках 1668–1672 гг., Спаса на Городу 1672 г., Николы Мокрого 1665–1672 гг., Федоровская 1682–1687 гг. или Введенский собор Толгского монастыря 1681–1688 гг., не имеют ступенчатой композиции в венчающей части основного объема. Их большие, как правило, не связанные со сводчатой конструкцией полуциркульные кокошники претендуют на статус закомар, а фасадные плоскости членят простого сечения лопатки. Ряд этих компонентов в культовых сооружениях Ростовского митрополического двора корреспондируется со стоящим рядом Успенским собором начала XVI в., в Борисоглебском монастыре (под Ростовом) они увязаны с собором этой обители, выстроенным в первой трети XVI в., а в ярославских храмах XVII в. прочитывается влияние архитектуры собора Спасо-Преображенского монастыря, созданного в первой четверти XVI столетия. Здесь оно вполне отчетливо обозначилось еще в первой четверти XVII в. (церковь Николы Надеина 1620–1622 гг.), сохранилось в постройках середины столетия (Рождества Христова, Ильи Пророка, Иоанна Златоуста в Коровниках) и получило продолжение в храмах второй половины XVII в. Таким образом, учитывая органичную для ярославских мастеров XVII столетия ориентацию на культовую архитектуру XVI в., можно предположить, что и в Николо-Малицком монастыре, следуя условиям заказа, они наделили соборный храм особенностями, типологически близкими зодчеству прошлого столетия, а конкретно — Спасскому собору на Бору, внешний облик которого мог сформироваться в первой половине – середине XVI в.

Возможно, наиболее зримым опознавательным знаком, предстательствующим в малицком храме за архитектуру XVII в., были наличники. Однако если принять во внимание достаточно лапидарный облик наличников Сретенского собора тверского Савватьева монастыря (ил. 12) [22, с. 34], выстроенного через несколько лет после каменного храма в Николо-Малицкой обители, то тогда не исключен и более сдержанный вариант для фасадного убранства Спасского собора Малицкого монастыря. Тем не менее, учитывая многочисленные ярославские аналоги, предположение о присутствии на фасадах этой постройки более развитых (чем в Савватьево) наличников не должно рассматриваться в качестве второстепенного. Особенно если принять во внимание тот факт, что за два года до начала строительных работ в Николо-Малицком монастыре в Ярославле была закончена пятиглавая церковь Дмитрия Солунского (1671–1673 гг. — ил. 13)¹⁰,

¹⁰ Ее боковые главы были утрачены в первой трети XIX в. [26, с. 108]. Ранее С. С. Попадюк отметил, что церковь Дмитрия Солунского — это один из немногих ярославских храмов, где «зодчие демонстрируют закомары в их конструктивном значении» [18, с. 75].

наделенная не только всеми вышеозначенными особенностями, но и двустолпным наосом, которым, по всей видимости, располагал и собор Николо-Малицкого монастыря. Правда, зная размеры тверского храма, можно предположить, что вряд ли его четверик имел поперечную ориентацию, т. е. был двухпрясельным по южному и северному фасадам. Да и организация фасадных плоскостей московского «протографа» была, вероятно, трехпрясельной.

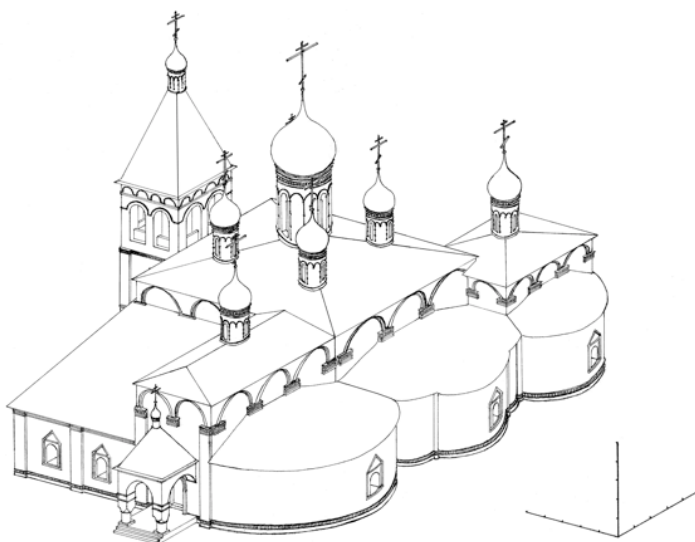


Иллюстрация 12 – Окрестности Твери. Храмовый комплекс села Савватьева в конце XIX в. Вид с запада [22, с. 34]
Figure 12 – Surroundings of Tver. Churches complex of Savvatjevo village in the late 19th century. View from north-east [22, p. 34]



Иллюстрация 13 – Ярославль. Церковь Дмитрия Солунского. 1671–1673 гг. Фото 2010-х гг.
Figure 13 – Yaroslavl. Church of Dmitry Solunsky. 1671–1673. Photo of the 2010s

Завершая краткий экскурс в ярославскую архитектуру XVII в., хотелось бы отметить, что, не располагая данными об авторстве Дмитровского храма, нельзя исключать и того, что при создании единственной двустолпной церкви XVII в. в Ярославле¹¹ могли быть задействованы зодчие, которые в середине 1670-х гг. строили двустолпный монастырский собор в окрестностях Твери (ил. 14).



**Иллюстрация 14 – Собор Николю-Малицкого монастыря. 1675–1676 гг.
Аксонотрия. Реконструкция**
**Figure 14 – Cathedral of Nikolo-Malitsky monastery. 1675–1676.
Axonometry. Reconstruction**

Неизвестно, участвовали ли эти мастера в создании других тверских храмов, но документ 1700–1701 гг. фиксирует в Николю-Малицкой обители еще одну каменную церковь — Покровскую. Источник отмечает размеры этого храма: «мерю длина четыре сажени и с олтарем, поперешнику три сажени, высота полторы сажени» (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 46. 1701–1702 гг. Л. 133 об.), что дает основание предварительно реконструировать его в качестве небольшого одноапсидного сооружения с квадратным в плане четвериком (3 x 3 сажени — 6,5 x 6,5 м), перекрытым четырехскатной кровлей и увенчанной одной небольшой по размерам главкой.

Эта постройка появилась в монастыре не ранее 1684 г., поскольку относящийся к этому времени документ фиксирует в обители только одну каменную церковь — Всемилоутивного Спаса, возле которой («против предела Пресвятыя Богородицы Одигитрии») был погребен ее ктитор: Григорий Дмитриевич Овцын (ГАТО. Ф. 184. Оп. 1. Д. 8. 1684 г. Л. 1). Следовательно, строительство небольшого, вероятно, теплого храма нужно связывать с серединой 80-х – 90-ми гг. XVII в. Это событие вполне соотносимо с храмоздательной деятельностью в другом тверском пригородном монастыре — Савватьевском, где вторая каменная «малая» церковь появилась не позже первой половины 1680-х гг. [22, с. 23], т. е. несколько ранее или почти одновременно с созданием второго

¹¹ В качестве «единственного образца двустолпного храма в ярославском зодчестве XVII в.» называет церковь Дмитрия Солунского В. П. Выголов [26, с. 108]. Правда Н. А. Мерзлютина добавляет к этому списку еще несколько храмов Ярославской области [14, с. 19–21, 27].

каменного храма в Малицкой обители. Таким образом, к концу XVII в. в двух тверских загородных монастырях сложились архитектурные ансамбли, включающие несколько каменных построек: соборную церковь с приделами и колокольной и небольшой теплый храм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бусева-Давыдова И. Л. Храмы Московского Кремля: святыни и древности. М.: Наука, 1997. 303 с.
- 2 Виноградский Ф. Описание Николаевского Малицкого монастыря. Тверь: Губернская тип., 1859. 101 с.
- 3 Владиславлев В. Ф. Краткие исторические сведения о монастырях и более замечательных церквах города Твери // Памятная книжка Тверской губернии на 1863 год. Тверь: [Б. и.], 1863. 118 с.
- 4 Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. II. 559 с.
- 5 Воронов А. А. Монастыри Московского Кремля. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. 168 с.
- 6 Выпись из тверских Писцовых книг Потапа Нарбекова и подьячего Богдана Фадеева. 1626 год. Тверь: [Б. и.], 1901. 147 с.
- 7 Выпись из тверских писцовых книг письма и меры Федора Игнатьева да подьячего Тимофея Стефанова 135 и 136 (1627–1628) годов. Тверь: [Б. и.], 1916. Вып. 1. 141 с.
- 8 Добровольский И. Тверской епархиальный статистический сборник. Тверь: [Б. и.], 1901. 672 с.
- 9 Дозорная книга Тверского уезда 1551–54 гг. // Писцовые материалы Тверского уезда XVI в. М.: Древлехранилище, 2005. 760 с.
- 10 Древнерусское градостроительство X–XV веков / под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. М.: Стройиздат, 1993. 392 с.
- 11 Кудрявцев М. П. Москва — третий Рим. М.: Сол-Систем, 1994. 256 с.
- 12 Ливотов Е. В. Вклады гр. Шуваловых в Николо-Малицкий монастырь. Тверь: [Б. и.], 1907. 17 с.
- 13 Максимов П. Н. К характеристике памятников московского зодчества XIV–XV вв. // Материалы и исследования по археологии СССР. М.: Наука, 1949. № 12. 308 с.
- 14 Мерзлютина Н. А. Двустолпные церкви Ярославской области: к вопросу о развитии типа в Верхнем Поволжье в XVII–XVIII веках // Архитектурное наследство. СПб.: Коло, 2018. Вып. 69. 262 с.
- 15 Памятники архитектуры Москвы: Кремль, Китай-город, центральные площади. М.: Искусство, 1982. 504 с.
- 16 Памятники архитектуры Тверской области / сост. Г. К. Смирнов. Тверь: ЗАО «Литера-М», 2000. Кн. 1. 260 с.
- 17 Писцовые книги Московского государства / под ред. Н. В. Калачова. СПб.: Изд. Императорского русского географического общества, 1877. 1598 с.
- 18 Попадюк С. С. Архитектурные формы «холодных» храмов «ярославской школы» // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М.: Наука, 1983. 280 с.
- 19 [Преображенский В. А.] Историческая записка о тверском Николаевском Малицком монастыре. Тверь: [Б. и.], 1855. 44 с.

- 20 Салимов А. М. Средневековое зодчество Твери и прилежащих земель. XII–XVI века. Тверь: Изд-во ГАСК, 2015. Т. I. 504 с.
- 21 Салимов А. М., Данилов В. В., Романова Е. А., Зиновьев А. В. Сретенский собор тверского монастыря Савватьева пустынь: история, архитектура и археология. Тверь: Издатель Алексей Ушаков, 2018. 228 с.
- 22 Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. М.: Наука, 2002. Ч. 1. 816 с.
- 23 Тверская область. Энциклопедический справочник / сост. М. А. Ильин. Тверь: Тверское областное книжно-журнальное изд-во, 1994. 328 с.
- 24 Торжественное перенесение чудотворной иконы святителя Николая из Малицкого монастыря в г. Тверь и обратно // Тверские епархиальные ведомости. 1887. № 5. С. 271–275.
- 25 Финкельштейн В. Летопись Твери. Тверь: РИФ Лтд, 1996. 528 с.
- 26 Ярославль. Памятники архитектуры и искусства / сост. В. П. Выголов. М.: Сов. Россия, 1985. 328 с.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАТО — Государственный архив Тверской области.

ГУ ГООКН ТО — Главное управление государственной охраны объектов культурного наследия Тверской области.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов. Москва.

ТГОМ — Тверской государственный объединённый музей.

© 2020. Aleksey M. Salimov
Tver, Russia

THE CHURCH OF SAVIOUR IN THE WOODS AND THE CATHEDRAL OF NIKOLA-MALITSKY MONASTERY: THE KREMLIN MODEL FOR TVER TEMPLE

Acknowledgments: The research is carried out under The Programme of Fundamental Scientific Researches of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAASN) and Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG), branch of the Central Institute for Research and Design (CNIIP) of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation *вставить* and with the financial support of the RFBR according to the project 19-012-00025.

Abstract: Nikolo-Malitsky monastery is situated in a few kilometers from Tver and is traditionally thought to be founded in the 16th century. During its existence the monastery saw several cardinal renovations in the 17th, 18th centuries and in the early 21st century. The most enigmatic period in the history of Malitsky monastery was in the late 17th century when two stone temples were built there. Those constructions were demolished in the middle of the 18th century during the rebuilding of the whole monastery complex funded by the Shuvalovs. But among the preserved documents there is a contract of 1675 which contains a detailed description of the cathedral of Nikolo-Malitsky monastery expected to be built. Information about a purchaser and masters who built the temple

is also found in this source. The most significant fact mentioned in the document of the 17th century is the precept of a ktitor for the masters who had to take as a model for Tver church the cathedral of Saviour in the Woods in Kremlin. Judging by the characteristic of future construction given in the document the Moscow specimen was really repeated in the middle of 1670-es in Nikolo-Malitsky monastery.

Keywords: Tver, Nikolo-Malitsky monastery, church of Saviour in the Woods, ancient Russian architecture of the 17th century.

Information about author: Aleksey M. Salimov — DSc in Art, Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Chief Research Officer, TSNIIP Branch of the Ministry of Construction of Russia, Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Dushinskaya St., 9, 111024 Moscow, Russia. E-mail: sampochta@mail.ru

Received: March 23, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Salimov A. M. The Church of Saviour in the Woods and the Cathedral of Nikola-Malitsky Monastery: the Kremlin model for Tver Temple. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 210–231. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-210-231>

REFERENCES

- 1 Buseva-Davydova I. L. *Khramy Moskovskogo Kremli: sviatyni i drevnosti* [Temples of the Moscow Kremlin: shrines and antiquities]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 303 p. (In Russian)
- 2 Vinogradskii F. *Opisanie Nikolaevskago Malitskago monastyria* [Description Malitsky Nikolaev monastery]. Tver', Gubernskaia tipografiia Publ., 1859. 101 p. (In Russian)
- 3 Vladislavlev V. F. *Kratkie istoricheskie svedeniia o monastyriakh i bolee zamechatel'nykh tserkvakh goroda Tveri* [Brief historical information about the monasteries and the most remarkable churches of the city of Tver]. In: *Pamiatnaia knizhka Tverskoi gubernii na 1863 god* [Memorial book of the Tver province for 1863]. Tver', 1863. 118 p. (In Russian)
- 4 Voronin N. N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoi Rusi XII–XV vekov* [The architecture of North-Eastern Russia 12–15 centuries]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1962. Vol. II. 559 p. (In Russian)
- 5 Voronov A. A. *Monastyri Moskovskogo Kremli* [Monasteries of the Moscow Kremlin]. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU Publ., 2009. 168 p. (In Russian)
- 6 *Vypis' iz tverskikh pistsovykh knig Potapa Narbekova i pod"iachego Bogdana Fadeeva. 1626 god* [Extract from the Tver Scribal books of Potap Narbekov and consignatory Bogdan Fadeev. 1626]. Tver', 1901. 147 p. (In Russian)
- 7 *Vypis' iz tverskikh pistsovykh knig pis'ma i mery Fedora Ignat'eva da pod"iachego Timofeia Stefanova 135 i 136 (1627–1628) godov* [Extract from the Tver scribal books letters and measures of Fyodor Ignatiev and podyachy Timofey Stefanov 135 and 136 (1627–1628) years]. Tver', 1916. Issue 1. 141 p. (In Russian)
- 8 Dobrovol'skii I. *Tverskoi eparkhial'nyi statisticheskii sbornik* [Tver diocesan statistical collection]. Tver', 1901. 672 p. (In Russian)
- 9 *Dozornaia kniga Tverskogo uezda 1551–54 gg.* [The watch book of the Tver uyezd 1551–54]. *Pistsovye materialy Tverskogo uezda XVI v.* [Scribal materials of the Tver uyezd 16 century]. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2005. 760 p. (In Russian)

- 10 *Drevnerusskoe gradostroitel'stvo X–XV vekov* [Old Russian urban planning of the 10th–15th centuries], under the general edited by F. Gulianitskogo. Moscow, Stroizdat Publ., 1993. 392 p. (In Russian)
- 11 Kudriavtsev M. P. *Moskva — tretii Rim* [Moscow — the third Rome]. Moscow, Sol-Sistem Publ., 1994. 256 p. (In Russian)
- 12 Livotov E. V. *Vklady gr. Shuvalovykh v Nikolo-Malitskii monastyr'* [Contributions of the Shuvalovs to the Nikolo-Malitsky monastery]. Tver', 1907. 17 p. (In Russian)
- 13 Maksimov P. N. K kharakteristike pamiatnikov moskovskogo zodchestva XIV–XV vv. [On the characteristics of monuments of Moscow architecture of the 14th–15th centuries]. In: *Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR* [Materials and research on the archeology of the USSR]. Moscow, Nauka Publ., 1949. No 12. 308 p. (In Russian)
- 14 Merzliutina N. A. Dvustolpnye tserkvi Iaroslavskoi oblasti: k voprosu o razvitii tipa v Verkhnem Povolzh'e v XVII–XVIII vekakh [Two-column churches of the Yaroslavl region: on the issue of development of the type in the Upper Volga region in the 17th–18th centuries]. In: *Arkhitekturnoe nasledstvo* [Architectural heritage]. St. Petersburg, Kolo Publ., 2018. Vol. 69. 262 p. (In Russian)
- 15 *Pamiatniki arkhitektury Moskvy: Kreml', Kitai-gorod, tsentral'nye ploshchadi* [Architectural monuments of Moscow: Kremlin, Kitay-Gorod, Central squares]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 504 p. (In Russian)
- 16 *Pamiatniki arkhitektury Tverskoi oblasti* [Monuments of architecture of the Tver region], collected by G. K. Smirnov. Tver', ZAO “Litera-M” Publ., 2000. Book 1. 260 p. (In Russian)
- 17 *Pistsovye knigi Moskovskogo gosudarstva* [Scribe books of the Moscow state], edited by N. V. Kalachova. St. Petersburg, Izdanie Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva Publ., 1877. 1598 p. (In Russian)
- 18 Popadiuk S. S. Arkhitekturnye formy “kholodnykh” khramov “iaroslavskoi shkoly” [Architectural forms of “cold” temples of the “Yaroslavl school”]. In: *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva* [Monuments of Russian architecture and monumental art]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 280 p. (In Russian)
- 19 [Preobrazhenskii V. A.] *Istoricheskaiia zapiska o tverskom Nikolaevskom Malitskom monastyre* [Historical note about the Tver Nicholas Malitsky monastery]. Tver', 1855. 44 p. (In Russian)
- 20 Salimov A. M. *Srednevekovoie zodchestvo Tveri i priliezhashchikh zemel'. XII–XVI veka* [The medieval architecture of Tver and the surrounding lands. 12–16 centuries]. Tver', Izdatel'stvo GASK Publ., 2015. Vol. I. 504 p. (In Russian)
- 21 Salimov A. M., Danilov V. V., Romanova E. A., Zinov'ev A. V. *Sretenskii sobor tverskogo monastyria Savvat'eva pustyn': istoriia, arkhitektura i arkheologiia* [Presentation Cathedral of the Iversky monastery of Savvat'ev Pustyn: history, architecture and archeology]. Tver', Izdatel' Aleksei Ushakov Publ., 2018. 228 p. (In Russian)
- 22 *Svod pamiatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii. Tverskaia oblast'* [Arch of architectural monuments and monumental art of Russia. Tver region], responsible edited by G. K. Smirnov. Moscow, Nauka Publ., 2002. Book 1. 816 p. (In Russian)
- 23 *Tverskaia oblast'. Entsiklopedicheskii spravochnik* [Tver region. Encyclopedia reference], collected by M. A. Il'in. Tver', Tverskoe oblastnoe knizhno-zhurnal'noe izdatel'stvo Publ., 1994. 328 p. (In Russian)

- 24 Torzhestvennoe perenesenie chudotvornoi ikony sviatitelia Nikolaia iz Malitskago monastyria v g. Tver' i obratno [Solemn transfer of the miracle-working icon of Saint Nicholas from the Malitsky monastery to Tver and back]. In: *Tverskie eparkhial'nye vedomosti*, 1887, no 5, pp. 271–275. (In Russian)
- 25 Finkel'shtein V. *Letopis' Tveri* [The Chronicle of Tver]. Tver', RIF Ltd Publ., 1996. 528 p. (In Russian)
- 26 *Iaroslavl'. Pamiatniki arkhitektury i iskusstva* [Yaroslavl. Monuments of architecture and art], collected by V. P. Vygolov. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1985. 328 p. (In Russian)

LIST OF ABBREVIATIONS

GATO — State archive of the Tver region.

GU GOOKN TO — The main Department of state protection of cultural heritage objects of the Tver region.

RGADA — Russian state archive of ancient acts. Moscow.

TGOM — Tver State United Museum.

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

УДК 75.03

ББК 85.143



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

© 2020 г. Е. В. Лаврентьева
г. Москва, Россия

**БОГОМАТЕРЬ ЕГИПЕТСКАЯ 1734 Г.:
ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
САМОЙ РАННЕЙ ДАТИРОВАННОЙ НЕВЬЯНСКОЙ ИКОНЫ**

Научно-исследовательская работа ФГБНИУ ГосНИИР

Аннотация: В статье изложены результаты микроскопного анализа иконы, рентгенографии, ИК-, УФ- съемки, химического анализа пигментов и грунта, перечислены все поздние реставрационные вмешательства, подробно описана техника и технология ее создания. Икона «Богоматерь Египетская» (коллекция Е. Ройзмана, г. Екатеринбург) находится в хорошем состоянии сохранности, несмотря на немногочисленные реставрационные чинки. В ходе исследования доказано, что надпись на нижнем поле иконы с датой ее создания является авторской. Это позволяет утверждать, что уже в 30-е гг. XVIII в. в Невьянске существовало иконное дело. Технология живописи, приемы письма и пигменты, используемые для изготовления красок, хронологически обусловлены и в целом соответствуют приемам русской иконописи первой трети XVIII в. Так, для изготовления красок применялся искусственный азурит, индиго, киноварь, свинцовый сурик, охры, свинцовые белила, красный органический пигмент. Использовался листовой и твореный двойник. Выявленные особенности стратиграфии личного позволяют нам осторожно предположить, что автор «Богоматери Египетской» мог быть знаком с техникой написания личного на произведениях столичных иконописцев. Подобная стратиграфия была выявлена на иконе «Богоматерь Казанская» Кирилла Уланова 1720 г, также исследованной в ГосНИИР в 2013 г.

Ключевые слова: Невьянская икона, технология иконописи, техника иконописи, старообрядческая икона, атрибуция икон.

Информация об авторе: Елена Валерьевна Лаврентьева — кандидат искусствоведения, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1, 107014 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3486-4862>. E-mail: Lavrentyeva_Elena@mail.ru

Дата поступления статьи: 19.05.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Лаврентьева Е. В. Богоматерь Египетская 1734 г.: технико-технологические особенности самой ранней датированной невянской иконы // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 232–245. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

В апреле 2019 г. нам посчастливилось исследовать икону «Богоматерь Египетская» из Екатеринбургского Музея «Невянская икона» (коллекция Е. Ройзмана), на-

ходящуюся на выставке в Москве (инв. НИ-18/7)¹ (ил. 1). За короткий период ее пребывания в стенах ГосНИИР было проведено исследование в УФ- и ИК- излучении², рентгенография³, отбор одиннадцати микропроб с лицевой поверхности на определение наполнителя авторского грунта и пигментов⁴, отбор двух проб на определение породы древесины основы и шпонок⁵, макро- и микросъемка, и, самое важное, на наш взгляд, проведен анализ техники живописи под стереоскопическим микроскопом в 28^x кратном увеличении.



Иллюстрация 1 – Икона «Богоматерь Египетская»

Figure 1 – Virgin of Egypt icon

¹ Библиографию по иконе см.: [8. с. 21].

² Фотосъемка в ИК- и УФ- лучах, макро- и микросъемка, фотосъемка общих видов иконы была выполнена Д. С. Першиным (ГосНИИР).

³ Рентгенографию выполнил В. Е. Нетунаев (ГосНИИР).

⁴ Микрохимические исследования материалов грунта и красочного слоя проведены С. А. Писаревой (Лаборатория физико-химических исследований ГосНИИР).

⁵ Исследование фрагментов древесины (установление таксона растения по анатомическому строению древесины) выполнила М. В. Нилова (Кафедра высших растений Биологического факультета МГУ им М. В. Ломоносова).

Отметим, что в 2001 г. в ГосНИИР уже проводились исследования двенадцати невянских икон второй половины XVIII – начала XIX вв. из того же собрания [7], были сделаны анализы пигментов и грунта, рентгенография⁶. Данный материал дал много ценной информации об особенностях технологии произведений. Мы же в настоящей статье решили следовать хронологическому принципу и сосредоточились на самом раннем ныне известном памятнике. Надеемся, что полученные данные послужат своеобразной «отправной точкой» для более глубокого анализа материально-структурного комплекса икон уральского старообрядческого Невьянска.

Икона «Богоматерь Египетская» имеет размеры 33.4 x 28.2 x 3 см, написана на деревянной основе прямоугольной формы, состоящей из одной доски. Коробление основы практически отсутствует (величина коробления составляет не более 1.5 мм). В торцы врезаны сквозные прямоугольные шпонки, выступающие на 1–2 мм с каждой стороны, что говорит о совсем незначительной усушке древесины основы. Анализ фрагментов древесины показал, что основа сделана из сосны сибирской (*Pinus sibirica*), она же сосна кедровая, а шпонки — из березы (*Betula*). Обратная сторона иконы, торцы и боковые стороны очень тщательно обработаны рубанком, следы которого почти не видны. На верхнем торце заметны мелкие остатки оранжевой краски (свинцовый сурик). Возможно, торцы были покрыты ей полностью⁷. На лицевой стороне вырезан ковчег с фигурным завершением на верхнем поле иконы. На рентгенограмме видны следы от гвоздей: на торцах (верхней и нижней кромке по центру), на нимбах Богоматери и Младенца (ил. 2). Скорее всего, гвоздями крепился металлический оклад⁸.



Иллюстрация 2 – Рентгенограмма
Figure 2 – X-ray picture

⁶ Публикация 2007 г. является (до настоящего момента) единственной в научной литературе, в которой освещены результаты приборно-технологического анализа невянских икон. Однако стоит отметить, что множество отдельных и очень ценных замечаний по технике и технологии исполнения интересующих нас памятников изложены в альбоме «Невянская икона начала – середины XVIII века» [8].

⁷ Следы свинцового сурика на верхнем торце могли появиться случайно при исполнении авторской оранжевой опуши. Однако мы знаем, что на ряде ранних невянских икон торцы и боковые стороны покрывали этой краской [8, с. 39, 51, 59, 65, 71, 79, 81, 107, 127, 141, 170].

⁸ В альбоме «Невянская икона начала – середины XVIII века» также отмечено, что на «Богоматери Египетской» с большой вероятностью был оклад [8, с. 22].

На рентгенограмме нам отчетливо видна среднезернистая паволока простого полотняного переплетения. Прямоугольный кусок полотна сплошь покрывает ковчег иконы, кое-где заходит на лузгу, отдельные лоскуты лежат на верхнем и нижнем поле. При этом на верхнем поле иконы паволока короче и не доходит до краев доски.

Наполнителем авторского грунта является ангидрит (безводный гипс). Его толщина составляет около 1 мм, что хорошо видно в микроутратах по краям иконы. На нимбах Богоматери и Младенца виден оголенный, плотный, гладкокощенный грунт, испещренный среднесетчатым кракелюром. В боковом освещении на рентген- и ИК- снимке читается графья, выполненная по грунту очень острым тонким предметом. Ее линии довольно подробно намечают рисунок: контуры фигур, нимбы, черты ликов, пальцы рук и ног, складки одежд, картуши и даже некоторые орнаменты. Контур графьи практически не расходится с окончательным изображением⁹. Подслойный рисунок просматривается плохо в ИК-спектре из-за очень плотной живописи.



Иллюстрация 3 – Съемка в ИК-лучах. Фрагмент. Правая рука Христа
Figure 3 – Infrared photography. Fragment. Christ's right hand

Прежде чем приступить к описанию красочного слоя, дадим общую характеристику состояния сохранности исследуемого памятника, не останавливаясь на скрупулезном перечислении всех мелких утрат, выкросшек грунта, царапин и проч.

Л. Д. и Ю. М. Рязановы в своей статье дают лишь краткие сведения о повреждениях на иконе, поступившей к ним на реставрацию в 1999 г: «Икона находилась в плачевном состоянии: левкас (грунт) подвергся значительному разрушению. Бугристая поверхность, рыхлость, размягченность, многочисленные фрагментарные утраты красочного слоя и левкаса. Трещины избороздили практически всю живописную плоскость и остатки защитной пленки олифы, сильно потемневшей от времени <...>. Различные загрязнения (капли воска, копоть, потеки и т. д.) еще больше затемняли живопись» (Цит. по: [10, с. 63]).

⁹ Например, на ИК- снимке видно, что автор едва отступает от линии, обозначающей пальцы правой руки Богоматери, сделав их чуть длиннее намеченных первоначально, слегка утолщает правое предплечье Младенца и проч. (ил. 3). Это объясняется отсутствием необходимости четко следовать графье в деталях на иконе столь небольшого формата.

На иконе никогда не было сплошных поздних записей. Была лишь записана ее лужга колером, приближенного оттенка к авторскому, и опушь (опушь сделали двойной, приближенного цвета к аутентичной). На оставленном контрольном участке на правом поле внизу мы можем видеть эту запись¹⁰. Реставрация памятника проводилась в несколько этапов. В 1999 г. Л. Д. и Ю. М. Рязановы укрепляли грунт и красочный слой, раскрывали икону от олифы, удаляли запись на лужге. В 2002 г. М. и М. Ратковские делали довыборку от олифы, восстанавливали утраты грунта, выполняли тонировки с элементами реконструкции авторской живописи. Ими же в 2013 г. удалена запись на опуши и сделаны дополнительные тонировки с элементами реконструкции. Незначительные современные «вмешательства» различимы под микроскопом и прекрасно читаются в УФ-излучении. На УФ-снимке темными пятнами выделяются вставки грунта и тонировки, сделанные в 2013 г. (они находятся над плотным слоем реставрационного лака, положенным ранее) (ил. 4). Не будем их описывать, их и так прекрасно видно. В 2002 г. были сделаны немногочисленные вставки грунта и живописные тонировки, которые тоже различимы на фотографии в этом диапазоне излучения, но не столь четко. Вот основные из них. Восстановлен небольшой участок живописи на правой щеке Богоматери, участок слева от ее губ, совсем мелкие единичные тонировки присутствуют на ее лбу, левой щеке и шее. Мелкие тонировки — на лице Христа: на подбородке, правой щеке, на лбу, левом верхнем веке, под носом, восстановлена левая часть его шеи. Мелкие единичные тонировки присутствуют на руках Богоматери и правой ступне Младенца, на одеждах, фоне, полях. Значительная часть его левой ступни реконструирована. Хорошо различимы реставрационные вставки грунта с красочным слоем на обоих нимбах, кроме этого, нимбы частично обведены заново, местами реконструировано перекрестие. По утратам живописи реконструированы буквы верхних картушей. Восполнены некоторые жемчужины на орнаментированных частях одеяний. На картушах справа от Богоматери, на кайме ее мафория, фибуле, поруче, оплечьях Богоматери и Младенца оголенный грунт лессировочно «притонирован». В медальонах картушей и в прямоугольнике большого картуша имитированы утраченные притинки, которые были выполнены красным лаком. Хотим отдельно отметить, что черная надпись на нижнем поле с точной датировкой создания иконы является полностью авторской¹¹. На ней выполнены современные тонировки охрой в пределах утрат авторской живописи без реконструкции текста (!). Таким образом, икона «Богоматерь Египетская» дошла до нас в достаточно хорошем состоянии сохранности. Все вышеперечисленные методы приборно-технологического анализа доказывают, что икона не искажена поздними напластованиями, представляет собой авторское точно датированное произведение и подтверждает существование иконного дела старообрядческого Невьянска уже в 30-е гг. XVIII в., вопреки скептическим мнениям некоторых исследователей. Мы можем судить о первоначальном облике «Богоматери Египетской» с большой точностью¹².

¹⁰ На лужге кое-где осталась поздняя запись и поздняя дополнительная белая обводка по внутренней ее стороне. Трилистники авторские частично реконструированы. На трилистниках видны микрочастицы темно-красной записи.

¹¹ И. Л. Бусева-Давыдова предположила, что надпись с датировкой на иконе «Богоматерь Египетская» является поновительской [4, с. 143–144. Прим. 4].

¹² Хотим отметить, что реставрационные тонировки выполнены очень бережно, строго в пределах утрат авторской живописи, с большим мастерством и чувством меры. Они полностью совпадают по тону с аутентичным красочным слоем. Там, где это необходимо, на них прорисован деликатный тонкий кракелюр.



Иллюстрация 4 – Съемка в УФ-лучах
Figure 4 – Ultraviolet photography

Итак, после предварительного нанесения графы был положен листовой двойник на нимбах, картушах, кайме мафория, фибуле, оплечьях и поруче. При значительном микроскопном увеличении нам удалось выявить частицы желтого золота и частицы сульфида серебра серо-черного цвета. Двойник положен по охристой подложке. Технология живописи, приемы письма и используемые пигменты для изготовления красок хронологически обусловлены и в целом соответствуют приемам русской иконописи первой трети XVIII в.

Икона «Богоматерь Египетская» написана в технике яичной темперы с применением всего около десяти пигментов, как в чистом виде, так и в составе красочных смесей. Однако это не делает икону слишком аскетичной или монотонной при восприятии, благодаря умелому сочетанию цветов и мастерству автора. Художник создает «эффект нарядности», щедро применяя красный цветной лак, твореный двойник в разделках одежд, искусно выполняя узоры по листовому двойнику. На оплечьях Богоматери и Младенца и ее поруче по двойнику были сделаны притинки красным органическим пигментом. Возможно, такие же притинки были и на кайме мафория Богоматери (однако при исследовании под микроскопом частицы красного органического пигмента не обнаружены). Особенно хорошо сохранился цветной лак в левом маленьком картуше. Кроме того, оплечья, кайма мафория, фибула и поруч были орнаментированы черневыми узорами с жемчугом и драгоценными красными и синими камнями. Черневые узоры украшали и картуши.

Нимб Богородицы изначально был украшен белыми лучами, словно исходящими от ее головы. На ее нимбе нами были замечены остатки белой краски (свинцовые

белила с примесью мела) по всему его внутреннему краю вокруг головы и в верхней его части. На УФ-снимке хорошо различимы три извилистых луча. На нимбе Младенца белый пигмент не обнаружен (кроме дополнительной обводки перекрестия).

Фон иконы написан «в растяжку». На основной розовый тон (смесь свинцовых белил и киновари), который виден примерно на уровне правого локтя Христа, постепенно лессировочно накладывали слой чистых белил, «выбелили» тон кверху. Внизу же основной тон притеняли все тем же красным органическим пигментом, нанося его более плотно у нижнего края и «растягивая» кверху (единичные его крупницы встречаются на уровне правого локтя Младенца). Облачка на фоне написаны твореным серебром.

Мафорий Богоматери написан красной охрой с небольшим добавлением свинцовых белил и угля. Притенения выполнены красной органикой, сами линии складок — черной угольной. В местах высветлений драпировки пролессированы смесью белил и красного органического пигмента. Красной органикой сделаны притинки на киноварном отвороте мафория. Синие одежды Богоматери и Младенца (туника, чепец и хитон) написаны искусственным азурином. Их складки обозначены тонкими линиями коричневатого колера. Гиматий Младенца написан розовым колером (тот же состав, что и основной тон фона) по чистому левкасу. Его драпировки моделированы тоже достаточно просто — складки и контуры намечались линиями красного органического пигмента, затем в тенях лессировались им же, после чего линии складок «уточнялись» сверху красноватым мелкодисперсным колером. Ассист на мафории Богоматери выполнен твореным двойником. На её тунике и хитоне Младенца разделки выполнены предположительно твореным серебром (химический анализ не проводился). Остатки твореного ассиста на синих одеждах хорошо видны на ИК-снимке (особенно на хитоне Младенца) и под микроскопом в виде линий графитного, темно-серого цвета. Последовательность написания одежд такова: сначала был написан мафорий Богоматери, затем его киноварные отвороты, затем все синие части одежд, включая хитон Младенца, и последним — его гиматий. Чистыми белилами выполнены орнаменты на кайме чепца, орнаменты над каймой мафория и на отворотах мафория, а также звезды — знаки Приснодевства.

Поля иконы написаны желтой охрой с примесью свинцовых белил. На нижнем поле в три строки идет авторская надпись, выполненная черной угольной: «Писанъ бысть сей святыи образ, в лето, 7243, совершиися тогоже лета, месяца декабря во 18 день. На память святого великомученика Севастиана и дружины его» (ил. 5)¹³. Чистыми белилами «протянута» опушь, изначально лессированная тонким слоем небесно-голубой краски (индиго). Остатки ее хорошо видны на левом поле сверху. Опушь была двойной: поверх голубого слоя у самого края иконы «шла» тонкая оранжевая линия, исполненная свинцовым суриком. При исследовании иконы под микроскопом мы не обнаружили следов более ранней второй обводки. Остатки слоя свинцового сурика, как и слоя индиго, нигде не «перекрывают» кракелюр, а значит, они не являются поновительскими. Именно такая опушь встречается еще на ряде ранних невянских икон [8, с. 28, 38, 50, 54]. Таким образом, двойная, небесно-голубая и ярко-оранжевая, опушь являлась авторской и задуманной первоначально. Интересная особенность: кроме опуши, мы больше не встретим на иконе ни индиго, ни свинцового сурика. Повторимся, что автор был ограничен небольшим набором пигментов и смешивал их во избежание монохромности, однако эти два применил лишь один раз — в исполнении филенки.

¹³ Надпись впервые была опубликована реставраторами Л. Д. и Ю. М. Рязановыми [11].



Иллюстрация 5 — Фрагмент надписи с годом создания иконы
Figure 5 – Fragment of the inscription with the year of the icon's creation

Остановимся более подробно на особенностях личного письма «Богоматери Египетской». При исследовании под микроскопом и в вышеуказанных диапазонах излучений способ нанесения слоев краски личного не определяется, мазки и движения кисти не видны. Санкирь очень плотный, нетемный. Его состав: коричневая охра с примесью черной угольной и киновари. Волосы Младенца написаны по той же подложке, что и лик. Пряди его волос моделированы линиями темно-коричневого мелкодисперсного колера и твореным двойником (двойник сохранился плохо, но отдельные прописанные им пряди хорошо различимы под микроскопом). Идентичным колером автор делал опись ликов, ушей, кистей рук, ступней, пальцев. Стратиграфия живописи на личном (последовательность наложения слоев краски) хорошо видна под микроскопом (в 28× увеличении) в потертостях красочного слоя по кракелюру (ил. 6). Вначале, непосредственно по санкирю (!), чистыми белилами (!) наносились высветления. Эти высветления представляют собой достаточно широкие, плотные «пятна», лежащие по форме выпуклых частей лбов, щек, шей, носов, век, подбородков, ушей, кистей рук, стоп, пальцев. Там, где позволяла площадь поверхности (на шеях, щеках, лбах), иконописец «наплавлял» белила постепенно, возможно, в 2–3 слоя (от лессировочного к более плотному). При этом на самых выдающихся частях формы он накладывал краску настолько плотно, что уже на этом этапе моделировок создавался тактильно ощутимый рельеф поверхности. После этого первая белильная моделировка перекрывалась полностью слоем желтой охры, везде, даже на самых мелких участках личного: веках, пальцах, мочках ушей.

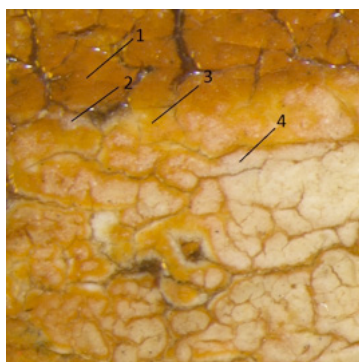


Иллюстрация 6 – Фрагмент шеи Богородицы. Стратиграфия живописи.

**1 слой — санкирь, 2 — первая белильная моделировка,
 3 — слой желтой охры, 4 — вторая белильная моделировка**
Figure 6 – Fragment of Virgin's neck. Painting stratigraphy.

**1 layer — “sankir”, 2 — the first layer of white paint,
 3 — the layer of yellow ochre, 4 — the second layer of white paint**

Обратим внимание читателя на одну особенность: на левых скулах Богоматери и Христа, у внешних уголков глаз (под нижним веком) заметно по одному яркому белильному движку (иллюстрация 7). Однако движки сделаны не по последнему слою высветлений (охрений), как это обычно бывает. Этот движок — не что иное, как слой первой корпусной белильной моделировки по санкирю, которую как бы «оггибает», оставляет открытой, второй слой, слой желтой охры. Так же моделирован движок и на «ямочке» под носом Богоматери. На других частях личного такого приема нет.



Иллюстрация 7 – Левый глаз Богородицы
Figure 7 – Virgin's left eye

Далее по слою желтой охры наносилась «вторая» белильная моделировка. На самых светлых частях этот завершающий слой положен очень плотно. На больших по площади участках личного переход от желтой охры к белилам постепенный, границы слоев моделировки слегка ступенчаты. Левые скулы Богоматери и Младенца прелесированы белилами настолько тонко, что цвет желтой охры здесь преобладает, создавая плавный тональный переход от санкиря к «пробелам». Слой подрумянки отсутствует. Под микроскопом видны лишь разрозненные отдельные частицы киновари в составе санкиря. Отсутствуют и как таковые завершающие построение объема белильные движки. В конце делалась дополнительная окраска личного либо более темным колером (контуры глаз, радужки, зрачки, верхние линии бровей, верхняя губа), либо более светлым, красноватым (контуры ликов, окраска носов, нижних губ, контуры кистей рук, стоп, пальцев, ушей). Также на последнем этапе моделировки тонкой киноварной линией прописывались верхние губы Богоматери и Христа.

Описанный выше характерный прием в исполнении личного на русских иконах (первая моделировка по санкирю наносится чистыми белилами, затем полностью перекрывается охрой) упоминается в научной литературе лишь однажды в связи с исследованием произведения мастера Оружейной палаты. В статье, посвященной технико-технологическому анализу иконы «Богородица Казанская» 1720 г. Кирилла (Корнилия) Уланова (частная коллекция), В. В. Баранов, Д. С. Першин и Д. С. Першина выявляют стратиграфию личного: «Непосредственно по санкирю положены полупрозрачные

белильные мазки, намечающие места более ярких высветлений формы <...>. На лице Богоматери эти белильные мазки просматриваются на изображении носа, глаз, шеи слева. Они хорошо читаются на рентгенограмме, поскольку не совпадают полностью с дальнейшими высветлениями. Эти белильные мазки видны по кракелюру и на выпуклых участках лица Младенца (над бровями, на веках, над губой в центре, на изображении правой щеки, на шее) <...>. Белильные пятна затем были полностью перекрыты однородным плотным слоем охрений <...> теплого желтоватого оттенка» (Цит. по: [3, с. 18–19, ил. 9–10]). В немногочисленных опубликованных ныне результатах технико-технологических исследований иных икон мастеров Оружейной палаты такой прием в исполнении личного не отмечен. Наивно полагать, что Кирилл Уланов впервые применил данный прием моделировки. Выявить его вероятный художественный источник и проследить эволюцию — это задача отдельного исследования в рамках изучения исторических техник и технологий древнерусской живописи¹⁴. Однако в данной статье нам кажется целесообразным привести некоторые исторические факты.

В. И. Байдин, касаясь вопроса о первых иконописцах горнозаводского Урала, сообщает проверенные им документально результаты доклада 1923 г. краеведа С. Дюлонга, где говорится, что в числе первых малочисленных иконописцев-старообрядцев значился Григорий Андреевич Перетрутов (Седышев), «царский иконописец при Петре Первом» [2, с. 70–75]. По мнению В. И. Байдина, именно Г. А. Перетрутов мог быть автором «Богоматери Египетской». Выходец из Нижнего Новгорода, иконописец как минимум во втором поколении, привлекавшийся Оружейной палатой для работ в Москве, из-за усилившихся гонений на старообрядцев бежал на Урал, в Нижний Тагил, в 1733 г. С мнением историка соглашается и Ю. Л. Алферова в своем исследовании, посвященном истокам иконографии интересующей нас иконы [1]¹⁵.

В научной литературе уже были справедливо высказаны мнения о том, что невяньские иконы ощутили на себе влияния иконописных традиций Московской Оружейной палаты. Неоднократно в своих публикациях это отмечала Г. В. Голынец, касаясь вопроса о стилистических особенностях исследуемых памятников [5, с. 35; 6, с. 210]. Это отмечено в альбоме «Невяньская икона начала – середины XVIII века» [8, с. 22, 171]. Действительно, такие детали, как розовый фон «в растяжку» с облачками, применение цветных лаков, искусно орнаментированные картуши, выявленные нами лучи

¹⁴ В устной консультации С. В. Свердлова (старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГТГ), проводившая технико-технологический анализ икон Симона Ушакова, сообщила нам, что подобная стратиграфия личного на этих иконах не была зафиксирована. С. В. Свердлова предполагает, что такая система приемов восходит частично к более древней традиции (например, промежуточный белильный слой был обнаружен на иконе Дмитрий Солунский на троне конца XII – начала XIII вв. из собрания ГТГ в. Более подробно об этом говорилось в докладе Першиной Д. С. и Першина Д. С.) [Першина Д. С., Першин Д. С. Икона «Великомученик Димитрий Солунский на троне» начала XIII в. из собрания Третьяковской галереи. Состояние сохранности памятника и проблемы реконструкции его первоначального вида. Устный доклад. Третьяковские чтения. М.: ГТГ, 20.03.2019 г.]. В. В. Баранов (ведущий научный сотрудник Отдела реставрации темперной живописи ГосНИИР) в устной консультации отметил, что за многолетнюю экспертную практику подобный прием встречался ему неоднократно на иконах Оружейной палаты и ее круга последней четверти XVII – первого десятилетия XVIII вв. По его мнению, это прием высококлассных столичных иконописцев, который перенимали впоследствии региональные художники.

¹⁵ Исследовательница считает, что непосредственным иконографическим образцом для создания невяньской Богоматери Египетской послужила икона «Богоматерь Палестинская» начала XVII в., приписываемая строгановскому мастеру Семену Хрому (ГРМ), который входил когда-то в число кормовых мастеров «государевых мастерских». Вероятно, именно эта икона была увидена автором «Египетской» (возможно Г. А. Перетрутовым, как раз привлекавшимся к работам в Москве).

на нимбе Богородицы и проч. подчеркивают знакомство художника с произведениями «царских иконописцев». Стоит тем не менее привести объективное замечание И. Л. Бусевой-Давыдовой: «Иконники-старообрядцы начала XVIII в. учились писать во второй половине XVII в., когда практически вся русская иконопись испытала влияние “школы Оружейной палаты” — царских мастеров, возглавляемых Симоном Ушаковым <...>. Они [иконописцы] воспроизводили приметы искусства царских мастеров «вприглядку», в результате чего объем становился сглаженным, а живоподобие сводилось к нескольким несложным приемам» (Цит. по: [9, с. 11]). Таким образом, иконографические и стилистические черты произведений художников Оружейной палаты широко, часто, повсеместно воспроизводились, «тиражировались», практически во всей русской иконописи того времени.

Однако применение конкретного очень характерного приема в исполнении личнóго может, на наш взгляд, наталкивать на мысль о знакомстве друг с другом авторов разных произведений, написанных с небольшой разницей во времени. Достоверно известно, что «Богоматерь Казанская» была написана Кириллом Улановым в 1720 г.¹⁶ Авторы вышеуказанной статьи предполагают, что икона, вероятнее всего, была написана в Нижнем Новгороде, куда в 1719 г. переехал иконописец и работал там вплоть до 1723 г., исполнив ряд крупных заказов [8, с. 20]¹⁷. «Изучаемый образ — единственная из сохранившихся икон Казанской Богоматери в творчестве Уланова. С другой стороны, именно иконография Казанского образа Богоматери была широко известна в Нижнем Новгороде. Почитание Казанской иконы здесь зафиксировано еще в 20–30-е гг. XVII в. и связано с историей ополчения К. Минина и Д. М. Пожарского, святыней которого она была» (Цит. по: [8, с. 21]). Вместе с тем В. И. Байдин отмечает, что Г. А. Перетрутов в начале 1720-х гг. как раз живет и работает в Нижнем Новгороде. «В сводных ведомостях первой ревизии по Нижнему Новгороду, датируемых временем не ранее 1722 г., среди крестьян Благовещенской слободы отмечен Григорий Перетрутов» (Цит. по: [2, с. 74]).

Вопрос о том мог ли являться Г. А. Перетрутов автором «Богоматери Египетской» 1734 г. остается открытым. Можно предположить, что он был свидетелем процесса создания икон Кириллом Улановым, возможно работая с ним рядом, научился и характерному приему «построения» карнации и стал воспроизводить его в иконописи, не стараясь тем не менее строго «следовать образцу» и писать личнóе в живоподобной манере по «этическим соображениям»¹⁸. Еще раз подчеркнем, что это всего лишь осторожное предположение. Ведь нам пока неизвестны иконы нижегородского мастера Г. А. Перетрутова (Седышева). Выявление бóльшего числа близких по времени икон с вышеописанными стратиграфическими особенностями красочного слоя на личнóм могло бы пролить свет на поставленную проблему.

¹⁶ Надпись с точной датой была прочитана на нижнем поле иконы в УФ-лучах [8, ил. 14, 15].

¹⁷ О пребывании Кирилла Уланова в Нижнем Новгороде также см.: [11].

¹⁸ О нежелании воспроизводить «живоподобие» в личнóм у старообрядцев Горнозаводского Урала пишет Г. В. Гольнец: «Невьянцы, развив, условно скажем, реалистические завоевания XVII в. в пейзажных и интерьерных фонах, в личном отказались от этих завоеваний, словно вспоминая заветы протопопа Аввакума, обличающего жизнеподобие, “живство” икон Симона Ушакова. Таким образом, характерный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным оборачивается у невьянцев необычностью сочетания “темновидного” стилизованного лика со свободной постановкой фигур и глубиной фона. Естественно объяснить это тем, что в изображении лика мастер скован требованием старообрядческого эстетического и этического идеала, а в фоне проявляет художественную свободу, откликаясь на тенденции времени» (Цит. по: [6, с. 35–36]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алферова Ю. Л.* Генеалогия образа Богоматери Египетской в контексте вопроса о «западных» источниках старообрядческой иконописи // Вестник музея «Невьянская икона». 2006. Вып. 2. С. 42–56.
- 2 *Байдин В. И.* Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой половине – середине XVIII в.: новые имена и новое об известных мастерах (к вопросу об источниках и времени складывания невьянской иконописной школы) // Вестник музея «Невьянская икона». 2002. Вып. 1. С. 58–81.
- 3 *Баранов В. В., Першин Д. С., Першина Д. С.* Исследование иконы Кирилла (Корнилия) Уланова «Богоматерь Казанская» 1720 г. // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. 2013. № 26. С. 14–26.
- 4 *Бусева-Давыдова И. Л.* «Романовское» направление в старообрядческой иконописи горнозаводского Урала (к вопросу о «невьянской школе») // Золотаревские чтения, XIII: мат. научн. конф. (26 октября 2010 г.) / под ред. А. М. Селиванова. Рыбинск: Изд-во Рыбинского музея-заповедника, 2010. Т. 1. С. 143–154.
- 5 *Голынец Г. В.* Невьянская икона: традиции Древней Руси и контекст Нового времени // Невьянская икона: альбом / под ред. Г. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1997. С. 208–214.
- 6 *Голынец Г. В.* Невьянская иконописная школа XVIII–XIX вв. и ее стилистические особенности // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов / под ред. О. А. Уроженко. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1988. С. 31–44.
- 7 *Красилин М. М., Наумова М. М., Данченко Е. А.* Об одной группе невьянских икон // Искусство христианского мира. 2007. № 10. С. 404–416.
- 8 Невьянская икона начала – середины XVIII века: альбом / авт.-сост. Е. В. Ройзман, М. В. Ратковский, И. В. Байдин. Екатеринбург: Изд-во Музея «Невьянская икона», 2014. 224 с.
- 9 Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях / вступит. ст. И. Л. Бусевой-Давыдовой. Екатеринбург: ОМТА-пресс, 2009. 312 с.
- 10 *Рязанов Ю. М., Рязанова Л. Д.* Невьянская икона: от истоков к закату // Уральский следопыт. 1999. № 2. С. 62–68.
- 11 Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с. URL: http://rusico.indrik.ru/artists/u/ulanov_ki/index.shtml (дата обращения: 01.06.2020).

© 2020. Elena V. Lavrentyeva
Moscow, Russia

**VIRGIN OF EGYPT OF 1734:
TECHNOLOGICAL FEATURE
OF THE EARLIEST DATED NEV'JANSK ICON**

Acknowledgments: Research of the State Research Institute for Restoration.

Abstract: This study provides the results of microscopic analysis on the icon — radiography, ultraviolet and infrared photography, chemical analysis of pigments and

levkas (gesso). All late restoration interventions are listed; the technique and technology of the icon are described in detail. The icon, “Virgin of Egypt”, (E. Roizman collection, Ekaterinburg) is in good condition despite just a few restoration interventions. In the course of research the author was able to prove the authenticity of the inscription on the icon's lower field specifying the date of its creation. This allows us to claim that icon painting in Nev’jansk existed as early as the 1730s. The painting technique, technology and pigments used for making paints are chronologically identified and generally correspond to the technology of Russian icon painting in the period 1700 to 1735. Thus, synthetic azurite, indigo, cinnabar, red lead, ocher, white lead and red organic pigment were used for the manufacture of paints. The work also included a so-called “double (dvoynik)” — a thin leaf of silver fused with a thin leaf of gold. The paper revealed a number of peculiarities of the stratigraphy of facial painting (“lichnoe”), allowing us to cautiously assume that the author of Virgin of Egypt was familiar with the technique of facial painting known and used among icon painters in the Capital. A similar stratigraphy was identified on the icon, “Our Lady of Kazan”, by Kirill Ulanov (dated 1720), which was also examined at the State Research Institute for Restoration in 2013.

Keywords: Nev’jansk icons, icons technique, icons technology, Old Believer icon, icons attribution.

Information about author: Elena V. Lavrentyeva — PhD in Art, State Research Institute for Restoration, Gastello St., 44, build. 1, 107014 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3486-4862>. E-mail: Lavrentyeva_Elena@mail.ru

Received: May 19, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Lavrentyeva E. V. Virgin of Egypt of 1734: technological features of the earliest dated Nev’jansk icon. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2020, vol. 57, pp. 232–245. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

REFERENCES

- 1 Alferova Iu. L. Genealogiia obraza Bogomateri Egipetskoi v kontekste voprosa o “zapadnykh” istochnikakh staroobriadcheskoi ikonopisi [Genealogy of the image of the mother of God of Egypt in the context of the issue of “Western” sources of old believer iconography]. *Vestnik muzeia “Nev’ianskaia ikona”*, 2006, vol. 2, pp. 42–56. (In Russian)
- 2 Baidin V. I. Zametki ob ikonopistsakh-staroobriadtsakh na gornykh zavodakh Urala v pervoi polovine – seredine XVIII v.: novye imena i novoe ob izvestnykh masterakh (k voprosu ob istochnikakh i vremeni skladyvaniia nev’ianskoi ikonopisnoi shkoly) [Notes on icon painters-old believers in the mining factories of the Urals in the first half-middle of the 18th century.: new names and new about famous masters (on the sources and time of establishing of the Nevyansk icon painting school)]. *Vestnik muzeia “Nev’ianskaia ikona”*, 2002, vol. 1, pp. 58–81. (In Russian)
- 3 Baranov V. V., Pershin D. S., Pershina D. S. Issledovanie ikony Kirilla (Korniliia) Ulanova “Bogomater’ Kazanskaia” 1720 g. [Study of the icon by Cyril (Cornelius) Ulanov “Our lady of Kazan” 1720]. *Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie. Issledovanie. Restavratsiia*, 2013, no 26, pp. 14–26. (In Russian)
- 4 Buseva-Davydova I. L. “Romanovskoe” napravlenie v staroobriadcheskoi ikonopisi gornozavodskogo Urala (k voprosu o “nev’ianskoi shkole”) [“Romanov” direction in the old believers’ iconography of the Gornozavodsky Urals (on the “Nevyansk

- school”). In: *Zolotarevskie chteniia, XIII: materialy nauchnoi konferentsii (26 oktiabria 2010 g.)* [Zolotarevsky readings, XIII: proceedings of the scientific conference (October 26, 2010)], edited by A. M. Selivanov. Rybinsk, Izdatel'stvo Rybinskogo muzeia-zapovednika Publ., 2010, vol. 1, pp. 143–154. (In Russian)
- 5 Golynets G. V. Nev'ianskaia ikona: traditsii Drevnei Rusi i kontekst Novogo vremeni [Nevyanskaya icon: traditions of Ancient Russia and the context of Modern times]. In: *Nev'ianskaia ikona: al'bom* [Nevyanskaya icon: album], edited by G. V. Golynet. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta Publ., 1997, pp. 208–214. (In Russian)
- 6 Golynets G. V. Nev'ianskaia ikonopisnaia shkola XVIII–XIX vv. i ee stilisticheskie osobennosti [Nevyansk iconographic school of the 18th–19th centuries and its stylistic features]. In: *Iz istorii khudozhestvennoi kul'tury Urala: sbornik nauchnykh trudov* [From the history of artistic culture of the Urals: collection of scientific works], edited by O. A. Urozhenko. Sverdlovsk, Izdatel'stvo UrGU Publ., 1988, pp. 31–44. (In Russian)
- 7 Krasilin M. M., Naumova M. M., Danchenko E. A. Ob odnoi gruppe nev'ianskikh ikon [About a group of Nevyansk icons]. *Iskusstvo khristianskogo mira*, 2007, no 10, pp. 404–416. (In Russian)
- 8 *Nev'ianskaia ikona nachala–serediny XVIII veka: al'bom* [Nevyanskaya icon of the beginning-mid-18th century: album], author-compilers E. V. Roizman, M. V. Ratkovskii, I. V. Baidin. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Muzeia “Nev'ianskaia ikona” Publ., 2014. 224 p. (In Russian)
- 9 *Nev'ianskogo pis'ma blagaia vest'. Nev'ianskaia ikona v tserkovnykh i chastnykh sobraniiaakh* [Nevyansk letter good news. Nevyansk icon in Church and private collections], introductory article by I. L. Busevoi-Davydovoi. Ekaterinburg, OMTA-press Publ., 2009. 312 p. (In Russian)
- 10 Riazanov Iu. M., Riazanova L. D. Nev'ianskaia ikona: ot istokov k zakatu [Nevyansk icon: from the origins to the decline]. *Ural'skii sledopyt*, 1999, no 2, pp. 62–68. (In Russian)
- 11 *Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* [Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries], editor-compiler I. A. Kochetkov. Moscow, Indrik Publ., 2009. 1104 p. Available at: http://rusico.indrik.ru/artists/u/ulanov_ki/index.shtml (accessed 01 June 2020). (In Russian)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-246-257>

УДК 749

ББК 85.126(2)



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

© 2020 г. Г. А. Пудов
г. Санкт-Петербург, Россия

О СУНДУЧНЫХ ИЗДЕЛИЯХ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА

Аннотация: Производство сундучных изделий достигло в Великом Новгороде блестящего расцвета. Однако его история мало привлекала внимания исследователей. Обзор источниковедческой базы дал противоречивую картину: сведения по истории сундучного производства сохранились, но они отрывочны и в большинстве случаев косвенны. Цель настоящей работы — выявление на основе доступных материалов картины развития новгородского сундучного производства, определение его особенностей. Задачи: обобщение имеющейся на настоящий момент информации о сундучных изделиях Новгорода, анализ сохранившихся произведений, реконструкция не сохранившихся. Наиболее ранние сведения содержатся в берестяных грамотах. Интересную информацию дают фрагменты берестяных коробей из Новгородского музея-заповедника. При учете особенностей истории и культуры Новгорода возможно реконструировать некоторые аспекты, связанные с техникой изготовления и художественным стилем древнейших сундучных изделий (XII–XIII вв.). О сундучном производстве XIV–XV вв. свидетельствуют изделие мастера Самуила и ларец архиепископа Евфимия. Несмотря на разгром города Иваном Грозным, сундучное дело не угасло — в XVI столетии множество мастеров упоминаются в Писцовых книгах. В XVIII в. оно переживало глубокий упадок. В конце концов, новгородское сундучное дело потеряло общероссийское значение и стало исключительно локальным художественным явлением. С периодами упадка и расцвета оно просуществовало до XX столетия.

Ключевые слова: Великий Новгород, сундук, ларец, мастер, ремесло, народное искусство, производство, Новгородский музей, коллекция, международные связи.

Информация об авторе: Глеб Александрович Пудов — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела народного искусства, Государственный Русский музей, ул. Инженерная, д. 4, 191198 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7270-8065>. E-mail: narodnik80@list.ru

Дата поступления статьи: 18.02.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Пудов Г. А. О сундучных изделиях Великого Новгорода // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 246–257. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-246-257>

Среди многих видов прикладного искусства, достигших в Великом Новгороде блестящего расцвета¹, было производство сундучных изделий. Следует сразу огово-

¹ А. В. Арциховский писал: «Древний Новгород был, по-видимому, городом ремесленников. Археологические раскопки вскрывают в нем повсюду остатки мастерских» [1, с. 3].

ритель, что под последними в настоящей работе понимаются не только собственно сундуки, но и все изделия, связанные с ними по материалу, технологии изготовления и назначению: шкатулки, ларцы, подголовники, коробки и т. д.

Несмотря на широкое распространение в городе этого ремесла, в отечественной науке ему мало уделялось внимания. Специальных работ по новгородскому производству сундуков в настоящее время не существует. Лишь в монографии автора настоящей статьи, посвященной истории уральского сундучного центра, дан краткий очерк «дела» сундуков в Великом Новгороде [24, с. 49–50]. Цели и задачи монографии не дали возможности остановиться на этой теме более подробно. В работах других авторов, чаще всего археологов, упоминаются замки и петли от сундуков, воспроизводятся железные накладки, реконструируются коробки [16, с. 18]². Историки (С. В. Бахрушин, И. Е. Забелин, Н. И. Костомаров) упоминали новгородские сундучные изделия в работах, посвященных торговым связям Новгорода, быту русских людей разных социальных слоев [3, с. 61; 12, с. 412–413, 414]. Важное значение при изучении истории местного сундучного дела имеют берестяные грамоты и Писцовые книги, составившиеся в XVI–XVII вв. В первых упоминаются конкретные изделия, во вторых приводятся имена мастеров. В итоге, обзор источниковедческой базы выявляет противоречивую картину: сведения по истории сундучного производства в Новгороде сохранились, но они отрывочны и в большинстве случаев являются косвенными. Таким образом, степень изученности новгородского сундучного дела далеко не соответствует его значению для культуры не только Новгорода, но и всей страны. Возможно, одной из причин этого стало почти полное отсутствие сохранившихся сундучных изделий раннего времени, а также распыленность более поздних произведений по различным музейным собраниям. К тому же множество новгородских изделий не выделено среди продукции других центров сундучного производства.

Цель настоящей работы — выявление на основе доступных материалов картины развития новгородского сундучного производства, определение его особенностей. К задачам относятся: обобщение имеющейся на настоящий момент информации о сундучных изделиях Новгорода, анализ сохранившихся произведений, реконструкция не сохранившихся. Материалом исследования стали вещи из коллекции Новгородского государственного объединенного музея-заповедника (далее — НГОМЗ)³ и других музеев.

Необходимо подчеркнуть, что статья не ставит своей целью дать развернутую картину истории зарождения и развития сундучного дела в Новгороде. По этой теме в настоящее время возможны лишь предварительные заключения, в дальнейшем не исключено появление значительных дополнений и корректировок.

Еще в 1016 г. киевский воевода Волчий хвост, упоминаемый в Новгородской первой летописи Младшего извода, называл новгородцев плотниками [20, с. 175]. О значительном развитии деревообработки свидетельствуют и произведения из коллекции НГОМЗ [29]. Это деревянная скульптура, царские врата, кресты, моленные места, раки и другие предметы.

Наряду с ними с давних времен в Великом Новгороде были известны сундучные изделия. В берестяной грамоте № 429 упоминается большой сундук первой половины

² Упоминается также об оковке железом сундуков, известной уже с X в. [15, с. 155].

³ Благодарю за содействие главного хранителя НГОМЗ Юлию Николаевну Коломыцеву и хранителя коллекции сундуков Надежду Борисовну Гарееву.

XII в., в котором хранили одежду и женские украшения. В грамотах № 438 и 533 говорится о коробьях XII–XIV вв. [2, с. 35–36, 41–42, 135]. Кроме того, на экспозиции НГОМЗ находятся берестяная грамота № 846, датирующаяся второй четвертью – половиной XII в., в которой упоминается ларец с книгами, и грамота № 403 (XIV в.), в которой речь идет о коробье. В коллекции НГОМЗ также находятся обрывки бересты от стенок расписных коробей, датирующиеся XIV в.⁴ (были обнаружены в Неревском раскопе в 1956 г.). На них в виде рядов полос нанесены орнаменты, состоящие из плетенки и растительных завитков. Коробьи в XIV столетии декорировались не только расписным, но и резным орнаментом⁵.

Представляется, что при учете некоторых особенностей истории и культуры Новгорода возможно реконструировать некоторые аспекты, связанные с техникой изготовления и художественным стилем местных сундучных изделий. Метод реконструкции начальных форм исходя из позднейших далеко не нов, он использовался историками, археологами, филологами, искусствоведами. Можно дискутировать по некоторым выводам, полученным с помощью этого метода [5, с. 6], но отрицать его эффективность вряд ли справедливо. Предлагаемая статья не претендует на то, чтобы «раскрыть чистый (первоначальный, древний) вид до конца, то есть постепенно снимая наслоения с амальгамированного образца, дойти до первичной ступени» [8, с. 182], в ней возможно лишь наметить некоторые аспекты.

Известно, что мебель (точнее, ее фрагменты), обнаруженная при раскопках Новгорода, была изготовлена из сосны и ели [14, с. 11]. Вероятнее всего, сундуки, ларцы и прочие изделия также были сделаны из древесины этих пород деревьев. По мнению Б. В. Сапунова, «мастера, изготавлившие мебель, либо оставляли поверхность древесины гладкой, либо украшали ее орнаментом, выполненным в технике углубленной резьбы» [26, с. 15]. Исследователь далее пишет о геометрическом орнаменте в виде косой насечки, косой плетенки, «глазков» и проч. Учитывая эти сведения, а также известные с раннего времени свидетельства о мастерстве новгородцев в области резьбы по дереву, можно предположить, что сундучные изделия также украшались богатой резьбой (если их поверхности не оставались гладкими). Б. В. Сапунов предполагает, что мебель домонгольского периода могла окрашиваться естественными красителями: соком ягод, охрой, сажей [26, с. 15]. Известно, что новгородские коробьи более позднего времени окрашивались, поэтому не исключено, что изделия XI–XIII столетий также украшались подобным образом. Б. А. Колчин, основываясь на данных археологии, реконструировал новгородские коробьи. Это были изделия цилиндрической, прямоугольной или овальной формы. Днище было многослойным — из луба и нескольких слоев бересты. Основой стенок также был луб, который с наружной и внутренней сторон обтягивался берестой. Швы сшивали лыком. Готовые коробьи и крышки еще раз обтягивали (пришивали и наклеивали) слоем бересты, который украшался не только расписным, но и тисненым и резным орнаментом [14, с. 50]⁶. Кроме того, «Древнерусские мастера широко применяли оковку мебели металлом, которому придавали вид декора. Помимо железа, применялось покрытие поверхности изделия золоченой медью или тонкими листами серебра» [26, с. 16]. Железные накладки были обнаружены А. В. Арциховским

⁴ Инв. № А-46/508.

⁵ Крышка от коробьи из коллекции НГОМЗ, датирующаяся XIV в., украшена в технике резьбы растительными мотивами (инв. № НГМ КП 46515/243 А-218/243). См. также работу Б. А. Колчина, В. Л. Янина и С. В. Ямщикова [15, с. 114].

⁶ См. также реконструкции Е. А. Рыбиной [9, табл. 37].

в слоях XII–XIII вв. [26, с. 15]. Более поздние коробки, как известно, обивались железными полосами, и в этом, вероятно, следует видеть продолжение древних ремесленных традиций Новгорода. О высоком уровне металлообработки свидетельствуют железные ключ и ручка от сундука (из коллекции НГОМЗ), датирующиеся X–XII и XIII столетиями соответственно⁷.

Что касается форм сундучных изделий домонгольского периода, то следует указать на общеизвестный факт ранних крепких связей Новгорода со странами Западной Европы и Византией. Поэтому «древнерусские мебельных дел мастера не могли не знать о том, что и как делали их коллеги на Западе и Востоке» [26, с. 10]. Прикладное искусство Древней Руси развивалось в едином культурном поле с развитыми зарубежными странами. Исследователями отмечались факты совпадения форм древнерусской и западноевропейской мебели [26, с. 10, 12]. Вероятнее всего, это же можно отметить касательно сундучных изделий.

Некоторое представление о сундучном производстве Новгорода XIV–XV вв. могут дать изделие мастера Самуила и ларец архиепископа Евфимия⁸. Они изготовлены из металла (из меди и серебра соответственно), а не из дерева, и по этой причине имеют косвенное отношение к теме статьи. Тем не менее эти произведения — прекрасные свидетельства высокого развития новгородского ремесла, в том числе сундучного дела. Ларцы характеризуют формы изделий и техники декорирования, которые использовались мастерами.

Следует также упомянуть деревянную личину для крепления ручки у крышки сундука. Личина датируется XIV в., она имеет вид морды фантастического животного [15, с. 114].

Особого распространения производство сундучных изделий в Новгороде достигло в XVI–XVII вв. К тому времени новгородские изделия были хорошо известны на Руси. С. В. Бахрушин писал: «Новгородские кованые железом коробки были распространены по всему государству от устья Северной Двины и берегов Белого озера до Москвы <...> и на западе до Смоленска» [3, с. 61]. Они упоминаются не только в домах русских аристократов, но и царских хором. Делали их обычно из луба и оковывали железными полосами, которые имели черный (железо черное) или белый (луженое железо) цвет. Размеры таких изделий были различными — от небольших настольных коробеек до больших коробей, в которых хранили различные домашние вещи, а также книги. Сейчас из-за недостатка сохранившихся изделий трудно сказать, как выглядели эти новгородские коробки. Однако по письменным источникам известно, что, наряду с обычными для них круглыми или заovalенными формами, они имели и вытянутые, близкие к прямоугольным. Их декоративное оформление строилось на сочетании желтого цвета луба, из которого делали корпус, с черным или белым цветом железа. Иногда лубяная основа окрашивалась в красный цвет. С давних пор коробки в Новгороде служили не только для хранения чего-либо, но и хлебной мерой [4, с. 423].

Во второй половине XVI в. в Новгороде профессия изготовителя коробьев, сундуков и ларцов заняла прочное место среди других. В 1583 г. упоминаются: Василий — коробейник «с Дослани улицы», Зык Антонов — коробейник «с Никольской

⁷ Они свидетельствуют и о бытовании сундучных изделий в Новгороде уже в раннее время (инв. №№ НГМ КП 47394/12 А-231/12 и НГМ КП 38433/34 А-120/34). Археологические изыскания почти каждый год приносят новые находки, связанные с сундучным производством. Все упомянуть в одной статье невозможно.

⁸ Ларец мастера Самуила хранится в костеле Кракова [11, с. 209–213; 32, с. 213–215]; ларец архиепископа Евфимия находится в коллекции НГОМЗ, инв. № НГМ КП 1106 ДПМ-86 [6, с. 54; 7, с. 275].

улицы с Кожевников», Сидор — коробейник «с Дослани улицы»⁹, Влас — коробейник «с Щирковой улицы», Влас — ларечник, Василий Макаров — коробейник «с Чудинцов», Иван сын Кондратия — ларечник «с Щирковой улицы», Семен Федоров — коробейник «из Водного», Фрол Евсеев — ларечник «из кузнецов, с Гзени», Матвей Федоров — коробейник «из Славно» и др. [17, с. 7, 13, 47, 144–146]. Местами расположения подавляющего большинства их лавок были «улица проезжая к Ильины улицы к Ивану Святому на Опоки» и за переулком, ведущим к Рыбному ряду. В переписи Новгорода, опубликованной В. В. Майковым, приводится чуть более подробная информация: Власий — ларечник (ум. в 1580 г.), Иван — коробейник, «с шел к Москве и стал в государские бораши», Бурко — ларечник, «взят к Москве в государевы столечные мастера», Можай — коробейник (ум. в 1575 г.), Власий — коробейник, «живет на Вороньей улице», Федор — коробейник (ум. в 1587 г.), Нечай сын Емельяна — коробейник, «взят к Москве в 1581 году» и т. д. [18, с. 35, 141]¹⁰.

Упоминание в разных источниках многих видов сундучных изделий неудивительно. А. В. Арциховский указывал: «...в XVI веке ремесленная дифференциация достигла значительно более высокой ступени в Новгороде, чем во всех доступных изучению русских городах всех типов» [1, с. 11].

О выдающемся мастерстве новгородских ремесленников свидетельствует шкатулка¹¹, на крышке которой вырезана надпись о том, что изделие было выполнено в 1560 г. в правление царя Ивана Васильевича. А. Н. Трифонова считает, что шкатулка являлась предметом утвари какого-либо храма, не исключено, что Софийского собора [29, с. 66–67]. Шкатулка имеет круглую форму, крышка — покатая¹², изнутри вещь оклеена шелковой тканью с золотной нитью. Внешние поверхности украшены растительным орнаментом, состоящим из цветочных мотивов и завитков (он имеет многочисленные аналогии в искусстве Новгорода середины – второй половины XVI в.). На стенках шкатулки имеются следы золочения.

Не только шкатулки, но и ларцы порой играли роль церковной утвари. В новгородской летописи под 1558 г. записано: «...обретоша мощи епископа святого Никиты целы, и положиша их в новый ларец <...>» [21, с. 89]. Кстати надо отметить, что в описях Соловецкого монастыря (XVI в.), имевшего тесные связи с Новгородом, часто упоминаются коробы и ларцы. В них хранились не только церковные предметы (иконы, свечи, книги), но и мирские (ширинки, краски, разнообразная серебряная и медная утварь, серьги, жемчуг, деньги) [22, с. 35, 36, 37, 38, 51, 83, 84, 85]. Судя по количеству хранившихся вещей, многие коробы имели весьма значительные размеры. Важно подчеркнуть, что некоторые из них прямо названы новгородскими.

Церковные предметы могут дополнить представление о новгородских сундучных изделиях того времени. Например, известно, что киоты украшались резьбой и живописью, покрывались металлическими накладками, под которые подкладывалась цветная фольга, или затягивались материей или кожей¹³ [27, с. 224].

⁹ Ремесленные занятия, в том числе сундучное дело, часто были в Новгороде наследственными. В таможенной книге Великого Новгорода за 1610–1611 гг. упомянут Яков сын Сидора, коробейник с Дослани улицы [28, с. 26, 45]. Сам Сидор, коробейник с Дослани улицы, также упоминается [28, с. 48].

¹⁰ Речь здесь идет о посадских мастерах. Скорее всего, новгородский епископ также имел среди своих ремесленников «ларечников» и «коробейников», выполнявших его заказы. Вероятно, в случае необходимости вещи заказывались у посадских мастеров.

¹¹ НГОМЗ, инв. № КП 2373.

¹² Н. Н. Померанцев предполагал, что это — клеймо от стенки ковчега, созданного для мощей Варлаама Хутынского [25, с. 23–24, 224].

¹³ Благодарю за содействие сотрудницу отдела древнерусского искусства ГРМ П. В. Запалакову.

Ударом по новгородскому ремеслу, в том числе сундучному, стал разгром города Иваном Грозным. Источники рисуют страшную картину всеобщего запустения, многие мастера были «сведены» в Москву. Опричник Генрих Штаден упоминал в своих записках об огромном количестве бытовавших в Новгороде сундуков и ларей, свозимых во время расправы царскими слугами «в один монастырь» [31, с. 106].

Однако промысел не угас и продолжил развитие в последующее время. В Писцовой книге А. И. Чоглокова и дьяка Добрыни Семенова (1623) упоминается живший на Петровской улице Онофрейко-ларечник, на той же улице — Ширияка и Зык-коробейники, на Никольской улице — Нефедко-коробейник [23, с. 20, 22, 27]. В Переписной книге князя Григория Даниловича Долгорукого и подьячего Ивана Раковского (1646) упоминается коробейник Семен Яковлев сын, живший на Дослани улице [23, с. 69].

Изделия из фондов НГОМЗ свидетельствуют не только о дальнейшем развитии новгородского сундучного дела, но и о его возможных связях с аналогичными художественными явлениями Западной Европы. В качестве примера можно назвать большой немецкий¹⁴ сундук, датирующийся началом XVII в. Он имеет покатую крышку, суживающиеся книзу стенки, обит кожей и широкими железными полосами с прихотливыми узорами. К подобным материалам и техникам обращались и новгородские мастера. Надо подчеркнуть, что при восприятии новгородцами зарубежных художественных импульсов они никогда не были робкими подражателями, а создавали вещи, отличающиеся подлинным своеобразием¹⁵.

В XVIII столетии сундучное производство в Новгороде, вероятно, переживало глубокий упадок. Впрочем, это касалось всей промышленности. И. В. Мешалин писал: «...в Новгороде в XVIII веке из частных предприятий успешно развивались лишь кожевенные заводы <...>. Новгород был в стороне от крупных промышленных районов, и его промышленность в течение всего XVIII века была весьма незначительна» [19, с. 47]. Несмотря на то что в собрании НГОМЗ есть сундучные изделия XVIII столетия, их новгородское происхождение остается под вопросом. Однако сундуки не вышли из употребления, о чем свидетельствует «Опись белого сундука» (первая половина XVIII в.)¹⁶, в которой перечисляются многочисленные вещи, которые в нем хранились (полотенца, рубашки, постельное белье и проч.).

Упадок производства не означал его полного исчезновения. Необходимо упомянуть сундук-ларь из фондов Новгородского музея¹⁷. Он воспроизводит конструкцию и форму распространенных во всех странах Европы «саркофаговых» сундуков¹⁸. Пред-

¹⁴ По определению Т. М. Соколовой, сотрудницы Эрмитажа, в 1965 г. (сообщено автору Т. Б. Гареевой). Инв. № КП 44408.

¹⁵ Вопросы взаимодействия различных художественных традиций в производстве сундуков заслуживают специального рассмотрения. Эта тема находится вне рамок настоящей статьи.

¹⁶ Документ из архива новгородских помещиков Линева (НГОМЗ, НГМ КП 25995/50. Ф. 23. Оп. 1. Ед. хр. 37).

¹⁷ Инв. № КП 36241-34. Датируется началом XX в. и происходит из Маревского района Новгородской области. Подобные вещи хранятся и в других музеях, среди прочих можно назвать: ГБУК «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский» (инв. № Д-2999, Д-3000), Ненецкий краеведческий музей (инв. № Др-216, 217), МБУ «Шурьшкарский районный музейный комплекс» (Ямало-Ненецкий автономный округ, с. Мужы) (инв. № МЭП-356), МЗ «Дагестанский аул» (инв. № 3, Д-30, Д-152, Д-157), Национальный музей Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи (инв. № Дер-802).

¹⁸ См. подробное описание техники создания таких сундуков [33, р. 239–244]. Надо также отметить, что конструкция ларя реализует принципы рамочно-филенчатой вязки, элементы которой известны на Руси с XII в. [30, с. 21].

мет состоит из четырех плоских ножек, стесанных снизу, в пазах которых укреплены стенки (каждая из них составлена из трех досок). Приголовок [специальная полочка для предметов женского рукоделия. — Г. П.] располагается справа. Дно состоит из нескольких досок, закрепленных в опорных столбах. Крышка — покатая. Она поднимается и опускается с помощью деревянных шарниров. Орнамент изделия крайне скуп и состоит из простейших геометрических мотивов — треугольников, образующих пояски. Они нанесены в технике гравировки на переднюю стенку, крышку и ножки ларя.

В XX в. производство сундуков продолжалось. В качестве примера можно привести заведение К. Громова из села Пески (Боровичский уезд). В 1920 г. в нем работало четыре человека — члены семьи хозяина. Никакие механические приспособления не использовались. Наряду с сундуками делались и другие виды продукции [13, с. 140–141]. Об использовании в Новгороде сундучных изделий и в это время свидетельствует ключ от сундука, который датируется 1930-ми гг. (в собрании НГОМЗ)¹⁹.

Экскурс в историю сундучного дела Новгорода и анализ конкретных произведений приводит к следующим выводам:

- 1 На протяжении длительного периода производство сундучных изделий в Великом Новгороде было развитым художественным явлением, имевшим не только местное значение, но и игравшим заметную роль в культуре всей страны²⁰. Продукция новгородских ремесленников была многочисленна и разнообразна и использовалась всеми слоями населения Древней Руси. Со временем, однако, сундучное дело в Новгороде приобрело исключительно локальное значение и с периодами упадка и расцвета просуществовало до XX столетия.
- 2 Особое распространение приобрели конкретные виды изделий. Речь может идти прежде всего о коробьях, декорированных росписью, тиснением, резьбой.
- 3 Немалую роль в сложении художественного стиля новгородских изделий сыграли тесные культурные и экономические связи со странами Западной Европы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Арциховский А. В.* Новгородские ремесла // Новгородский исторический сборник / под общ. ред. акад. Б. Д. Грекова. Новгород: [Б.и.], 1939. Вып. 6. С. 3–11.
- 2 *Арциховский А. В., Янин В. Л.* Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1962–1976 гг.). М.: Наука, 1978. 192 с.
- 3 *Бахрушин С. В.* О территориальном разделении труда в XVI – начале XVII в. // Научные труды / под ред. А. А. Зимина и др.; вступит. ст. В. И. Шункова. М.: Изд-во АН СССР, 1952. [Т.] 1: Очерки по истории ремесла, торговли и городов Русского централизованного государства XVI – начала XVII в. С. 37–65.
- 4 *Бломквист Е. Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в / отв. ред. С. А. Токарев / АН СССР. Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Нов. серия. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. Т. 31. С. 3–458.
- 5 *Богуславская И. Я.* Проблемы народного искусства в трудах Л. А. Динцеса // Сообщения ГРМ. М.: Изобразительное искусство, 1976. Вып. XI. С. 3–9.
- 6 *Бочаров Г. Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М.: Наука, 1969. 129 с.

¹⁹ Инв. № НГМ КП 40334/50 МБ-939.

²⁰ Известно, например, о влиянии новгородского искусства на сложение художественного стиля росписей северорусских сундучных изделий [10, с. 13–14].

- 7 Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV в.: Сб. / ред.-сост. И. А. Стерлигова. М.: Наука, 1996. 511 с.
- 8 *Динцес Л. А.* О методе изучения и планирования экспозиции народного искусства в Государственном Русском музее // Сообщения ГРМ. М.: Изобразительное искусство, 1976. Вып. XI. С. 181–190.
- 9 Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. М.: Наука, 1997. 368 с.
- 10 *Жижина С. Г., Попова З. П., Жегалова С. К.* Сокровища русского народного искусства: Резьба и роспись по дереву. ГИМ. М.: Искусство, 1967. 262 с.
- 11 *Жолтовский П. Н.* Ларец мастера Самуила // Советская археология. 1958. № 4. С. 209–213.
- 12 *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М.: Олма Медиа групп, 2015. 446 с.
- 13 Итоги переписи промышленных заведений 1920 г. по Новгородской губернии. Нижний Новгород: тип. Новгубсоюза, 1922. Вып. I: Список промышленных заведений. 312 с.
- 14 *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Деревянные изделия. САИ, Е1-55. М.: Наука, 1968. 183 с.
- 15 *Колчин Б. А., Янин В. Л., Ямицков С. В.* Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. М.: Искусство, 1985. 167 с.
- 16 *Кудрявцев А. А.* Замки и ключи в материальной культуре средневекового Новгорода: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2014. 28 с.
- 17 Лавочные книги Новгорода-Великого, 1583 г. / пред. и ред. С. В. Бахрушина; Рос. ассоциация науч.-исслед. ин-тов обществ. наук. Ин-т истории. М.: РАНИОН, 1930. 56 с.
- 18 *Майков В. В.* Книга писцовая по Новгороду Великому конца XVI в. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1911. 307 с.
- 19 *Мешалин И. В.* Промышленность г. Новгорода в XVIII веке // Новгородский исторический сборник. Новгород: Тип. Новг. изд-ва, 1940. Вып. 7. С. 39–47.
- 20 Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов // Полное собрание русских летописей. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 3. 692 с.
- 21 Новгородские летописи [Так названные Новгородская вторая и Новгородская третья летописи]. СПб.: Археографическая комиссия, 1879. 115 с.
- 22 Описи Соловецкого монастыря XVI века / сост. З. В. Дмитриева, Е. В. Крушельницкая, М. И. Мильчик; отв. ред. М. И. Мильчик. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 355 с.
- 23 Писцовые и переписные книги Новгорода Великого XVII–XVIII вв. Сборник документов / сост. И. Ю. Анкудинов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 664 с.
- 24 *Пудов Г. А.* Уральские сундуки XVIII–XX веков: История. Мастера. Произведения. СПб.: Первый класс, 2016. 339 с.
- 25 Русская деревянная скульптура: Альбом / сост. Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын; авт. вступит. ст. и кат. С. И. Масленицын. М.: Изобразит. искусство, 1994. 327 с.
- 26 *Сапунов Б. В.* У истоков русской мебели (XI–XIII вв.). // Труды Государственного Эрмитажа. Л.: Искусство, 1983. Т. XXIII. Из истории русской культуры. С. 7–18.
- 27 *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог, 2000. 476 с.

- 28 Таможенные книги Великого Новгорода 1610/11 и 1613/14 годов. СПб.: ПиК, 1995. 285 с.
- 29 Трифонова А. Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М.: Северный Паломник, 2010. 160 с.
- 30 Чернышев В. А. Рамочно-филеночная конструкция в изделиях русских мастеров XII–XVII веков // Труды Государственного Эрмитажа. Л.: Искусство, 1983. Т. XXIII. Из истории русской культуры. С. 19–24.
- 31 Штаден Г. Записки немца-опричника / сост. и коммент. С. Ю. Шокарева. М.: Росспэн, 2002. 238 с.
- 32 Янин В. Л. По поводу заметки П. Н. Жолтовского «Ларец мастера Самуила» // Советская археология. 1958. № 4. С. 213–215.
- 33 Csillery K. K. Le coffre de charpenterie // Acta ethnographica. Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest: Magyar tudományok akadémia, 1950. T. I. Fascilius 1–4. P. 239–283.

© 2020. Gleb A. Pudov
St. Petersburg, Russia

ABOUT CHEST PRODUCTS OF VELIKY NOVGOROD

Abstract: Among many types of applied art that had reached brilliant flourishing in Veliky Novgorod was the production of chests and caskets. Yet its history attracted not enough attention from Russian researchers. A review of the sources reveals an interesting picture: information on the history of chests and caskets has been preserved, but it is fragmentary and, in most cases, indirect. The purpose of this paper is to identify on the basis of available material the picture of the development of Novgorod chest production and to determine its features. The tasks are the generalization of the information about the chest products of Novgorod and an analysis of preserved items and the reconstruction of lost items. The fragments of birch bark boxes from the collection of Novgorod Museum provide some useful information. Taking into account certain features of the history and culture of Novgorod, the author proved it possible to reconstruct some aspects related to the manufacturing technique and the artistic style of ancient chest products (12–13 centuries). The product of the master Samuel and the casket of archbishop Euthymius can give an idea about the chest production of the 14th–15th centuries. Despite the devastation of the city by Ivan the Terrible, the chest production did not fold — in the 16th century many masters associated with the chest production were mentioned in the Scribe books. In the 18th century the production was in deep decline. This was true for the whole industry. Over time the Novgorod trunk production has lost all-Russian significance and has become an exclusively local artistic phenomenon. With periods of decline and prosperity it existed until the 20th century.

Keywords: Veliky Novgorod, chest, casket, master, craft, folk art, production, Novgorod Museum, collection, international relations.

Information about author: Gleb A. Pudov — PhD in Art, The Head of the Department of Folk Art, The State Russian Museum, Engineering St., 4, 191198 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7270-8065>. E-mail: narodnik80@list.ru

Received: February 18, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Pudov G. A. About chest products of Veliky Novgorod. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 246–257. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-246-257>

REFERENCES

- 1 Artsikhovskii A. V. Novgorodskie remesla [Novgorod crafts]. In: *Novgorodskii istoricheskii sbornik* [Novgorod historical collection], under the General editorship of academician B. D. Grekova. Novgorod, b.i., 1939, vol. 6, pp. 3–11. (In Russian)
- 2 Artsikhovskii A. V., Ianin V. L. *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1962–1976 gg.)* [Novgorod letters on birch bark (from excavations in 1962–1976)]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 192 p. (In Russian)
- 3 Bakhrushin S. V. *O territorial'nom razdelenii truda v XVI – nachale XVII v.* [On the territorial division of labor in the 16th – early 17th century]. In: *Nauchnye trudy* [Scientific works], edited by A. A. Zimin and other; introductory article by V. I. Shunkov. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1952, [vol.] 1: *Ocherki po istorii remesla, trgovli i gorodov Russkogo tsentralizovannogo gosudarstva XVI – nachala XVII v* [Essays on the history of craft, trade and cities of The Russian centralized state of the 16th – early 17th century], pp. 37–65. (In Russian)
- 4 Blomkvist E. E. *Krest'ianskie postroiiki russkikh, ukraintsev i belorusov* [Peasant buildings of Russians, Ukrainians and Belarusians]. In: *Vostochnoslavianskii etnograficheskii sbornik: Ocherki narodnoi material'noi kul'tury russkikh, ukraintsev i belorusov v XIX – nachale XX v.* [East Slavic ethnographic collection: Essays on folk material culture of Russians, Ukrainians and Belarusians in the 19th – early 20th century], responsible edited by S. A. Tokarev, AN SSSR. *Trudy Instituta etnografii im. N. N. Miklukho-Maklaia. Novaia seriia* [USSR Academy of Sciences. Proceedings of the Miklukho-Maklay Institute of Ethnography. New series]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1956, vol. 31, pp. 3–458. (In Russian)
- 5 Boguslavskaiia I. Ia. *Problemy narodnogo iskusstva v trudakh L. A. Dintsesa* [Problems of folk art in the works of L. A. Dinces]. In: *Soobshcheniia GRM* [Messages GRM]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976, vol. XI, pp. 3–9. (In Russian)
- 6 Bocharov G. N. *Prikladnoe iskusstvo Novgoroda Velikogo* [Applied art of Novgorod the Great]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 129 p. (In Russian)
- 7 *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Khudozhestvennyi metall XI–XV v.: Sbornik* [Decorative and applied arts of Veliky Novgorod: Art metal 11–15 century: Collection], editor-compiler I. A. Sterligova. Moscow, Nauka Publ., 1996. 551 p. (In Russian)
- 8 Dintses L. A. *O metode izucheniia i planirovaniia ekspozitsii narodnogo iskusstva v Gosudarstvennom Russkom muzee* [On the method of studying and planning the exhibition of folk art in the State Russian Museum]. In: *Soobshcheniia GRM* [Messages GRM]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976, vol. XI, pp. 181–190. (In Russian)
- 9 *Drevniaia Rus'. Byt i kul'tura* [Ancient Rus'. Life and culture], responsible edited B. A. Kolchin, T. I. Makarova. Moscow, Nauka Publ., 1997. 368 p. (In Russian)
- 10 Zhizhina S. G., Popova Z. P., Zhegalova S. K. *Sokrovishcha russkogo narodnogo iskusstva: Rez'ba i rospis' po derevu. GIM* [Treasures of Russian folk art: wood Carvings and paintings. GIM]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 262 p. (In Russian)

- 11 Zholtovskii P. N. Larets mastera Samuila [The casket of master Samuel]. *Sovetskaia arkheologiya*, 1958, no 4, pp. 209–213. (In Russian)
- 12 Zabelin I. E. *Domashnii byt russkikh tsarits v XVI i XVII stoletiiakh* [Home life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries]. Moscow, Olma Media grupp Publ., 2015. 446 p. (In Russian)
- 13 *Itogi perepisi promyshlennykh zavedenii 1920 g. po Novgorodskoi gubernii* [Results of the census of industrial establishments in 1920 in the Novgorod province]. Nizhnii Novgorod, tipografiia Novgubsoiuza, 1922. Vol. I: Spisok promyshlennykh zavedenii [List of industrial establishments]. 312 p. (In Russian)
- 14 Kolchin B. A. *Novgorodskie drevnosti. Dereviannye izdeliia. SAI, E1-55* [Novgorod ancient times. Woodwork. SAI, E1-55]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 183 p. (In Russian)
- 15 Kolchin B. A., Ianin V. L., Iamshchikov S. V. *Drevnii Novgorod. Prikladnoe iskusstvo i arkheologiya* [Ancient Novgorod. Applied art and archeology]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 167 p. (In Russian)
- 16 Kudriavtsev A. A. *Zamki i kliuchi v material'noi kul'ture srednevekovogo Novgoroda* [Locks and keys in the material culture of medieval Novgorod]. Abstract of dissertation candidate of History. Moscow, 2014. 28 p. (In Russian)
- 17 *Lavochnye knigi Novgoroda-Velikogo, 1583 g.* [Shop books of Novgorod the Great, 1583], foreword and editing by S. V. Bakhrushin, Rossiiskaia assotsiatsiia nauchno-issledovatel'skikh institutov obshchestvennykh nauk. Institut istorii [Russian Association of scientific research institutes societies. Sciences. Institute of history]. Moscow, RANION Publ., 1930. 56 p. (In Russian)
- 18 Maikov V. V. *Kniga pistsovaia po Novgorodu Velikomu kontsa XVI v.* [Scribal book on Novgorod the Great of the end of the 16th century]. St. Petersburg, Tipografiia M. A. Aleksandrova Publ., 1911. 307 p. (In Russian)
- 19 Meshalin I. V. *Promyshlennost' g. Novgoroda v XVIII veke* [Industry of Novgorod in the 18th century]. In: *Novgorodskii istoricheskii sbornik* [Novgorod historical collection]. Novgorod, Tipografiia Novgorodskogo izdatel'stva Publ., 1940, vol. 7, pp. 39–47. (In Russian)
- 20 *Novgorodskaia pervaiia letopis' starshego i mladshego izvodov* [The first Novgorod chronicle of senior and jounior recensions]. In: *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Russian Chronicles complete collection]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. Vol. 3. 692 p. (In Russian)
- 21 *Novgorodskie letopisi [Tak nazvannye Novgorodskaia vtoraiia i Novgorodskaia tret'ia letopisi]* [Novgorod Chronicles [the so-called second and third Novgorod Chronicles]]. St. Petersburg, Arkheograficheskaia komissiiia Publ., 1879. 115 p. (In Russian)
- 22 *Opisi Solovetskogo monastyria XVI veka* [Inventory of the Solovetsky monastery of the 16th century], collected by Z. V. Dmitrieva, E. V. Krushel'nitskaia, M. I. Mil'chik; responsible edited by M. I. Mil'chik. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 355 p. (In Russian)
- 23 *Pistsovyie i perepisnye knigi Novgoroda Velikogo XVII–XVIII vv. Sbornik dokumentov* [Scribal and census books of Novgorod the Great 17–18 centuries. Collection of documents], collected by I. Iu. Ankudinov. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 664 p. (In Russian)
- 24 Pudov G. A. *Ural'skie sunduki XVIII–XX vekov: Istoriiia. Mastera. Proizvedeniia* [Ural chests of the 18th–20th centuries: History. Masters. Works]. St. Petersburg, Pervyi klass Publ., 2016. 339 p. (In Russian)

- 25 *Russkaia dereviannaia skulptura: Al'bom* [Russian wooden sculpture: the Album], collected by N. N. Pomerantsev, S. I. Maslenitsyn; the author of the introductory article by S. I. Maslenitsyn. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 327 p. (In Russian)
- 26 Sapunov B. V. U istokov russkoi mebeli (XI–XIII vv.). [At the origins of Russian furniture (11–13 centuries)]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [Proceedings of the State Hermitage]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1983, vol. XXIII. Iz istorii russkoi kul'tury [From the history of Russian culture], pp. 7–18. (In Russian)
- 27 Sobolev N. N. *Russkaia narodnaia rez'ba po derevu* [Russian folk wood carving]. Moscow, Svarog Publ., 2000. 476 p. (In Russian)
- 28 *Tamozhennye knigi Velikogo Novgoroda 1610/11 i 1613/14 godov* [Customs books of Veliky Novgorod 1610/11 and 1613/14]. St. Petersburg, PiK Publ., 1995. 285 p. (In Russian)
- 29 Trifonova A. *Dereviannaia plastika Velikogo Novgoroda XIV–XVII vekov* [Wooden plastic of Veliky Novgorod of the 14th–17th centuries]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2010. 160 p. (In Russian)
- 30 Chernyshev V. A. Ramochno-filenochnaia konstruktsiia v izdeliakh russkikh masterov XII–XVII vekov [Frame-panel construction in the products of Russian masters of the 12th–17th centuries]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [Proceedings of the State Hermitage Museum]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1983, vol. XXIII. Iz istorii russkoi kul'tury [From the history of Russian culture], pp. 19–24. (In Russian)
- 31 Shtaden G. *Zapiski nemtsa-oprichnika* [Notes of a German Oprichnik], compiled and commented by S. Iu. Shokareva. Moscow, Rosspen Publ., 2002. 238 p. (In Russian)
- 32 Ianin V. L. Po povodu zametki P. N. Zholtovskogo “Larets мастера Самуила” [About p. N. Zholtovsky's note “The Casket of master Samuel”], *Sovetskaia arkhologiia*, 1958, no 4, pp. 213–215. (In Russian)
- 33 Csillery K. K. Le coffre de charpenterie [The carpentry chest]. In: *Acta ethnographica. Academiae scietiarium Hungaricae* [Acta ethnographica. Academy scietiarium Humanities]. Budapest, Magyar tudományok akadámia Publ., 1950, vol. I. Fascilius 1–4, pp. 239–283. (In French)

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-258-270>

УДК 76.01

ББК 85.153(2)75



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. Е. Н. Дергилева

г. Москва, Россия

**ПРОБЛЕМА ТЕКСТА И КОНТЕКСТА
В КНИГЕ СТИХОВ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА «МОЙ ПУТЬ»:
ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
И ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ АЛЕНА ДЕРГИЛЕВОЙ**

Аннотация: Статья посвящена исследованию процесса проектирования и иллюстрирования эксклюзивной книги стихов Сергея Есенина «Мой путь» (2017) известным московским художником Аленой Дергилевой (Еленой Ивановной Дергилевой) издательства «Ламартис». Анализ определения общей проектной концепции книги, принципов работы над иллюстрациями позволил выявить особенности взаимосвязи поэтических творений с перипетиями времени их создания. Отражение в графике временного контекста позволило по-новому взглянуть на смысл текста. В целом проблема рассматривается на общем фоне истории отечественного иллюстрирования произведений великого русского поэта с образом сделанного до Дергилевой иллюстративного массива. Особенностью иллюстрирования ряда книги является включение как сюжетных композиций, так и изображений поэта в разные периоды жизни: от времени первого приезда в Москву до его смерти в 1925 г. Дергилева трактует меняющийся облик поэта как неотъемлемую часть исторического времени — времени кровавого перелома в судьбе России. Соединение изображений улиц взбудораженной революционными событиями Москвы с интимными портретами великого русского поэта образует сложный сюжетно-графический подтекст, позволяющий осознать глубину внешне простых поэтических строк. Опытный портретист и мастер книжной иллюстрации Дергилева внимательно зарисовывает происходящие изменения в облике Есенина — от романтического юноши до уставшего от поворотов судьбы человека, смотрящего вглубь себя глазами. Каждый из портретов — яркая фиксация этапа в жизни и творчестве поэта.

Ключевые слова: Сергей Есенин, Алена Дергилева, Москва, стихи, поэт, текст, контекст, графика, иллюстрации, портрет, время.

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. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6033-8471>. E-mail: npb.art@mail.ru

Евдокия Николаевна Дергилева — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0062-6869>. E-mail: dysua@mail.ru

Дата поступления статьи: 12.07.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: *Бесчастнов Н. П., Дергилева Е. Н.* Проблема текста и контекста в книге стихов Сергея Есенина «Мой путь»: опыт проектирования и иллюстрирования Алены Дергилевой // *Вестник славянских культур*. 2020. Т. 57. С. 258–270. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-258-270>

Алена Дергилева (Елена Ивановна Дергилева), 1952 г.р., — современный русский художник, общественный деятель, автор более шестисот произведений станковой графики, живописи, книжной и журнальной иллюстрации. Для ее творчества характерен хорошо узнаваемый творческий почерк, сочетающий в себе образную эмоциональность и актуальные средства выразительности. Оставаясь в пределах «фигуративного искусства», художник открыта для новаторских поисков времени. Дергилева широко известна как выдающийся мастер портрета и сюжетных композиций из жизни Москвы и малых городов России, многие из которых находятся в крупнейших музеях мира. Альбомы с ее живописью постоянно переиздаются. Меньше известно, но не менее высокохудожественно ее книжное иллюстрирование, которым она занимается с 1988 г. Начав с иллюстрирования художественной литературы с тиражом в сотни тысяч экземпляров, Дергилева постепенно сосредоточивает свое внимание на работу в эксклюзивной книге, которая изготавливается поштучно «под заказчика» и имеет порядковый номер. Ручной работы переплет, особая бумага и иллюстрации, выполненные в редких графических техниках, позволяют с высокой степенью достоверности передать трепетность души задуманных писателем или поэтом образцов. Оригинальность текста полноценно соединяется с мастерством художника, и создатель изображений становится соавтором литератора [1; 2 и др.]. Книгу стихов Сергея Есенина «Мой путь», спроектированную и иллюстрированную Аленой Дергилевой, можно считать одной из лучших изданий данного сегмента.

Сергей Есенин ассоциируется у большей части населения России с юношей с густой копной волнистых ухоженных волос и игривой челкой на лбу, обнимающим ствол березы. Такие ассоциации, конечно, не случайны. Ушедший из жизни в тридцатилетнем возрасте красавец поэт остался навечно молодым как в сердцах современников, так и следующих поколений почитателей его огромного таланта. Значительную роль в его популярности сыграли и великолепные фотопортреты, сделанные в профессиональных фотостудиях Российской империи, продолжавших работу и в 1920-е гг. Тиражированные в тысячах экземпляров в советское время, они выигрышно смотрелись на фоне фотоизображений пожилых бородатых мэтров отечественной литературы и «шли» наравне с героями-любовниками театральных подмостков. Такие фотографии в 1960-е гг. можно было увидеть не только в книжных магазинах и газетных киосках, но и на базарах Рязани и родного нам города — Зарайска. Только «базарные» варианты были еще и «лубочно» раскрашены анилиновой или жидко разведенной масляной краской. В каждой провинциальной фотостудии того времени имелись стенды из наиболее удачных и «образцовых» фотоизображений. На этих стендах часто можно было увидеть в качестве «образца» и портреты великого поэта.

Раскрашенный и продаваемый на базаре фотопортрет Есенина можно в какой-то степени считать народным признанием и, по сути дела, лубочной картинкой, так как он часто сопровождался несколькими строчками из стихов. Если вспомнить, что В. В. Маяковский за глаза называл Есенина «херувимчиком», то базарный портрет этому точно соответствовал. Иногда портрет предлагался покупателю в рамке из кусочков березы с корой. Это позволяют предположить, что соединение изображения Есенина и березы пришло в большое искусство и через такое наивное фототворчество. Зарайск находится недалеко от есенинского Константинова, и молодой поэт бывал на ярмарках на берегу реки Осетр. Отсюда и любовь к нему даже в годы послевоенного забвения «кабацкого поэта». Ну а березами берега Осетра заросли так же, как и берега Оки. В начале 1960 г. зарайские учителя литературы часто приглашали на уроки, посвященные дню рождения Есенина, одну еще очень крепкую пожилую женщину, которая рассказывала старшеклассникам о том, как она сопровождала поэта в прогулках по заросшему березами и черемухой городу.

После 1961 г., когда произведения Есенина стали издаваться в виде собраний сочинений и изучаться по школьной программе, изображения поэта рядом с березой стали неотъемлемой частью графической «Есенианы». Текст стихов с разной степенью талантливости переводился художниками в ту или иную иллюстрацию. Может ли быть такой подход «прямого перевода» к иллюстрированию поэтических произведений? Ну, конечно же, может. Об этом мы часто говорили и даже спорили с известным русским мастером ксилографии, Народным художником СССР, членом-корреспондентом академии художеств СССР Ф. Д. Константиновым. Федор Денисович в 1963–1965 гг. создал известный цикл гравюр, прямо «отвечающий» на конкретные строки из стихов Есенина [8; 9; 14]. Родившийся в 1910 г., т. е. через пятнадцать лет после появления на свет Сергея Есенина, в селе Рожново Зарайского уезда Рязанской губернии, он хорошо знал жизнь дореволюционной рязанщины. В Рожново и сейчас такие же, как в Константиново, дома с голубыми ставнями, каменная церковь, березы, черемуха и рябины по краям оврагов, только нет огромной Оки. Как и Есенин, Федор Денисович в юности уехал в Москву учиться, только не на поэта, а художника.

Прямо перед есенинским циклом Федор Денисович успешно закончил работу над иллюстрированием произведений М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и «Герой нашего времени» [20; 21] и в значительной степени перенес пафос «лермонтовских» романтико-героических иллюстраций на гравюры к стихам Есенина. Константинов считал Есенина выразителем чувств русского народа — народным героем. Отсюда и характер художественной трактовки вошедших в его графический цикл двух портретов поэта. Если вспомнить, что до «Героя нашего времени» Константинов иллюстрировал Ф. Шиллера и А. Мицкевича, то романтическая линия его гравюр станет еще отчетливее.

После Федора Денисовича Константинова, ставшего первым серьезным высокопрофессиональным иллюстратором произведений Есенина, к творчеству фантастически популярного поэта крупные художники обращались нечасто. Если не говорить о десятках портретных композиций с изображениями лица поэта на фоне все тех же берез или рябин, вверстанных в сотни поэтических сборников разного рода издательств республик СССР, то более или менее результативно работа велась только над развитием пейзажной линии художественно-графического прочтения стихов. Эта линия активно поддерживалась издательствами «Детская литература», «Советская Россия», «Малыш» (художники А. Парамонов, Е. Капустин, В. Морозов, П. Багин, Н. Устинов, С. Прусов, В. Панов и др.), выпускавшими литературу для детей и юношества [7; 10; 12; 15; 18;

19; 22]. Размноженные массовой полиграфией в миллионах экземпляров, эти мастерски отрисованные акварелью русские «зимки», заливные луга, косогоры и околицы сделали Есенина почти детским поэтом. Просмотрев библиографию изданий Есенина как конца прошлого века, так и первого десятилетия нашего, можно сказать, что ситуация практически не изменилась — иллюстрируются в основном стихи для школьников [17]. В томах «для взрослых» при типовом макете объектами художественного творчества являются только обложка и титульный лист.

В качестве положительной тенденции нашего века можно рассматривать начало издания произведений Есенина в виде «роскошных подарочных комплектов». Роскошность определяется дорогой кожей с декором, блинтовым тиснением с фольгой и качественной бумагой для текста. Иллюстрации внутри книжного блока — редкость с большим элементом случайности. Подарочные комплекты покупают те, кто в состоянии сменить собрания сочинений любимых писателей, напечатанных на газетной или почти газетной бумаге на издания, рассчитанные на более длительный срок эксплуатации [13; 16].

На этом фоне неординарным событием стал выход в свет в 2017 г. в московском издательстве «Ламартис», специализирующемся на эксклюзивных изданиях, сборника произведений Есенина «Мой путь» [11]. Художник издания Алена Дергилева в качестве концепции работы над книгой определила не взаимосвязь героя и природного окружения, а личности и стихии жизни общества. Данная концепция позволила Дергилевой по-новому взглянуть на произведения поэта, полноценно использовать великолепные, данные ей от рождения качества рисовальщика-портретиста и мастера многофигурных сюжетных композиций. Фабулой для работы послужила идея раскрытия содержания поэтических исканий посредством меняющегося во времени внешнего облика поэта в контексте развития революционных и постреволюционных событий. Кружоворот ускоряющегося движения жизни очень быстро менял как внешность Есенина, так и сюжетику его стихов. Для книги Дергилева создает восемь рисунков-портретов поэта: от провинциального юноши до уставшего от жизни человека с грустными глазами. Каждый портрет — попытка понять изменения в душе портретируемого.

Огромный опыт работы Дергилевой в поджанрах исторического и натурального портрета, выразившийся в сотнях станковых графических композиций, хранящихся сегодня в лучших музеях мира, позволил работать целенаправленно и уверенно. Чтобы осознать это, достаточно вспомнить исполненные ей великолепные портреты: «П. М. Третьяков», «Л. Н. Толстой», «В. И. Суриков», «О. Г. Верейский». Свою роль в реализации идей сыграли и навыки натурального портретирования одного человека на протяжении длительного периода жизни. Например, созданию знаменитого офорта «Портрет отца» предшествовало натурное рисование своего родителя в течение более двадцати лет. Поэтому основой работы над портретными изображениями Есенина стала не героизация или создание портрета-символа, а отображение объективного восприятия личности. «Лицо существует во времени и отражает в себе не только сиюминутное, но и то, что было с человеком многие годы назад, и даже то, что свершится после» [5].

В процессе работы Дергилевой был изучен весь доступный к исследованию фотографический материал из разных собраний, и выбранные восемь изображений с ее точки зрения — основные. Однако необходимо понимать, что портреты, исполненные Дергилевой, далеко не перерисовывание фотографий, а полноценное портретное творчество в границах имеющихся документов. Каждый из вошедших в книгу портретов

был многократно переделан как образно, так и технически. Случайные с точки зрения художника детали не вошли в изобразительный ряд. Первый портрет — юноша в крестьянской шапке и косоворотке. Мыслями он еще в родном рязанском селе, где можно выйти «на озеро в синюю гать, к сердцу вечерняя льнет благодать» [11, с. 53]. Следующий портрет — изображение без шапки прилежного и романтического вольнослушателя Московского городского народного университета имени А. Л. Шанявского. Третьему портрету можно дать название «молодой поэт».

О боже, боже,
Ты ль
Качаешь землю в снах?
Созвездий светит пыль
На наших волосах.
[11, с. 93]

На портрете упрямые волосы еще не уложены в знаменитую есенинскую прическу «волосок к волоску» и шапкой «стоят» на голове стихотворца (рисунок 1). Четвертый портрет — изображение обласканного первыми лучами славы человека с игривой с орнаментом бабочкой-бантом и прической «с пробором» посередине головы (рисунок 2).

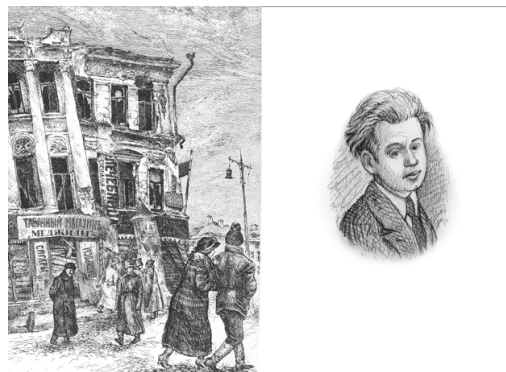


Рисунок 1 – Молодой поэт
Figure 1 – Young poet

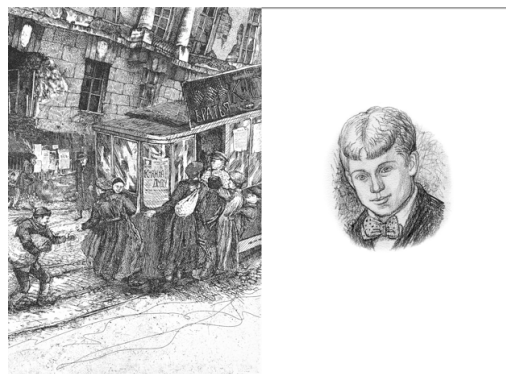


Рисунок 2 – Есенин — русский поэт
Figure 2 – Yesenin — Russian poet

Бедные, бедные крестьяне!
Вы, наверно, стали некрасивыми,
Так же боитесь Бога и болотных недр.
О, если б вы понимали,
Что сын ваш в России
Самый лучший поэт!
[11, с. 130]

Следующий портрет слегка напоминает нам эпатажного А. С. Пушкина в цилиндре. Портрет публикуется рядом со стихотворением со строками:

Не нравится?
Да, вы правы —
Привычка к Лориган
И к розам...
Но этот хлеб,
Что жрете вы, —
Ведь мы его того-с...
Навозом...
[11, с. 262]

Ситуацию еще больше обостряет сопровождающая портрет композиция с изображением многолюдного митинга в Москве в 1917 г. у памятника А. С. Пушкина около стен Страстного монастыря. Шестой портрет — единственное изображение умиротворенного и довольного жизнью поэта. В летней шляпе и тонкой рубашке, он влюблен и счастлив (рисунок 3). Предпоследний, седьмой портрет книги — самый отчаянно-тревожный:

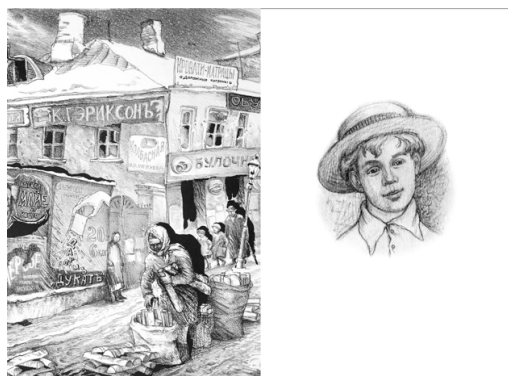


Рисунок 3 – Есенин в период поездки на Кавказ
Figure 3 – Yesenin during a trip to the Caucasus

Магомет перехитрил в Коране,
Запрещая крепкие напитки.
Потому поэт не перестанет
Пить вино, когда идет на пытки.
[11, с. 292]

Непривычны для почитателей Есенина включенные неухоженные волосы, домашний затертый халат, выпученные глаза и приоткрытый рот с небольшим перекосом. Поэт, конечно, жив, но существует в ином срезе земного существования. Перед портретом в книге помещена калька с литографической композицией с изображением московской улицы с забитой досками витриной трактира и Храмом Христа-Спасителя вдалеке. Холодно, ветрено, редкие прохожие жмутся от колючего снега к заборам.

Контекстом жизни Есенина в Москве были предреволюционная действительность крупного торгово-промышленного города и революционные события 1917 г. Дергилевой, постоянно рисующей Москву [3; 4; 6], этот рубежный для мегаполиса период был тщательно проанализирован еще в 1983–1987 гг. — годы работы художника над серией офортов и литографий «Москва в 1917 году». Эта серия большеформатных многофигурных композиций была инициативной, т. е. создавалась исключительно за счет средств автора. Возможно, поэтому в ней полностью отсутствовал пафос «коммунистического духа», а события трактовались как страдания населения в хаосе действий. Как это ни странно, но серия была репродуцирована в крупнейших периодических изданиях, причем даже в виде разворотов [23]. Сцены с митингующими у памятника А. С. Пушкину или участвующими в перестрелке москвичами оказались пророческими и повторились наяву в октябре 1993 г. Ключевые сюжеты из своей «революционной серии» Дергилева использует на кальках в «есенинской» книге в год 100-летия революции. Убеждение в том, что Есенин не меньший фигурант трагедии русского мира, чем многие «трибуны революции», она подкрепляет выразительной графикой.

В книге восемь сюжетных композиций, сопровождающих текст: «На Тверской в 1917 году», «В переулках Хитровки», «Дом у Никитских ворот», «Москва в годы революции. На Моховой», «Митинг у памятника А. С. Пушкину на Страстной площади», «Дровяной рынок в Москве», «В арбатских переулках у храма Христа Спасителя», «Мюр и Мерилиз». Они — графическая визуализация контекста московской жизни поэта и его окружения. Необходимо отметить, что вошедшая в книгу серия офортов и литографий оказалась единственной системной творческой фиксацией революционных деяний того времени в Москве. Все силы по «воспеванию» революции были отданы «Питеру».

Сюжетные композиции в книге начинаются с офорта «На Тверской в 1917 году» с изображением разбитой шикарной стеклянной витрины «Фототипия, циклография, гальванопластика, стереотипия, Н. Никольский» и убитым солдатом с винтовкой на мостовой. Рядом помещено стихотворение «Что это такое?». Часть фотопортретов жителей города в смятом виде валяется рядом с солдатом. Начало невеселое, но сразу же вводит в канву жизни города. В двери этого заведения для фотографирования заходил и Есенин. Второй офорт — «Дом у Никитских ворот» — включает в себя изображение в плачевном состоянии трехэтажного дома с колоннами и вывеской «Табачный магазин «Меджиди». У фасада дома разнонаправленно движутся массы солдат и обывателей. Купить папиросы у Меджиди считалось в мирное время очень престижным. На Моховой улице Дергилевой изображается трамвай, облепленный пытающимися уехать людьми. Многие уже примостились на подножке, кто-то безуспешно пытается на нее забраться или отчаянно бежит за «электрической» железной машиной по рельсам. Динамика композиции усиливается диагональным движением трамвая в листе. У памятника А. С. Пушкину десятки людей облепили пьедестал, образовав своеобразный холм. Транспаранты, флаги, папахи солдат, шляпки женщин и котелки и кепки мужчин создают круговое движение, усиливаемое характерными штрихами на одеждах. Литография

«Дровяной рынок в Москве» показывает отчаянную ситуацию в замерзающей Москве, посредством изображений закутанных в платки женщин, заталкивающих в мешки колотые березовые дрова...

Бедные, бедные мятежники!
Вы цвели и шумели, как рожь.
Ваши головы колосьями нежными
Раскачивал июльский дождь.

[11, с. 320]

На литографии «У храма Христа Спасителя» пустынно, только на неровных плитах известняка тротуара разлито кровавое пятно и брошенная трость. Последняя литография в книге — сюжетная сцена у манящей прохожих витрины магазина «Мюр и Мерилиз» с шикарным дореволюционным ресторанным убранством стола со снедью и напитками. Часть москвичей, изображенных на первом плане, как-то натянуто улыбаются...

В книге сюжетные сцены напечатаны на полупрозрачной специально подобранной к такого рода печати бумаге — кальке. Калька прекрасно держит типографскую краску, точно передавая задумки художника, но имеет отстраненное холодноватое свечение. Изображенные Дергилевой на всех офортах и литографиях людские толпы воспринимаются нами как образ из далекого неуютного прошлого. Перевернув кальку, мы, из-за ее полупрозрачности, видим то же действие, но развивающееся в противоположном направлении. Обратная сторона кальки становится левой частью книжного разворота, а на правой части подается карандашный портрет Есенина. «Работающая» на просвет калька усиливает действие сюжета, придает ему особую стереоскопичность и пространственную глубину. «Игра» холодных цветовых оттенков кальки и «теплой» белой бумаги делает восприятие портрета живым. Живой облик поэта и события, сеющие невзгоды и смерть, до предела обостряют восприятие поэтических строк. Композиции, вклеенные в книгу перед портретами, как бы включают поэта в водоворот событий пишущейся на улицах истории. Истории, от которой не спрятаться в «ресторациях», будуарах, чужеземных городах или даже в родном селе. Грусть, переходящая в постоянно щемящую боль, будет жить в душе поэта до конца его дней, и визуализация лейтмотива этой боли лишь художественный путь любящего творчество поэта иллюстратора. Этот прием оправдан, так как Есенин далеко не только «новокрестьянская поэзия». Начав свое творчество как мастер психологизированного пейзажа и знаток народного языка, он искренне пытался вместе с друзьями поэтами-имажинистами постигнуть «коммуной вздыбленную Русь». Но пришел только к разладу в своем сознании и перекосам в мироощущении. Все, что было за пределами Есенинской Руси, ограниченной окрестностями родной деревни, одновременно и страстно притягивало и вызывало животный страх. Особенно это касалось ассоциаций от восприятия Петрограда.

Как муравьи кишели люди
Из щелей выдолбленных глыб,
И, схилясь, двигались их груди,
Что чешуя скорузных рыб, —

пишет Есенин в 1915 г. [11, с. 65].

Не успев толком обжиться в Москве и привыкнуть к столице Российской империи, Есенин попадает в «колесницу войны», а затем в жуть революционных событий. С озлобленными обнищавшими вооруженными людьми он встречается на перекрестках железных дорог, улицах Петрограда и Москвы, и это вызывает у него приступы тяжелых раздумий и срывы психики. Все это не приводит ни к чему хорошему. Видения «обвитого крапивой плетения» уже не приносят отдохновения. В свои предсмертные приезды на малую Родину он видит, как и там расплзается все та же социальная гниль. Внимательно рассматривая последний из отрисованных Дергилевой портретов Есенина, мы видим успокоенное лицо смотрящего «в себя» человека (рисунок 4). Казалось бы, уже 1925 г., самое страшное позади и жизнь как-то начинает налаживаться: появляются товары в магазинах, дамы опять стали надевать шляпки, мужчины — «котелки». Но поэт все чаще обращается в своих стихах к прошлому: детству, юным пылким дням ушедшей любви, утренним туманам. В последние два года, которые можно назвать итоговыми, написана поэма «Анна Снегина», стали издаваться книги («Березовый ситец», «Москва кабацкая»), написаны десятки проникновенных стихов. Но глубокие художественные обобщения сопровождалось нарастающим комом разочарований в противоречиях жизни. Бунтарская стихия революции оказалась непомерной для ранимой, изболевшейся и уставшей от бродяжничества души. Вся портретная серия, напечатанная на кремово-серо-ватой, шероховатой, усиливающей сочность карандашной фактуры французской бумаге придает книжному блоку свой внутренний ритм. Она очень живая, и каждый портрет обладает неповторимым шармом. Но особенно хорош последний. Можно было бы внести в него элементы трагизма, но Дергилева поступила иначе. Перед нами человек, который уже все для себя решил. И он очень красив в своем решении. Такая просветленная красота бывает только тогда, когда наступает внутренняя гармония — гармония духа. Привлекать к себе внимание уже незачем, и он опять — чистый помыслами отрок. С таким состоянием души Есенин ехал в Ленинград решать вопрос с изданием своего собрания сочинений.



Рисунок 4 – Есенин в 1925 г.
Figure 4 – Yesenin in 1925

Проведя анализ образно-содержательной основы дизайна и иллюстраций новой книги произведений С. Есенина «Мой путь» (2017), можно сделать вывод, что перед нами одно из лучших книжных воплощений творчества великого русского поэта XX в. Сплетение словесного текста и портретных образов-текстов с сюжетно-графическим подтекстом образуют единый упругий содержательный сплав, позволяющий подойти

к пониманию неоднозначности прочтения внешне простых поэтических строк. Впервые в отечественном книжном искусстве стихотворения Есенина подаются не на фоне из русских идиллических пейзажей — ощущений природы, а в контексте страшных, разрушающих душу и тело катаклизмов. Особую остроту восприятия поэзии придаст высочайшего уровня техническое воплощение идеи издания, представляющее собой вершину соединения мануальных и компьютерных технологий в работе с книгой. Ручной работы переплет с серебристым конструктивистическим орнаментом, вдавленным ребристым штампом матового свечения в натуральную кожу, прекрасно смотрится в изысканно-черном плотного картона футляре. Внутри книжного блока внешне отрезанные от суеты жизни портреты ведут свой непростой разговор со сложным многослойным сплетением линий, штрихов и пятен, образующих движение людских масс как вглубь картинной плоскости, так и из нее. Эти массы и есть та среда, в которой жил и умер Сергей Есенин.

Сегмент эксклюзивной книги, в котором Дергилева работает в издательстве «Ламартис» более пятнадцати лет, позволяет художнику результативно сочетать роскошь издания и высокую культуру донесения сложных графических образов до читателя. Книга, как и сам Есенин, очень хорошо внешне «одетая», а поэт любил хорошо одеваться, наполнена художественно запечатленным миром противоречивых страстей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. М.: Ламартис, 2011. 432 с. ил.
- 2 Бунин И. А. Повести и рассказы. М.: Ламартис, 2005. 700 с. ил.
- 3 Дергилева А. И. Уголки Старой Москвы в офортах Алены Дергилевой: Набор открыток. М.: Тип. Print-up, 2017. 18 ил.
- 4 Дергилева А. И. Нарисованная Москва: Альбом / вступит. ст. Н. П. Бесчастнова. М.: КОНТАКТ-Культура, 2017. 264 с., 147 ил.
- 5 Дергилева А. И. Проблемы и поиски // Творчество. 1986. № 7. С. 19.
- 6 Дергилева А. И. Дворы и подворотни Старой Москвы в графике Алены Дергилевой: Набор открыток. М.: Тип. Print-up, 2018. 18 ил.
- 7 Есенин С. А. Бабушкины сказки / худ. В. И. Морозов. Л.: Худ. фонд РСФСР, Комбинат графического искусства, 1973. 16 с.
- 8 Есенин С. А. Гравюры Ф. Д. Константинова. 11 репродукций. Статья И. Г. Мямлина. Л.: Художник РСФСР, 1971. 13 с.
- 9 Есенин С. А. Лирика / худ. Ф. Константинов. Л.: Детская литература, 1982. 63 с.
- 10 Есенин С. А. Лебедушка: стихи / худ. Н. Устинов. М.: Малыш, 1977. 16 с.
- 11 Есенин С. А. Мой путь. М.: Ламартис, 2017. 492 с.
- 12 Есенин С. А. За рекой горят огни / рис. П. Багина. М.: Сов. Россия, 1977. 48 с.
- 13 Есенин С. А. Собр. соч.: в 4 т. М.: СЛОВО, 2016. Т. 1. 448 с.
- 14 Есенин С. А. Стихотворения. Поэмы / ил. Ф. Константинова. М.: Худож. лит., 1973. 384 с.
- 15 Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / худ. А. Парамонов. М.: Детская литература, 1980. 192 с.
- 16 Есенин С. А. Отговорила роща золотая... М.: ЭКСМО, 2012. 304 с.
- 17 Есенин С. А. Черемуха: стихотворения / ил. Д. Полякова. М.: Детская литература, 2013. 32 с.
- 18 Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / худ. А. Парамонов. М.: Детская литература, 1971. 192 с.

- 19 *Есенин С. А.* Черемуха: стихи / худ. С. Прусов. М.: Детская литература, 1977. 32 с.
- 20 *Лермонтов М. Ю.* Избранные сочинения / худ. Ф. Константинов. М.: Худож. лит., 1983. 832 с.
- 21 *Лермонтов М. Ю.* Мцыри / Обложка худ. Ф. Константинова. М.: МОГИЗ, Гослитиздат, 1946. 64 с.
- 22 *Прокушев Ю.* Сергей Есенин / рис. В. Панова. М.: Детская литература, 1971. 224 с.
- 23 *Разгонова И.* Без гнева. Вернисаж Алены Дергилевой // Россия. № 5. 6 декабря 1990. С. 4.

© 2020. Nikolay P. Beschastnov
Moscow, Russia

© 2020. Evdokia N. Dergileva
Moscow, Russia

**THE ISSUE OF TEXT AND CONTEXT
IN THE BOOK OF POEMS BY SERGEI YESENIN “MY WAY”:
EXPERIENCE OF ILLUSTRATION AND DESIGN
BY ALENA DERGILEVA**

Abstract: The paper explores design process and illustrating of the exclusive book of poems by Sergei Yesenin “My way” (2017) by the famous Moscow artist Alena Dergileva (Elena Ivanovna Dergileva) and by “Lamartis” publishing house. The analysis of the determining of the General design concept of the book, the principles of work on illustrations allowed to reveal the features of the relationship between poetic creations and vicissitudes of the times of their creation. The reflection of the time context in the graphics allowed taking a fresh look at the meaning of the text. In general, the issue is considered against the general background of the history of domestic illustration of the works by the great Russian poet with his image established before Dergileva’s illustrative array. One of peculiarities of illustrating a number of books came to be an inclusion of both subject compositions and images of the poet in different periods of life: from the time of his first arrival in Moscow to his death in 1925. Dergileva interprets the changing appearance of the poet as an integral part of the historical time — the time of a bloody turning point in the fate of Russia. Combining the pictures of Moscow streets, troubled by revolutionary events, with intimate portraits of the Great Russian poet forms a complex plot and graphic subtext that allows you realizing the depth of seemingly simple poetic lines. An experienced portraitist and master of book illustration, Dergileva carefully draws the changes taking place in the very appearance of Yesenin — from a romantic young man to a man tired of the twists of fate, looking deep into himself. Each of the portraits is a vivid record of a stage in the life and work of the poet.

Keywords: Sergey Yesenin, Alena Dergileva, Moscow, poems, poet, text, context, graphics, illustrations, portrait, time.

Information about authors:

Nikolay P. Beschastnov — DSc in Art, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, p. 1, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6033-8471>. E-mail: npb.art@mail.ru

Evdokia N. Dergileva — PhD in Art, Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, p. 1, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0062-6869>. E-mail: dysua@mail.ru

Received: May 24, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Beschastnov N. P., Dergileva E. N. The issue of text and context in the book of poems by Sergei Yesenin “My way”: experience of illustration and design by Alena Dergileva. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 258–270. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-258-270>

REFERENCES

- 1 Bunin I. A. *Zhizn' Arsen'eva* [The life of Arsenyev]. Moscow, Lamartis Publ., 2011. 432 p. il. (In Russian)
- 2 Bunin I. A. *Povesti i rasskazy* [Tales and short stories]. Moscow, Lamartis Publ., 2005. 700 p. il. (In Russian)
- 3 Dergileva A. I. *Ugolki Staroi Moskvy v ofortakh Aleny Dergilevoi: Nabor otkrytok* [Corners of old Moscow in Alena Dergileva's etchings: A set of postcards]. Moscow, Tipografia Print-up Publ., 2017. 18 il. (In Russian)
- 4 Dergileva A. I. *Narisovannaia Moskva: Al'bom* [Drawn Moscow: Album], introductory article by N. P. Beschastnova. Moscow, KONTAKT-Kul'tura Publ., 2017. 264 p., 147 il. (In Russian)
- 5 Dergileva A. I. Problemy i poiski [Problems and searches]. *Tvorchestvo*, 1986, no 7, p. 19. (In Russian)
- 6 Dergileva A. I. *Dvory i podvorotni Staroi Moskvy v grafike Aleny Dergilevoi: Nabor otkrytok* [Courtyards and doorways of old Moscow in the schedule of Alena Dergileva: a Set of postcards]. Moscow, Tipografia Print-up Publ., 2018. 18 il. (In Russian)
- 7 Yesenin S. A. *Babushkiny skazki* [Grandma's fairy tales], artist V. I. Morozov. Leningrad, Khudozhestvennyi fond RSFSR, Kombinat graficheskogo iskusstva Publ., 1973. 16 p. (In Russian)
- 8 Yesenin S. A. Graviury F. D. *Konstantinova. 11 reproduksii. Stat'ia I. G Miamlina* [Engravings by F. D. Konstantinov. 11 reproductions. Article I. g Myamlin]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1971. 13 p. (In Russian)
- 9 Yesenin S. A. *Lirika* [Lyrics], artist F. Konstantinov. Leningrad, Detskaia literature Publ., 1982. 63 p. (In Russian)
- 10 Yesenin S. A. *Lebedushka: stikhi* [Little pen: poems], artist N. Ustinov. Moscow, Malysh Publ., 1977. 16 p. (In Russian)
- 11 Yesenin S. A. *Moi put'* [My way]. Moscow, Lamartis Publ., 2017. 492 p. (In Russian)
- 12 Yesenin S. A. *Za rekoi goriat ogni* [Across the river the lights are burning], artist P. Bagin. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1977. 48 p. (In Russian)
- 13 Yesenin S. A. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow, SLOVO Publ., 2016. Vol. 1 448 p. (In Russian)
- 14 Yesenin S. A. *Stikhotvoreniia. Poemy* [Verses. Poems], artist F. Konstantinov. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1973. 384 p. (In Russian)

- 15 Yesenin S. A. *Stikhotvoreniia i poemy* [Verses and poems], artist A. Paramonov. Moscow, Detskaia literature Publ., 1980. 192 p. (In Russian)
- 16 Yesenin S. A. *Otgovorila roshcha zolotaia...* [Golden grove has moved on...]. Moscow, EKSMO Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 17 Yesenin S. A. *Cheremukha: stikhotvoreniia* [Bird cherry: poems], artist D. Poliakov. Moscow, Detskaia literature Publ., 2013. 32 p. (In Russian)
- 18 Yesenin S. A. *Stikhotvoreniia i poemy* [Verses and poems], artist A. Paramonov. Moscow, Detskaia literature Publ., 1971. 192 p. (In Russian)
- 19 Yesenin S. A. *Cheremukha: stikhi* [Bird cherry: poems], artist S. Prusov. Moscow, Detskaia literature Publ., 1977. 32 p. (In Russian)
- 20 Lermontov M. Iu. *Izbrannye sochineniia* [Selected works], artist F. Konstantinov. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1983. 832 p. (In Russian)
- 21 Lermontov M. Iu. *Mtsyri*, cover art by F. Konstantinov. Moscow, MOGIZ, Goslitizdat Publ., 1946. 64 p. (In Russian)
- 22 Prokushev Iu. *Sergei Esenin* [Sergei Yesenin], artist V. Panov. Moscow, Detskaia literature Publ., 1971. 224 p. (In Russian)
- 23 Razgonova I. *Bez gneva. Vernisazh Aleny Dergilevoi* [Without anger. Opening Day of Alena Dergileva]. *Rossia*, 1990, no 5, 6 December, p. 4. (In Russian)



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

© 2020 г. А. Е. Третьякова

г. Москва, Россия

© 2020 г. В. В. Сафонов

г. Москва, Россия

© 2020 г. В. Д. Константинова

г. Москва, Россия

ИСТОРИЯ ЦВЕТА И КРАСИТЕЛЕЙ В ЭТНОСЕ НАРОДОВ МИРА

Аннотация: Цвет и традиции тесно взаимосвязаны в любой этнической культуре. Источником цвета на протяжении всей истории человечества служили природные красители животного и растительного происхождения. Обособленность исторического развития народов стран Азии, Европы, Африки как в географическом масштабе, так и по временной шкале разделяет цветовосприятие людьми — один и тот же цвет трактуется по-разному. Формируются философия и символизм, в которые прочно вплетается понятие цвета. Географическое положение связано с климатическим поясом, а следовательно, и с особенностями источника сырья природного красителя. Недостаток любого природного красителя — это его нестойкость на ткани, он выцветает. Яркие и насыщенные цвета являются дорогостоящими в силу малого количества сырья и трудности получения (пурпур, кермес, шафран и др.). Лишь в XIX в. появляются синтетические красители, резко расширившие цветовую гамму и возможности колорирования разнообразных изделий. Синтетические красители, в отличие от природных, достаточно прочно фиксируются на материале, отличаются дешевизной и доступностью, и этот фактор позволил получить синтетическим красителям повсеместное применение. Однако в настоящее время в связи с сохранением экологии неуклонно возрождается применение природных красителей. Одним из таких течений можно представить экопринт, позволяющий получать разнообразный узорчатые рисунки на текстильных материалах.

Ключевые слова: этнос, природные красители, цвет, одежда, экопринт.

Информация об авторах:

Анна Евгеньевна Третьякова — доктор технических наук, доцент, профессор кафедры Реставрации и химической обработки материалов, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0124-3755>. E-mail: bullhund@rambler.ru

Валентин Владимирович Сафонов — доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой Реставрации и химической обработки материалов, Российский

государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2821-2120>. E-mail: safonov-vv@rguk.ru

Виктория Дмитриевна Константинова — студент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7752-760X>. E-mail: viktorinkakonst@mail.ru

Дата поступления статьи: 17.12.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Третьякова А. Е., Сафонов В. В., Константинова В. Д. История цвета и красителей в этносе народов мира // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 271–281. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-271-281>

В мире существует более десяти миллионов различных цветов. Но люди разных эпох и разных континентов воспринимают и классифицируют цвета по-разному.

Например, китайцы считают, что базовыми выступают всего пять цветов, а именно: черный, красный, синий, белый и желтый [3]. А все остальные оттенки представляют собой различные комбинации базовых цветов. Это правило установлено представлениями об устройстве мира. Китайцы поделили мир на пять категорий: дерево, огонь, металл, вода и земля. Каждый из этих элементов являлся символом жизненных процессов. Цвета также являются частью этой системы. И одежда людей с давних времен подчинялась этому правилу. Красный цвет в Китае получали из марены и мальвы, использовались также лаковые червецы. В желтый ткань красили куркумой и барбарисом. Синий цвет давал индиго, завезенный из Индии. Также использовалась вайда [13]. А вот зеленый краситель «локао» получили только в 1845 г. До этого приходилось окрашивать ткань в зеленый цвет двумя этапами.

Японцы заимствовали у китайцев систему основных цветов, но добавили фиолетовый. Изначальные японские цвета — это черный, красный и белый [4]. Слово цвет («иро») в японском языке изначально использовалось как обращение к близкому человеку. Уже в древнеяпонском языке строго разделялись критерии цвета: яркость, темнота, чистота и прозрачность. Впервые цветоописание миров, поделенных между богами, встречается в Кодзики (древний сборник японских мифов): Высший мир (высокое небо) — светлый, яркий, цвета красный и белый. Средний мир (тростниковые заросли) — природа, ветер, лес, горы. Цвета — синий, зеленый. Низший мир (страна мертвых и духов) — черный и желтый цвет. Все цвета, от красно-коричневых до черного, японцы получали из древесины кампешевого дерева. В Японии дерево известно с конца XIX в., со времен правления императора Мэйдзи. Существовал сумаховый цвет (получали из плодов сумаха) — это желто-оранжевый, он допускался только в одежде императора. В красный ткань окрашивали сафлором. Синий получали также с помощью индиго.

Сейчас оттенки цветов японцы часто обозначают в зависимости от текстуры материала или от ассоциаций с каким-либо предметом. Например, цвет сакуры, цвет янтаря, серебристо-серый, серо-керамический и т. д.

Таким образом, японцы различают невероятное множество оттенков, но выделяют несколько главных цветов, что связано с мировоззрением людей. Следует отметить, что в регионе Дальнего Востока очень щепетильно относятся к текстуре цвета: матовый блестящий, бархатистый и т. п. [9].

Передвигаясь от Японии и Китая вглубь средней Азии, можно перейти к особенностям цветового восприятия в Индии.

Символика цвета в Индии делится на брахманистскую и народную. Брахманистская выражена религиозно-философской формулой АОУМ, где:

- А — коричневое, лимонно-желтое, бело-розовое, черное, Земля, Творение;
- О — голубое, кристально-белое, зеленое, фиолетовое, Вода, Сохранение;
- У — красное, оранжевое, шафранно-желтое, пепельно-серое, Огонь, Разрушение, танец;
- М — пурпурное, блеск золота, серебряный луч, алмазные переливы, все светящиеся краски — всецвет, Всемудрость, симфония всемогущества [14].

Эта система символов была понятна только посвященным брахманам и распространения в народе не получила. Народными цветовыми символами были три цвета, обозначающие основные жизненные начала: красный — Свет и Тепло, белый — Вода, черный — Пища. Красный цвет традиционно получали из растения manjī, а также из эмбилики лекарственной. Но здесь был очень распространен и известен еще один краситель — индиго (синий). Из Индии он распространился по всему свету. Черный цвет часто получали именно концентрированным раствором сине-черного индиго. Причем одежду, окрашенную в яркие, сочные тона, было принято носить ночью или вечером, а утром хорошим тоном считалась белая и светлая одежда [12].

В Африке доминируют те же цвета, хотя значение им придают несколько иное. Цветовая символика народов Тропической и Южной части континента состоит из триады белого, красного и черного цветов [15]. Символический статус этих цветов определяется тем, что они являются неотъемлемой частью ритуальной практики. Выбор этой цветовой триады связан с многовековым человеческим опытом.

Но существуют некоторые этнические группы, которые являются исключением из этого правила. Например, туареги — кочевники из Тимбукту, живущие в Сахаре. Их костюм называется боубоу. Единственный краситель, который они используют, — это индиго. Поскольку синяя краска часто оставляет следы на их коже, их иногда называют синим народом.

Огромная древнейшая цивилизация Африки — это Египет. Цветовое значение, как и в Китае, определялось в Египте устройством мира. Желтый и золотой — это цвета Солнца. Это сияние звезд. Желтым изображались тела богов. Древние египтяне верили, что плоть и кости богов состоят из чистого золота. Получали краситель из охры или аурипигмента. Белый цвет — цвет чистоты, ритуалов и священных действий. Черный цвет — символ ночи и подземного мира. Цвет плодородия и воскресения. Черным изображалась кожа Осириса. Для получения черного изображения использовали сажу, древесный уголь, жгли кости животных. Красный — цвет огня и опасности. Красный лотос — символ крови, пролитой Осирисом. Краситель для ткани получали сафлора красильного. Кроваво-красный давала алкана красильная, но цвет плохо закреплялся. Была известна египтянам и марена. Зеленый — это символ жизни, роста, победы над смертью. Использовался оксид меди и малахита для получения данного цвета. Голубой или синий цвет — символ истины. Это цвет неба — дома Ра. Это цвет воды, и потому символ плодородия. Ценили камень — лазурит. Для получения синего соединяли оксиды меди с кальцием и кремнием. Использовалась также вайда. Алюминиевые квасцы стали применять и в Древнем Египте [16; 6]. Это известная протрава и в наши дни.

Во многих племенах Африки, Америки и Австралии воины, готовясь к схватке, раскрашивали тело и лицо в красный цвет. В Америке красный цвет — это цвет опас-

ности и угрозы. А вот желтый олицетворяет трусость и малодушие, безопасность символизирует зеленый цвет, голубой ассоциируется с мужественностью, стабильностью. Колорит одежды коренных американцев — индейцев — крайне разнообразный. У разных индейских племен разное значение цветов. Черный цвет для большинства племен, как сиу, шайенны, арапахо и пауни, означает цвет победы. Это символ прекращенной вражды. Для получения черного цвета использовали природные материалы до появления белых торговцев. Равнинные кри смешивали жир и древесный уголь с графитом. Скиди-пауни покрывали свои лица сажей от сгоревшей травы. Белый цвет — это скорбь или мир. А вот голубым и зеленым отмечали себя мудрые и просвещенные, умеющие общаться с духами и богами. Красный у индейцев — кровь и энергия. Считалось, что он приносит удачу в бою. В то же время он мог означать красоту и семейное счастье. Красный, желтый и коричневый природные красители индейцы стали заменять охрой, которую предоставляли им торговцы за высокую цену. Красные пятна на теле у сиу — это места прошлых ранений. Горизонтальные линии на руках и на теле, как и вертикальные на шее, говорили о том, что воин бывал во многих битвах. Места ранений у коней тоже отмечали красным [8].

Красный цвет имеет свою историю в Европе. Со времен Древней Греции и Древнего Рима жители Европы тяготеют к пурпуру и золоту. И если для жителей США и Японии красный — это знак опасности, в Китае — это цвет огня, символ процветания и счастья, в Японии — символ солнца, то для жителей Европы красный — это цвет аристократов, но вместе с тем цвет греха и страсти. В XVI в. протестантская Европа считала красный цвет слишком заметным, т. е. неприличным. Однако католики сделали красный цветом кардинальских мантий и камилавок. Сейчас распространена одежда разных цветов.

Следует отметить, что в Европе, как и во всем мире, тоже выделяется первоначальная цветовая триада — красный, белый и черный. Их символизм менялся на протяжении истории, но они долго оставались основными опорными цветами вплоть до открытия И. Ньютоном спектра — волновой природы света, дающего цветоощущение [9].

В Греции и Риме с древних времен для окрашивания одежды в синий использовалась вайда. Известно также, что в Греции применяли лакмус. Оранжево-красный греки получали из цветов сафлора, из марены [1]. А вот в Риме больше был распространен пурпур — очень дорогой краситель красного цвета, получаемый из средиземноморских моллюсков. Из одного килограмма красителя-сырца после выпаривания оставалось всего шестьдесят граммов красящего вещества [10]. Это самый роскошный цвет Античности. Другой интересный краситель древней Европы — это кермес (кошениль, кармин). Краситель получали из дубового червеца, паразитирующего на разновидности дуба, произрастающего в средиземноморье. Для приготовления красителя использовали «орешки» на листьях, а в более поздние времена — самок насекомых. При помощи различных протрав (солей алюминия, железа, меди, олова, винного камня и т. д.) получали цвета от желтого и красного до зеленого и фиолетового. Желтый цвет получали из шафрана.

Колорит России с древних времен строился из одежд разных племен и народов. Самыми главными являются те же три цвета: красный, белый и черный [11]. Красный — символ огня, жизни, Солнца, здоровья и любви. На Руси использовали разные красители, в зависимости от географического расположения территории. Это и зверобой, и марена, и гречишник. Все они давали красный цвет. Белый — это символ света,

чистоты и свободы. Это пространство между небом и землей. Образ белой березы — символ доброй и чистой девушки. В оберегах белый призван был защитить от нечистой силы, зла. Черный цвет имеет два значения — смерть и земля. Для получения этого цвета использовали сразу несколько красителей. В их числе ягоды и корни воронца, кора таволги вязолистной, листья толокнянки, листья и стебли подбела, сок травы «зюзик блестящий» [5]. Желтый — это символ солнца, цвет меда и пшеницы. Использовали лук, иву серую, крушину, орешник, череду, луговой василек и т. д. Зеленый считался женским цветом, символом весны, молодости и энергии. Применяли для его получения вайду-крутик, плаун булавидный, крапиву, трилистник, пижму и осину [7, с. 94–104].

В этнический состав России входят разные народы, многие из них сохранили свой традиционный колорит. Так, жители Сибири, нганасаны, шили праздничную одежду тоже из белого, красного и черного материала. Но они имели свою собственную орнаментальную систему. Символы могли сказать о социальной принадлежности человека, его возрасте. Свои собственные орнаменты имели шаманы. Для украшения одежды и обуви нганасаны применяли естественные красители: охру, графит, смешивали сажу с жиром.

В Карелии для окраски тканей домашнего производства использовали сок красных ягод, сажу, настой коры ивы, ольхи, луковой шелухи и подмаренника. Иногда покупали индиго, позднее — анилиновые красители. Крашенина и пестрядь (чередование синих и белых полос через 5–6 ниток) также были популярными.

Таким образом, цветовое восприятие уже с древности отличалось у разных народов, но красный, белый и черный цвета являлись основными в быту многих из них, они закрепились и в культуре нашей страны. Со временем произошло смешение народных традиций. Сейчас существует огромное количество цветов и оттенков в одежде людей всех континентов. Все труднее становится сохранить культурную самобытность, неповторимость.

Что касается природных красителей, в настоящее время происходит их возрождение. Эффекты, которые дают природные красители, сложные цвета, получаемые с их помощью на ткани, образуют новую творческую технику, которая не имеет постоянного названия, но наиболее распространенное — экопринт.

Экопринт — это способ окрашивания натуральных тканей природными красителями с использованием различных протрав — закрепителей. При этом применяются следующие техники: пропаривание, кипячение, выгорание на солнце, вымачивание, механическая сила [2]. Данная техника может использоваться и для печати на плотной бумаге.

Для экопринта подходят все растения, содержащие красящие вещества. Для средней полосы России это — папоротник, клевер, тысячелистник, грецкие и буковые орехи, кора и листья деревьев, луковая шелуха, садовые растения. Можно использовать и сухие красители, такие как крушина, толокнянка, куркума, душица, черноплодная рябина и так далее. Крепкие, плотные и вязкие листья дают лучшие результаты, если их предварительно слегка высушить в книге, а затем сразу завернуть в ткань так, чтобы каждый лист был полностью прижат к ткани [17]. Многие колористы и красильщики используют для окраски фона анилиновые красители.

У природных пигментов низкое сродство к волокну, т. е. они плохо проникают вглубь натуральных волокон с высокоразвитой пористой структурой, не говоря уже о химических с плотной, практически без капилляров и пор. Это происходит и из-за геометрической несопоставимости размеров пигментов ($\geq 30 \text{ \AA}$) и пор волокна

($\leq 25\text{--}30 \text{ \AA}$). По этой причине предпочтительны текстильные материалы из натуральных волокон.

Процесс состоит из следующих этапов.

- 1 Подготовка ткани — удаление пропиток при помощи стирки.
- 2 Обработка ткани солями металлов — протравливание для лучшей фиксации красителей на волокне. Для этого используются комплексные соли — квасцы — двойная сернокислая соль алюминия, хрома, железа или какого-нибудь щелочного металла, или аммония. Алюминиевые квасцы подходят для светлых тонов, для темных можно использовать раствор медного купороса. Можно отметить, что протравы использовали уже в Древнем Египте. Протраву можно использовать до окрашивания, во время и после. Применяя протравы до окрашивания, ткань обрабатывается при температуре не выше $95\text{--}98^\circ\text{C}$ 30–60 мин. Во время окрашивания за 30–60 мин до окончания крашения добавляется раствор квасцов. После окрашивания окрашенную ткань погружают в раствор протравы. Можно также некоторые листья замачивать в протраве, отличной от основной (той, которая используется для ткани), чтобы добиться контуров разных оттенков.
- 3 Для получения цветного фона следует окрасить саму ткань в какой-либо локальный цвет при помощи натуральных красителей. В технике медиумпринт используют анилиновые красители, которые добавляются непосредственно в красильную ванну с тканью.
- 4 После всех этих операций переходят к собственно «принту» — печати растениями на ткани. Свежие растения раскладываются по полотну, при этом ткань должна быть немного влажной и лежать на твердой ровной поверхности. Растения раскладываются на одной половине ткани. Если используются растения высушенные, их необходимо предварительно вымачивать в течение 40–60 мин. После того, как композиция составлена, второй половиной ткани накрывают первую. Можно раскладывать травы по всему полотну, но тогда сверху прокладывается еще одна ткань (она называется рабочей, смежной, и, как правило, отличается от основной: для шелковой — это хлопчатобумажная ткань, для ткани из хлопка — из синтетических нитей и т. д.) или проклеивается пищевой пленкой. Это делается для фиксации растений перед дальнейшим скручиванием ткани. Можно аккуратно оббить ткань с растениями молотком, с целью повреждения поверхности красящих материалов, чтобы сок проник в ткань. Далее материал нужно скрутить различными способами.
- 5 Тепловая обработка в среде водяного пара в течение 2–3 ч. Другой вариант — обрабатывать ткань непосредственно в воде на протяжении 6–8 ч. при температуре не выше $70\text{--}90^\circ\text{C}$, чтобы избежать повреждения структуры ткани.
- 6 После варки материал, скрученный в рулон, оставляют остывать на срок от 1,5 ч. до целых суток. Чем дольше, тем лучше закрепятся цвета. Ткань можно разматывать и оставить на 12–24 ч., не убирая листья и другие материалы.
- 7 На следующем этапе аккуратно удаляются с ткани все веревки и закрепы. Полотно разворачивается, убираются травы и ягоды. На ткани остается удивительный узор из отпечатавшихся природных красящих материалов, который невозможно получить при машинной печати.
- 8 Заключительный этап: ткань промывают сначала с добавлением уксусной кислоты, затем просто в мягкой воде. После сушки пропаривают утюгом.
- 9 Результаты экопринта представлены ниже, на рисунке 1.

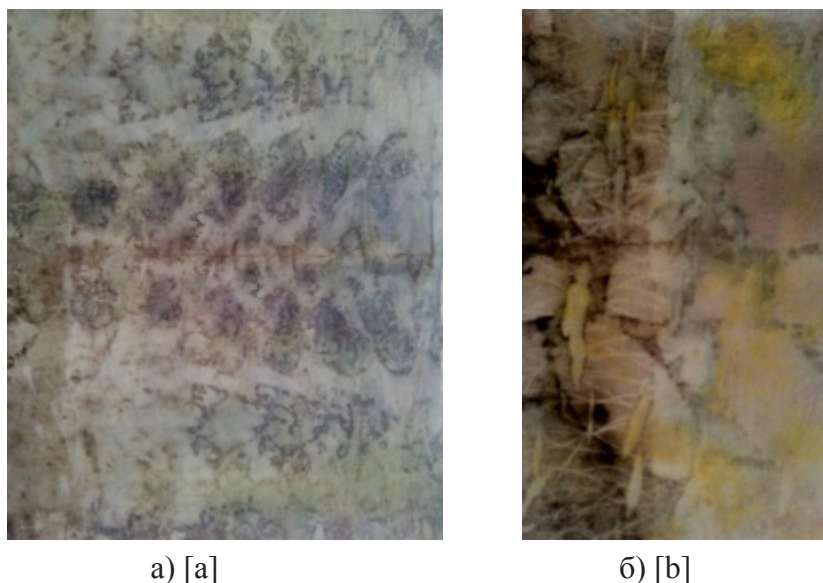


Рисунок 1 – Примеры экопринта: а) листья и лепестки розы и тюльпана, протрава — CuSO_4 ; б) листья и лепестки розы, куркума, черный чай, протрава — CuSO_4 .
Figure 1 – Examples of an ecoprint: a) leaves and petals of rose and tulip, etch — CuSO_4 ; b) leaves and petals of rose, curcuma, black tea, etch — CuSO_4 .

Для получения цветowych слоев может использоваться повторное перекрашивание. Применяется техника Shibori-zome. Пришивание или фиксирование предметов — красителей — может быть наилучшим методом при создании сложного рисунка. Ткань несколько раз окрашивается при постепенном удалении или прикреплении трафаретов, природных материалов. Но этот процесс занимает много сил и времени.

Набивка цветов на ткань — наиболее простой способ получения отпечатков. При этом получают четкие контуры, насыщенные цвета. Растение кладется на ткань, сверху накрывается бумагой или другой тканью. Далее ударами молотка получаем отпечатки растений. После — пропарить утюгом. Этот способ подходит для изготовления небольших изделий.

Второй простой способ — экопечать на солнце. Для этого лучше использовать ткань из шелка-сырца или бархат. Требуется закрепить отрез ткани на пенополистироле, выложить определенную композицию из растений, которые крепятся на булавки или придавливаются сверху оргстеклом. Далее следует выставить конструкцию на солнце. После нескольких дней нужно убрать высохшие растения. На их месте должны остаться слабые изображения. Ткань ополаскивается под проточной водой, все растения прикалываются на место и ткань с листьями отправляется опять на солнце. При высыхании ткани рисунок будет становиться ярче и четче. Разглаживать нужно утюгом без пара и воды.

Таким образом, природные красители, используемые еще в древности, находят применение в современном колорировании текстильных изделий. Однако современные красильщики и колористы сталкиваются с той же проблемой, которая существовала еще в древности, — красители природного происхождения сложно закрепить. Они вымываются при стирке, изменяются по цвету. В настоящее время ведутся активные поиски оптимальных протрав и технологических приемов, способствующих упрочнению окраски и сохранению цветовой гаммы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алданов С.* Красители в Древней Греции. Ч. 1–5 // Livejournal. URL: <https://aldanov.livejournal.com/510317.html> (дата обращения: 12.09.2019).
- 2 *Довбыш А.* Экопринт на ткани своими руками: мастер-класс с фото — 2018 // Яндекс Дзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/antonovsad2/ekoprint-na-tkani-svoimi-rukami-masterklass-s-foto-5b0cbd31830905eda574a085> (дата обращения: 14.09.2019).
- 3 *Задворная Е. С.* Символика цвета в китайской культуре. Ч. 1 // Livejournal. URL: <https://color-harmony.livejournal.com/213804.html> (дата обращения: 12.06.2019).
- 4 *Задворная Е. С.* Символика цвета в японской культуре. Ч. 1, 2 // Livejournal. URL: <https://color-harmony.livejournal.com/227283.html> (дата обращения: 12.06.2019).
- 5 Красильные растения. Сельскохозяйственная энциклопедия / под ред. П. П. Лобанова. М.: Гос. изд-во сельскохозяйственной лит., 1951. Т. 2 (Ж–К). 624 с.
- 6 *Лазутина Т. В.* Символика цвета в искусстве Древнего Египта // Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/simvolika-tsveta-v-iskusstve-drevnego-egipta> (дата обращения: 15.11.2019).
- 7 *Левашев В. П.* Добывание и использование вспомогательных производственных материалов // Очерки по истории русской деревни X–XIII вв. / Труды Государственного Исторического музея. М.: Гос. изд-во культурно-просветительной лит., 1959. С. 94–104.
- 8 Обычай и традиции индейцев // Вопросы религии. URL: <https://acoustic-fest.ru/obychai-i-traditsii-indejtsev-severnoj-ameriki-1371/> (дата обращения: 25.08.2019).
- 9 *Пастуро М.* Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 34–38.
- 10 *Понаморева В.* Чем наши предки ткани красили // Ежедневный познавательный журнал «ШколаЖизни.ру». URL: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/34014/> (дата обращения: 15.10.2019).
- 11 *Свиридов С. А.* Цветовые символы в славянской мифологии // Russianmyth.ru. URL: <http://russianmyth.ru/slavyane/symbols-of-colour/> (дата обращения: 17.10.2019).
- 12 *Семенова Е.* Значение цвета в индийской одежде — 2014 // Самопознание.ру. URL: https://samopoznanie.ru/articles/znachenie_cveta_v_indijskoj_odezhde/ (дата обращения: 19.11.2019).
- 13 *Семечкина Е. В.* Крашение текстильных материалов органическими природными и синтетическими красителями. Гл. I. Из истории применения красителей. Ч. 2. Важнейшие красители для тканей с древних времен до начала XX века // АРТконсервация. URL: <http://art-con.ru/node/3416> (дата обращения: 25.09.2019).
- 14 Символика цвета. Символика цвета в странах Востока // Портал «Символизм древних культур». URL: <http://www.symbolizm.ru/index.php/color/237-colorsymbolizm> (дата обращения: 09.09.2019).
- 15 *Татаровская И. Г.* Цветовая символика народов Тропической и Южной Африки // Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovaya-simvolika-narodov-tropicheskoy-i-yuzhnoy-afriki> (дата обращения: 15.11.2019).
- 16 Цвет у древних народов Египта // Цветопсихология. Всё о цвете. URL: <http://cvet-psy.ru/tsvet-u-drevnih-narodov-egipta/> (дата обращения: 17.10.2019).
- 17 India Flint book Eco colour — изд. MURDOCH BOOKS (Миллерс Пойнт, Австралия, англ.) // SecondStreet.ru. URL: http://secondstreet.ru/blog/materiali_i_instrumenti/kniga-pro-okrasku-tkani-rastenijami.html (дата обращения: 12.05.2019).

© 2020. Anna E. Tretyakova
Moscow, Russia

© 2020. Valentin V. Safonov
Moscow, Russia

© 2020. Viktoriya D. Konstantinova
Moscow, Russia

HISTORY OF COLOUR AND DYES IN THE ETHNOS OF PEOPLES OF THE WORLD

Abstract: Color and tradition are closely interrelated in any ethnic culture. The source of color throughout human history has been natural dyes of animal and plant origin. Isolation of historical development of the peoples of Asia, Europe and Africa, both on a geographical and on a time scale, divides the color perception of people — the same color being interpreted differently. There was an entire philosophy and symbolism involved, incorporating the concept of color. The geographical location is connected to the climatic belt, and thus to the peculiarities of the source of natural dye raw materials. The disadvantage of any natural dye is its lack of resistance on the fabric – it blooms out. Bright and saturated colors are expensive due to the small amount of raw materials and difficulty of production (purple, kermes, saffron, etc.). It was only as late as in the 19th century that synthetic dyes appeared, dramatically expanding the color range and the ability to paint a variety of products. Synthetic dyes, unlike natural dyes, are quite firmly fixed on the material, are cheap and accessible, and this factor has allowed synthetic dyes to be used everywhere. However, the use of natural dyes due to environmental conservation is now steadily reviving. An ecoprint may serve as one example of such trends allowing for a variety of patterns on textile materials.

Keywords: ethnos, natural dyes, color, clothing, ecoprint.

Information about the authors:

Anna E. Tretyakova — DSc in Technology, Associate Professor, Professor of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Malaya Kaluzhskaya St., 1, 119071 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0124-3755>. E-mail: bullhund@rambler.ru

Valentin V. Safonov — DSc in Technology, Professor, Head of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Malaya Kaluzhskaya St., 1, 119071 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2821-2120>. E-mail: safonov-vv@rguk.ru

Viktoriya D. Konstantinova — Student, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Malaya Kaluzhskaya St., 1, 119071 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7752-760X>. E-mail: viktorinkakonst@mail.ru

Received: December 17, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Tretyakova A. E., Safonov V. V., Konstantinova V. D. History of color and dyes in the ethnos of peoples of the world. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 271–281. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-271-281>

REFERENCES

- 1 Aldanov S. Krasiteli v Drevnei Gretsii. C. 1–5 [Dyes in Ancient Greece. Part 1–5]. *Livejournal*. Available at: <https://aldanov.livejournal.com/510317.html> (accessed 12 September 2019). (In Russian)
- 2 Dovbysh A. Ekoprint na tkani svoimi rukami: master-klass s foto — 2018 [EcoPrint on fabric with your own hands: masterclass with photos — 2018]. *Iandeks Dzen*. Available at: <https://zen.yandex.ru/media/antonovsad2/ekoprint-na-tkani-svoimi-rukami-masterklass-s-foto-5b0cbd31830905eda574a085> (accessed 14 September 2019). (In Russian)
- 3 Zadvornaia E. S. Simvolika tsveta v kitaiskoi kul'ture. Ch. 1 [Symbolism of color in Chinese culture. Part 1]. *Livejournal*. Available at: <https://color-harmony.livejournal.com/213804.html> (accessed 12 June 2019). (In Russian)
- 4 Zadvornaia E. S. Simvolika tsveta v iaponskoi kul'ture. Ch. 1, 2 [Symbolism of color in Japanese culture. Part 1, 2]. *Livejournal*. Available at: <https://color-harmony.livejournal.com/227283.html> (accessed 12 June 2019). (In Russian)
- 5 *Krasil'nye rasteniia. Sel'skokhoziaistvennaia entsiklopediia* [Dye plants. Agricultural encyclopedia], edited by P. P. Lobanova. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo sel'skokhoziaistvennoi literatury Publ., 1951. Vol. 2. 624 p. (In Russian)
- 6 Lazutina T. V. Simvolika tsveta v iskusstve Drevnego Egipta [Symbolism of color in the art of Ancient Egypt]. *Syberleninka.ru*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/simvolika-tsveta-v-iskusstve-drevnego-egipta> (accessed 15 November 2019). (In Russian)
- 7 Levashev V. P. Dobyvanie i ispol'zovanie vspomogatel'nykh proizvodstvennykh materialov [Extraction and use of auxiliary production materials]. *Ocherki po istorii russkoi derevni X–XIII vv.* [Essays on the history of the Russian village of the 10th–13th centuries], Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeia [Writings of the State Historical Museum]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo kul'turno-prosvetitel'noi literatury Publ., 1959, pp. 94–104. (In Russian)
- 8 Obychai i traditsii indeitsev [Indian Customs and traditions]. *Voprosy religii* [Issues of religion]. Available at: <https://acoustic-fest.ru/obychai-i-traditsii-indeitsev-severnoj-ameriki-1371/> (accessed 25 August 2019). (In Russian)
- 9 Pasturo M. *Chernyi. Istoriia tsveta* [Black. History of the color]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 34–38. (In Russian)
- 10 Ponamoreva V. Chem nashi predki tkani krasili [What our ancestors used to paint fabrics with]. *Ezhednevnyi poznavatel'nyi zhurnal "ShkolaZhizni.ru"* [Daily educational magazine "ShkolaZhizni.ru"]. Available at: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/34014/> (accessed 15 October 2019). (In Russian)
- 11 Sviridov S. A. Tsvetovye simvoly v slavianskoi mifologii [Color symbols in Slavic mythology]. *Russianmyth.ru*. Available at: <http://russianmyth.ru/slavyane/symbols-of-colour/> (accessed 17 October 2019). (In Russian)
- 12 Semenova E. Znachenie tsveta v indiiskoi odezhde — 2014 [The meaning of color in Indian clothing — 2014]. *Samopoznanie.ru*. Available at: https://samopoznanie.ru/articles/znachenie_cveta_v_indiyskoy_odezhde/ (accessed 19 November 2019). (In Russian)

- 13 Semechkina E. V. Krashenie tekstil'nykh materialov organicheskimi prirodnyimi i sinteticheskimi krasiteliami gl. I. Iz istorii primeneniia krasitelei. Ch. 2. Vazhneishie krasiteli dlia tkanei s drevnikh vremen do nachala XX veka [Dyeing of textile materials with organic natural and synthetic dyes Chapter I. From the history of the use of dyes. Part 2. the most Important dyes for fabrics from ancient times to the beginning of the 20th century]. *ARTkonservatsiia*. Available at: <http://art-con.ru/node/3416> (accessed 25 September 2019). (In Russian)
- 14 Simvolika tsveta. Simvolika tsveta v stranakh Vostoka [The symbolism of color. Symbolism of color in Eastern countries]. *Portal "Simvolizm drevnikh kul'tur"* [Portal "Symbolism of ancient cultures"]. Available at: <http://www.symbolizm.ru/index.php/color/237-colorsymbolizm> (accessed 09 September 2019). (In Russian)
- 15 Tatarovskaia I. G. Tsvetovaia simvolika narodov Tropicheskoi i Iuzhnoi Afriki [Color symbols of the peoples of Tropical and southern Africa]. *Cyberleninka.ru*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovaya-simvolika-narodov-tropicheskoy-i-yuzhnoy-afriki> (accessed 15 November 2019). (In Russian)
- 16 Tsvet u drevnikh narodov Egipta [Color of the ancient peoples of Egypt]. *Tsvetopsikhologiia. Vse o tsvete* [Color psychology. Everything about color]. Available at: <http://cvet-psy.ru/tsvet-u-drevnih-narodov-egipta/> (accessed 17 October 2019). (In Russian)
- 17 India Flint book Eco colour — izd. MURDOCH BOOKS (Millers Point, Avstraliia, angl.). *SecondStreet.ru*. Available at: http://secondstreet.ru/blog/materiali_i_instrumenti/kniga-pro-okrasku-tkani-rastenijami.html (accessed 12 May 2019). (In English)



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

© 2020 г. Е. Д. Лакизенко
г. Москва, Россия

© 2020 г. Т. Л. Макарова
г. Москва, Россия

АНАЛИЗ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СИМВОЛА «ПТИЦА» В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ 2009–2019 ГГ.

Аннотация: В статье рассмотрены основные значения амбивалентного образа «птица» и проведено его комплексное исследование в коллекциях ведущих домов моды за 2009–2019 гг. Выделены основные виды птиц, которым отдают свое предпочтение дизайнеры. Символ «птица» получил широкое распространение в мифологии и по праву считается одним из самых мистических и древних. Образ птицы также широко представлен в символике и эмблематике, чаще всего рассматривается как добрый и благоприятный символ, ассоциирующийся с воздушной средой, свободой, легкостью, связью с творцом и создателем. В зависимости от вида птицы, символ может иметь различные трактовки. В дизайне костюма символ «птица» за последние 10 лет пережил эволюционные изменения. От прямой трактовки и использования настоящих перьев дизайнеры переходят к ассоциативным приемам: ненавязчивые аппликации, воздушные, полупрозрачные ткани, легкие плиссировки и обилие складок. Символ «птица» читается как в цельных образах, так и в деталях, аксессуарах, которые дополняют его.

Ключевые слова: коллекции дизайнеров 2009–2019, символ в костюме, образ «птица», сказочные образы.

Информация об авторах:

Елизавета Дмитриевна Лакизенко — магистрант, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: tambria@mail.ru

Татьяна Львовна Макарова — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: 0000-0002-5251-3225. E-mail: 2710tlm@list.ru

Дата поступления статьи: 13.11.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Дата цитирования: Лакизенко Е. Д., Макарова Т. Л. Анализ использования символа «птица» в дизайне костюма из коллекций 2009–2019 гг. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 282–292. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-282-292>

Существует огромное количество знаков и символов, которые пришли к нам из глубокой древности. С течением времени изменялись их трактовки. Часть утрачи-

вала значение и погружалась в забвение, давая возможность появлению новых семантических интерпретаций [2; 4]. Одно оставалось неизменным — желание человека наделять предметы вокруг потаенным смыслом.

Творчество — негласная передача человеком своих мыслей, эмоций, переживаний и идей. Любая картина, скульптура, предмет костюма и даже здание выражают мировосприятие творца, которое мы способны «прочитать» через символы и образы, наполняющие любое произведение искусства.

Дизайнеры костюма пользуются обширной палитрой образов, чтобы наполнить каждое изделие не только смыслом, но и душой. В зависимости от сезона и года меняются вкусовые предпочтения общества. Именно поэтому происходит и постоянное изменение символики в коллекциях.

Однако все же существуют образы и символы, не теряющие свою актуальность на протяжении уже многих десятилетий. Одним из таких образов и символов является «птица».

Звездное небо, лесная чаща, глубины океана, многолюдный мегаполис... Куда бы ни завела тернистая дорожка судьбы, мы «читаем» окружающую реальность через ассоциативные связи, наделяем события и явления конкретными названиями, иногда отличающимися от их прямого значения, — так рождаются символы.

Художники, писатели и режиссеры общаются с публикой посредством передачи своих идей через ассоциации — знаки и символы. Их грамотное использование максимально упрощает процесс правильного восприятия первоначальной задумки автора общественностью.

Так как символ обращается не только к нашему разуму, но и к чувствам человека, его подсознанию, его ассоциативные значения часто зависят от эпохи, временного промежутка, религии и веры. Однако в процессе глобализации символы, имеющие значение только в одной культуре, стали общемировыми. В рамках проектно-исследовательской работы было принято решение провести анализ использования символа «птица» в дизайне костюма.

С самых ранних времен взор человека был направлен в небо. Воздушная стихия манила и восхищала, а птица являлась символом отделения духовного начала от земного. Образ птицы широко представлен в символике и эмблематике, чаще всего рассматривается как добрый и благоприятный символ, ассоциирующийся с воздушной средой, свободой, легкостью, связью с Создателем. В зависимости от вида птицы, символы отличаются своей трактовкой [1, с. 4–7].

Одним из древнейших является образ орла, отождествляемый многими культурами с солнцем. Орел с широко раскинутыми крыльями символизирует свободу, силу, непоколебимость, гордость и смелость. Орел в воздухе считается самой могущественной птицей, несомненным авторитетом, наделенным безграничной властью (рисунок 1).



Рисунок 1 – Norma Camali, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Нью-Йорк

Figure 1 – Norma Camali, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, New York

Самым мистическим символом является ворон — посредник между тремя мирами, «вещая» птица, способная предсказывать будущее. За его способность к предвидению почитается в Тибете как солярный символ, связанный со стихией воздуха. В современной глобальной культуре черный ворон, как птица, питающаяся падалью, неразрывно связан со смертью, злым роком, мраком и унынием (рисунок 2).

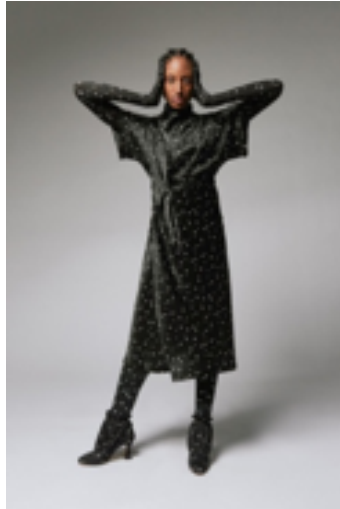
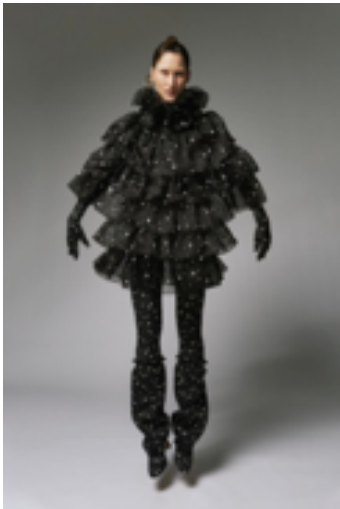


Рисунок 2 – Stine Goya, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Копенгаген
Figure 2 – Stine Goya, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Copenhagen

Символом пацифизма, окончания войны, свободы от конфликтов и перехода к спокойствию и миру в современном понимании является голубь. В религиозной трактовке он символизирует связь с божественным, благословение свыше (рисунок 3).

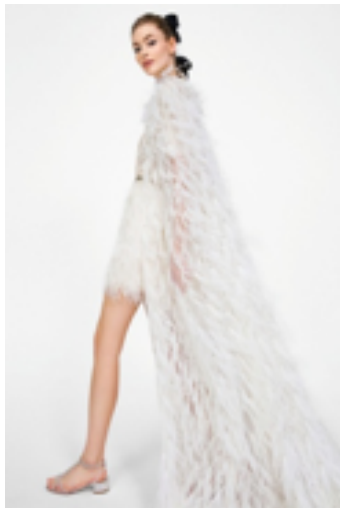


Рисунок 3 – Jenny Packham, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Париж
Figure 3 – Jenny Packham, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Paris

Наиболее любимым символом в наше время является сова. Олицетворение опустошения, несчастья, дождя и тьмы в египетской системе иероглифов, в индуизме — владычица царства мертвых, в Китае же ассоциировалась с молнией и громом, также с летним солнцестоянием (рисунок 4).



Рисунок 4 – Moncler 4 Simone Rocha, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Милан
Figure 4 – Moncler 4 Simone Rocha, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Milan

В поздней Античности и средних веках сова служила предвестницей бед и разочарований и в то же время была символом превосходства над страхом тьмы, а значит, и злых духов, ведьм и колдунов. Таким образом, символ «сова» имеет амбивалентное значение.

«Лебедь» — сочетание воздушной и водной стихии — считается птицей поэтов. Существует поверье, что душа человека может странствовать по миру в образе лебедя. В зависимости от цвета, птица несет разную смысловую нагрузку: белый лебедь — символ красоты, чистоты, целомудрия, благородства, мудрости, совершенства; черный лебедь — смерть, одиночество, утрата. Самые преданные представители птичьего мира, пара лебедей — символ брака, невероятной любви и верности, неподвластной времени (рисунок 5).



Рисунок 5 – Alessandra Rich, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Париж
Figure 5 – Alessandra Rich, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Paris

В основе образа «петух» лежит его неразрывная связь с небесным светилом; как земной образ небесного огня, он выступает в роли предвестника солнца и его проводника в определенном временном промежутке.

Как и в случае с лебедем, разделяют значения символа в зависимости от цвета птицы: красный петух — огненный символ солнца, позитивной энергии, плодородия,

всепоглощающих эмоций и страстей; черный связан с водной стихией, подземным миром, тьмой, ему приписывают способности воскрешать мертвых и связывают с циклом возрождения жизни (рисунок 6).



Рисунок 6 – Peter Pilotto, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Лондон

Figure 6 – Peter Pilotto, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, London

Символика декоративной птицы — павлина — связана в основном с ее внешним видом. От луны и солнца до бесконечного космического пространства звездных вселенных — этот образ сочетает в себе весь спектр астральной символики. Особенности расцветки связывают птицу с символикой глаза в ее как позитивном, так и негативном значении: созерцание, любование, предсказание; несчастье, убытки, бесплодие, нищета, «дурной глаз». Из-за манеры поведения птицы символ зачастую связывают с беспокойной водой, грозами, дождем, бурей, также он соответствует сумеркам, является переходной ступенью для образа феникса (рисунок 7).

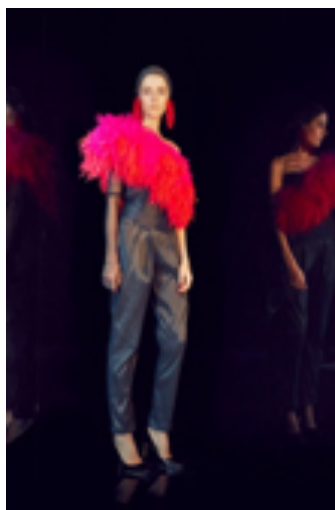


Рисунок 7 – Romance was born, осень/зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Париж

Figure 7 – Romance was born, autumn/winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Paris

Универсальный символ бессмертия и возрождения, последовательность перехода от разрушения к восстановлению, новому рождению, выражает в себе образ «феникса». Солнечный символ божественной царской власти берет свое начало в далеком прошлом, где чаще всего олицетворял справедливость, могущество, кротость и добродетель. В алхимии считается символом философского камня (рисунок 8).



Рисунок 8 – Christian Cowan, осень/ зима 2019/2020, ready-to-wear, Неделя моды, Нью-Йорк

Figure 8 – Christian Cowan, autumn/ winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, New York

Большое распространение образ птицы получил в русских народных сказках «Журавль и цапля», «Воробей и курица», «Жар-птица и Василиса-царевна», «Орел и ворона», «Смерть петушка», «Собака и Дятел», в творчестве наших соотечественников и зарубежных писателей: «Сорочьи сказки» А. Н. Толстого, «Орел-меценат» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Соловей» Г. Х. Андерсена, «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» С. Лагерлефа, «Сказка о мышке, птичке и колбасе», «Семь воронов», «Король дроздовик», «Диковинная птица», «Золотой гусь» Братьев Гримм, «Синяя птица» М. Метерлинка.

Уже многие годы подряд, вдохновляясь сказочными пернатыми, дизайнеры создают модели, пропитанные таинственной атмосферой волшебства (рисунок 9).



Рисунок 9 – Maison Margiela, весна/ лето 2019, couture, Неделя моды, Париж




Figure 9 – Maison Margiela, autumn/ winter 2019/2020, ready-to-wear, Fashion week, Paris

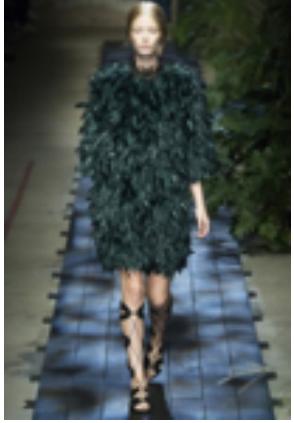
Каждый образ наполнен духом свободы, силы и женственности, проецируемой комплексом воспоминаний, в котором значительную роль играют сказки, как первые вестники становления понимания окружающего мира [3]. Через призму эпох модельеры читают символы, отшлифованные временем, и говорят с нами на языке веков, подвластных лишь нашему подсознанию.

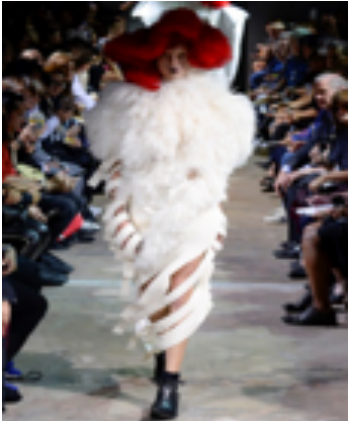
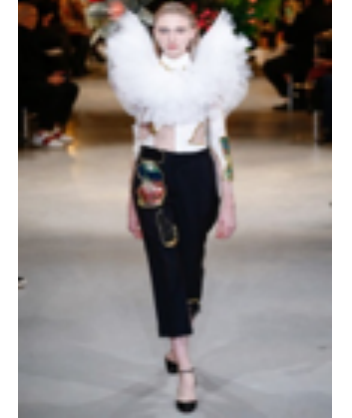
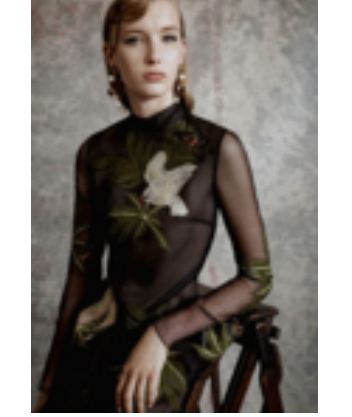
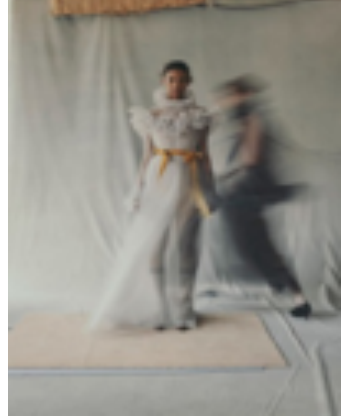
В рамках исследования образа «птица» в работах ведущих домов моды была создана комплексная подборка иконического материала за одиннадцать лет (таблица 1).

Таблица 1 – Комплексный анализ исследования сказочного образа «Птица» в коллекциях ведущих домов моды 2009–2019 гг.

Table 1 – Comprehensive analysis of the fairy-tale image “Bird” in collections of the leading fashion houses 2009–2019

| Образ «Птица» | | | |
|---------------|---|--|-----------------|
| № п/п | Реализация в материале | Автор | Год |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 1 |  | Alexander McQueen Ready-to-wear Париж | Весна/лето 2009 |
| 2 |  | Comme des Garçons Ready-to-wear Париж | Весна/лето 2010 |
| 3 |  | Alexander McQueen Ready-to-wear Париж | Весна/лето 2011 |

| | | | |
|---|---|--|-------------------------|
| 4 |  | Alexander McQueen Ready-to-wear Париж | Весна/лето 2012 |
| 5 |  | AF_Vandevorst Ready-to-wear Париж | Осень/зима 2012–2013 |
| 6 |  | Erdem Ready-to-wear Париж | Весна/лето 2014 |
| 7 |  | Erdem Ready-to-wear Лондон | Весна/лето 2015 |

| | | | |
|----|---|--|---------------------------------|
| 8 |  | <p>Comme des Garçons Ready-to-wear Париж</p> | <p>Осень/зима 2015–2016</p> |
| 9 |  | <p>Viktor & Rolf Ready-to-wear Париж</p> | <p>Весна/лето 2017</p> |
| 10 |  | <p>Erdem Resort Лондон</p> | <p>Весна/лето 2018</p> |
| 11 |  | <p>Erdem Resort Лондон</p> | <p>Весна/лето 2019</p> |

Выводы

- 1 Амбивалентный символ «птица» получил широкое распространение в мире моды. Каждый образ, созданный модельерами, наполнен яркими красками и пастельными оттенками, вторящими разнообразию видов существующих пернатых.
- 2 Свобода образов подчеркивается невесомой тканью, особые акценты (цвет, перья, вышивки, символика птиц) придают характер, присущий каждому виду птиц.
- 3 Символ «птица» не теряет своей актуальности на протяжении уже нескольких десятилетий. От прямой трактовки царевны-лебедь и использования настоящих перьев дизайнеры переходят к ассоциативным приемам: ненавязчивые аппликации, воздушные, полупрозрачные ткани, легкие плиссировки, обилие складок.
- 4 Символ «птица» читается как в цельных образах, так и в деталях, которые дополняют его.
- 5 Последние коллекции 2018–2019 г. наполнены волшебной атмосферой сказок, таким образом, ведущие дизайнеры оставляют место фантазиям на тему представленных ими образов.

Все визуальные источники взяты с информационно-образовательного сайта о моде // Vogue.ru. URL: <https://www.vogue.ru> (дата обращения: 20.04.2020).

Visual sources are taken from the information and educational site about fashion: *Vogue.ru*. Available at: <https://www.vogue.ru> (accessed 20 April 2020).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бутыркина И. С., Евстигнеева М. В. Поэтические образы птицы ночи и птицы утра в поэзии английского романтизма // Вестник Удмуртского Университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. № 4. С. 53–63.
- 2 Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2010. 525 с.
- 3 Мифы народов мира // Герои сказок и мифов. URL: <http://www.mifinarodov.com/geroi-skazok-i-mifov/index.php> (дата обращения: 10.09.2019).
- 4 Полозок М. А., Макарова Т. Л., Макаров С. Л. Готические образы и символы в дизайне современного костюма. М.: Изд-во РИО РГУ им. А. Н. Косыгина, 2017. 258 с.

© 2020. Elizaveta D. Lakizenko
Moscow, Russia

© 2020. Tatiana L. Makarova
Moscow, Russia

ANALYSIS OF THE USE OF THE SYMBOL “BIRD” IN COSTUME DESIGN OF FASHION COLLECTIONS 2009–2019

Abstract: The article considers main values of the ambivalent image of “bird” and presents its comprehensive study exemplified in the collections of leading fashion houses

of 2009–2019. The main species of birds, to which designers give their preference, have been identified. The symbol of “bird” has become widespread in mythology and is rightly considered one of the most mystical and ancient. The image of the bird is also widely represented in symbols and emblematics, most often seen as a welcome and fortunate symbol, associated for the most part with air environment, freedom, ease, connection with creator. Depending on the species, the symbol may have different interpretations. In the design of the costume, the symbol “bird” has experienced evolutionary changes over the past 10 years. From direct interpretation and use of real feathers designers move to associative techniques: unobtrusive applications, air, translucent fabrics, light pliers and abundance of folds. The symbol “bird” is read both in whole images and in details, accessories that complement it. The results of the study are used in the master's thesis dedicated to the use of fabulous symbols in the costume.

Keywords: collections of designers, design of clothes, fashion design, fairy-tale symbols, “Bird” symbol.

Information about authors:

Elizaveta D. Lakizenko — master in design, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: tambria@mail.ru

Tatiana L. Makarova — DSc in Arts, professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya Sr., 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-5251-3225. E-mail: 2710tln@list.ru

Received: November 13, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Lakizenko E. D., Makarova T. L. Analysis of the use of the symbol “Bird” in costume design of fashion collections 2009–2019. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 282–292. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-282-292>

REFERENCES

- 1 Butyrkina I. S., Evstigneeva M. V. Poeticheskie obrazy ptitsy nochi i ptitsy utra v poezii angliiskogo romantizma [Poetical images of the night bird and the morning bird in the poetry of English romanticism]. *Vestnik Udmurtskogo Universtiteta im. I. Kanta*. Series: *Filologiya, pedagogika, psikhologiya*, 2018, no 4, pp. 53–63. (In Russian)
- 2 Kirlo Kh. *Slovar' simvolov. 1000 statei o vazhneishikh poniatiiakh religii, literatury, arkhitektury, istorii* [Dictionary of symbols. 1000 articles about the most important concepts of religion, literature, architecture, history]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010. 525 p. (In Russian)
- 3 Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world]. In: *Geroi skazok i mifov* [Heroes of fairy tales and myths]. Available at: <http://www.mifnarodov.com/geroi-skazok-i-mifov/index.php> (accessed 10 September 2019). (In Russian)
- 4 Polozok M. A., Makarova T. L., Makarov S. L. *Goticheskie obrazy i simvol'y v dizaine sovremennogo kostiuma* [Gothic images and symbols in the design of modern costume]. Moscow, Izdatel'stvo RIO RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2017. 258 p. (In Russian)

Рецензии
Reviews

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-293-302>

УДК 821.161.1.0 + 82.091

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. Т. В. Коренькова
г. Москва, Россия

**ЦЕЛЬНОСТЬ (В) МНОЖЕСТВЕННОСТИ БЕЛОВЕДЕНИЯ
ЭВЫ МАЛИТИ-ФРАНЕВОЙ
(О КНИГЕ «ANDREJ BELYJ/CELISTVOST' (V) MNOHOSTI».
BRATISLAVA, 2018)**

Аннотация: Выход в свет монографии «Андрей Белый. Цельность (в) множественности», с одной стороны, логичное развитие беловедческих исследований Э. Малити-Франевой; с другой стороны, книга дает возможность заглянуть в тайну «алхимии переводческого слова», творческую лабораторию ученого, виртуозной переводчицы и драматурга. Э. Малити-Франева вводит в научный и культурный обиход Словакии не только новые тексты и факты, но и ранее неизвестные здесь оценки, мнения, суждения российских ученых, публицистов и философов, погружает читателя в «петербургский миф» русской литературы. Все это требует от нее нахождения редких слов, расширения значений привычных слов, а подчас и создания неологизмов. В целом, создание прочных «лексических мостов» между русской и словацкой культурами, освоение словацким языком новых пространств в русской культуре Серебряного века — особая грань творчества Э. Малити-Франевой и как переводчика, и как писателя и драматурга.

Ключевые слова: Андрей Белый, роман «Петербург», переводоведение, рецепция русской литературы за рубежом, символизм, модернизм в славянских литературах.

Информация об авторе: Татьяна Викторовна Коренькова — кандидат филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов, Россия, ул. Миклухо-Маклая, д. 10, корп. 2, 117198 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4829-4947>. E-mail: tvkorenkova@mail.ru

Дата поступления статьи: 07.11.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Коренькова Т. В. Цельность (в) множественности беловедения Эвы Малити-Франевой (О книге «Andrej Belyj/Celistvost' (v) mnohosti». Bratislava, 2018) // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 293–302. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-293-302>

Среди заметных явлений русско-словацких культурных контактов последних десятилетий особо выделяется художественное, переводческое и научное творчество Эвы Малити-Франёвой. Как самобытный драматург, пишущий «о настоящем без ро-

зовых очков» [10, с. 187], она стала известна театральной России уже после первого перевода на русский язык ее пьесы «Коршак Бессмертный» (*Krcheň Nesmrteľný*, 2001), опубликованного в журнале «Современная драматургия» в 2004 г. [9]¹. Как самобытный прозаик — после публикаций в «Иностранной литературе» [8] и сборнике «Кофе с Бахом, чай с Шопеном» [6]. Впрочем, еще с 1990-х гг. имя выпускницы МГУ Э. Малити-Франевой было известно литературоведам², в том числе благодаря ее исследованиям творчества Н. Н. Садур, Г. И. Газданова, М. А. Булгакова, Зоры Есенской, а также ее переводам современной русской драмы [9]. Еще ранее — как переводчицы на словацкий язык нартического эпоса [15], поэзии К. Л. Хетагурова [20], романов Лидии Чарской [21; 22].

В 1997 г. в Братиславе вышел в свет сборник «Русская символистская драма» [24] с переведенными Э. Малити-Франевой на словацкий пьесами «Дар мудрых пчел» Ф. К. Сологуба, «Прометей» Вяч. И. Иванова, «Балаганчик», «Незнакомка», «Песня судьбы», «Роза и крест» А. А. Блока. Влияние эстетики и миропонимания символизма на ее драматургию — особенно в «Коршаке Бессмертном», «Деве в пещере» (*Jaskynná panňa*, 2003), «Игре неведомого» (*Identita / hra nevedomia*, 2014), — столь явно, что ее можно связать с поднявшейся на рубеже XX–XXI вв. волной европейского неосимволизма.

Одна из признанных творческих вершин Э. Малити-Франевой — перевод романа Андрея Белого «Петербург» (издания NEVI 2001 и Petrus 2003 гг. [18 и 19]). Выход в свет монографии «Андрей Белый. Цельность (в) множественности», с одной стороны, логичное развитие ее беловедческих исследований, начатых публикацией в 1996 г. главы «Модернистский роман “Петербург” Андрея Белого и его постмодернистский резонанс (в словацкой литературе)» в книге «Символизм как принцип видения. Главы из истории русской литературы и культуры XX века» [17], а с другой — дает возможность заглянуть в тайну «алхимии переводческого слова», творческую лабораторию ученого, виртуозной переводчицы и драматурга.

Уже беглый просмотр монографии об Андрее Белом вызывает интерес: в списке научной литературы выходные данные 175 книг и статей на русском, словацком, чешском, английском, немецком и венгерском языках (С. 202–212)³, а в указателе имен — более 300 позиций.

В главах «Вместо предисловия» и «Образ “Нового человека” в художественных произведениях русского модернизма» исследовательница предлагает читателям развернутый экскурс в историю изучения феномена европейского символизма и теории символа в XX в., а также традицию беловедческих исследований в чешском и словацком литературоведении (от З. Матхаузера, В. Глошки, фундаментальных научных сборников «Русский модернизм» (*Ruská moderna*, 1992–1993) под редакцией А. Червеняка до работ Д. Кшищовой, Л. А. Сугай, Я. Ворела⁴ и др.).

Следующие главы: «К вопросу об особенностях поэтического сборника «“Звезда” А. Белого», «Поэма поэта о звуке — “Глоссолалия”», «Пространство и время стихотворения», «Пространство и время поэтического перевода / Андрей Белый: *Кентавр*», — появившись они в русском переводе, вызвали бы, наверное, особый интерес у отечественных литературоведов.

¹ Другие издания пьес Э. Малити-Франевой в переводе на русский язык см.: [5; 7].

² См. оценки ее творчества: [11, с. 75, 77].

³ Здесь и далее ссылки на монографию Э. Малити-Франевой — только с указанием страниц.

⁴ См.: [13]. Из новейших исследований см.: [2].

Известный афоризм В. А. Жуковского: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник»⁵, — в случае перевода орнаментальной прозы, «плетения словес» XX в. требует уточнения. Э. Малити-Франева отмечает трудности сохранения при переводе стихопрозы Белого ритма, размера, аллитераций, тесно связанных с авторским звуко-символизмом и идеями современной ему мистики и философии звука — «от мелоса к логосу» (А. Ф. Лосев, Вяч. Иванов, Хазрат Инайят Хан и др.). Осознавая, что многие стихотворения поэта-символиста теургичны и, по сути, являются «текстами-заклинаниями» (*text-zaklinadlo*; С. 39), переводчица, по ее собственному признанию, стремилась сохранить полисемантизм фраз, глубинные смыслы которых связаны с антропософией и с популярными на рубеже XIX–XX вв. оккультными и эзотерическими учениями. Вместе с тем тексты А. Белого полны ясными его современникам историческими аллюзиями (в преддверии катастрофы Первой мировой войны) и отсылками к более широкому общекультурному и межлитературному контекстам (С. 55) — к многовековому диалогу стихий России и Германии, Запада и Востока, Ветхого и Нового Заветов, каббалистических трактатов, «Авроры» Якоба Беме и т. д.

Сложности переводческой работы усиливает тот факт, что при единых корнях в общеславянской языковой общности, кирилло-мефодиевском наследии в литературных языках и позднейших многовековых контактах, — просодия в русском и словацком языках и соответственно ритмика народного стиха, в том числе в заговорах и необрядовой поэзии, принципиально различны. Так, особенности словацкого языка с фиксированным ударением на первом слоге, дифтонгами, слогаобразующими сонорными *Ř* и *Ľ* и различием долгих и кратких гласных «придали» словацкому фольклорному стиху и даже поэзии романтиков-штуровцев силлабический характер и ввели ограничения в силлаботонике (например, в ямбе, анапесте и амфибрахии). Напротив, преимущественно тоника русской фольклорной поэтической традиции опирается на разноместные, «плавающие» ударения и редукцию безударных гласных.

В этой точке столкновения двух родственных стихий: в диалоге русского и словацкого языков на фоне священных писаний, санскрита, древнееврейского и немецкого языков мистических трактатов, а также попыток А. Белого найти в живых языках следы «праязыков»⁶ — возникли, наверное, самые интересные для переводоведов, славистов и культурологов явления. В ряде случаев словацкая «почва» дала Э. Малити возможность найти чрезвычайно удачные варианты перевода текстов А. Белого: *Šaša čias* (С. 45 прим. 19⁷; «Кубок времен», со сгустком аллитераций и графическим обыгрыванием графом *Š–S–Š* и *A*); «И яркая заяснилась слеза — *A žiarivá zaleskla sa slza*» (С. 48; *A–S–L–Z*)⁸ и т. д. Скрещение латинской графики и кириллицы в имени *Asia* (С. 42; Аси — А. А. Тургеневой, первой жены Андрея Белого⁹) для русско- и словацкоязычных читателей создает ощущение «мерцающей фантастики», эффект внезап-

⁵ «О басне и баснях Крылова», 1809.

⁶ «Замысел автора состоял в том, чтобы через эвритмию выявить происхождение языков, раскрыть “пра-корни”, связанные с корнем прото-(со)знания [Autorovým zámerom bolo dopátrať sa cez eurýtmiu pôvodu jazykov, odкрыť pra-korene spojené s koreňom pra-vedomia]» (С. 56). Отметим, что в 1910 г. Бал Гангадхар Тилак, автор книги «Арктическая родина в Ведах» (1903) и один из лидеров движения свадеши, был близко знаком с Анни Безант.

⁷ В другом месте «Кубок времен» дается другой вариант перевода: *Pohár čias* (С. 48 и далее), лишенный этих достоинств.

⁸ Переводчице удалось сохранить и вероятную анаграмму А. Белого, содержащую отсылку к книге «Зогар» («Зоар»): «Сияние» — **выяснилась**, — и *Zohar* (*Kníha lesku / slnečného lesku*) — **zaleskla sa**.

⁹ Словацкий язык допускает и другое написание: *Asja Turgeňevová*. Поэтому раскрытие в обычном имени Ася — отсылки к слову *Азия / Ázia* и стоящих за ним устойчивых европейских ассоциаций через латинское написание *Asia* — явная творческая удача переводчицы.

ного проявления надмирных тайн в «складках бытия», эпифании (epiphanies, moments of vision, mystical insights) в судьбе писателя в годы его странствий по Востоку, как и дальнейший рассказ исследовательницы о тайноведческих размышлениях А. Белого о символике имени другого его спутника, поэта Кристиана Моргенштерна (С. 43–44) в сборнике «Звезда».

Студентам словакистам и богемистам будет полезно прочитать краткий очерк истории переводов произведений А. Белого на словацкий и чешский языки (С. 75–77) и насладиться высокопрофессиональным комментарием к переводам Я. Квапила, Юр. Андричика и Яр. Кабичека стихотворения «Кентавр» (С. 80–90).

Э. Малити-Франева вводит в научный и культурный обиход Словакии не только новые тексты и факты, но и ранее неизвестные здесь оценки, мнения, суждения российских ученых, публицистов и философов, погружает читателя в «петербургский миф» русской литературы. Все это требует от нее нахождения редких слов, расширения значений привычных слов, в том числе усвоенных словацким языком чехизмов, а подчас и создание неологизмов. Системный анализ своеобразия переводов на словацкий неологии А. Белого, несомненно, заслуживает отдельных масштабных компаративистских трудов и в рамки монографии «Цельность (в) множественности» не входит именно в силу «множественности» неологизмов (Лили Хиндли в книге «Die Neologismen Andrej Belyjs» 1966 г. указала 2338 таких слов, а беловеды Лаборатории автоматизированных лексикографических систем НИВЦ МГУ — уже более 4000). В целом, такое создание прочных «лексических мостов» между русской и словацкой культурами, освоение словацким языком новых пространств в русской культуре Серебряного века — особая грань творчества Э. Малити-Франевой и как переводчика, и как писателя и драматурга.

В классической компаративистской традиции написаны главы «Сектантство в эсхатологических видениях света у Андрея Белого и С. Гурбан-Ваянского» (на материале романов «Серебряный голубь»¹⁰ и «Корень и побеги») и «Роман “Петербург” Андрея Белого и выявление его резонанса в словацкой постмодернистской прозе» (на материале повести П. Виликовского «Конь на лестнице, слепой во Врablyах», 1989). Первая из них будет особенно интересна русским читателям анализом применимости выработанных словацкой литературоведческой традицией терминов «идеальный реализм» (Оскар Чепан) и «консервативный модернизм» (Ян Штевчик) к «символическому реализму» А. Белого и Вяч. Иванова и «мини-статьями» — о словаках-толстовцах Душане Маковицком и Альберте Шкарване (С. 99, прим. 13) и о практически не известной в России секте «Синий крест» («общество воздержания / Братская церковь Modrý kríž»)¹¹.

«Брюссельский подтекст» текста «Петербурга» исследуется в главе «Странствие авторской мысли: От архитектоники видения к сотворению романной реальности». Исследовательница выявляет важную деталь: в период работы в столице Бельгии творческие импульсы романисту приходили не только от готических химер собора св. Гудулы и архангела Михаила, прогулок по Warandepark (на месте старого дворцового парка, ставшего прообразом петербургского Летнего сада; С. 142–148), чествований М. Метер-

¹⁰ В 2018 г. Э. Малити-Франева опубликовала роман «Серебряный голубь» в переводе на словацкий: Andrej Belyj. Strieborný holub. Bratislava: Európa, 2018. 280 s.

¹¹ Эта «община возрожденных христиан» (с 1897 г.) осталась в тени других обществ с тем же названием: евангелической международной организации самопомощи алко- и наркозависимым «Синий / Голубой Крест (Blaues Kreuz)», Fédération Internationale de la Croix-Bleue, ИВС (с 1877), филантропического Общества попечения о бедных и больных детях «Синий Крест» (Россия, 1882–1918), Фонда защиты животных The Blue Cross (Великобритания, с 1897).

линка, «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси и «Кольца нибелунга» Вагнера, оккультных переживаний и истолкованных в антропософском духе эпифаний, но и от Народного дома (Maison du Peuple, 1896/1899–1966), построенного в стиле ар-нуво архитектором В. Орта (Victor Horta) по заказу социалистической Бельгийской рабочей партии на средства трудовых кооперативов.

Концепция здания, которое современники называли «восьмым чудом света» и в котором Белый и А. Тургенева встречались с политиком и писателем Ж. Дестре¹² и его женой, во многом воспроизводила идеи фаланстера социалистов-утопистов XIX в. В своеобразном «архитектурном манифесте социализма — храме труда, искусств и знаний на благо трудящихся» индустриальной Бельгии соединялись практические потребности с духовными (С. 137): здесь находились магазины, театральная сцена, буфет, залы для занятий спортом, научных лекций, библиотека, пекарня, магазины одежды, большой зал торжественных собраний, партийные и профсоюзные офисы, а на открытой террасе на крыше — кофейня с видом на панораму «дымкой покрытого Брюсселя» или «ночь под звездами». Э. Малити-Франева отмечает, что брюссельский Народный дом стал лишь точкой, хотя и важной, на пути символиста-жизнетворца к общине создателей Гетеанума в Дорнахе.

Вместе с тем пример «храма социализма» многое объясняет в позднейшем отношении Белого к русской революции, в его концепции «духовного коммунизма» и желании «служить социализму в спецификуме средств» [1, с. 70] и даже в последнем замысле «производственного романа» о строительстве железной дороги через Мамисонский перевал¹³ из Европы в Азию — в Закавказье.

На волне приписываемого Гете афоризма «архитектура — застывшая музыка» разительный контраст идеалов строителей Народного дома и собора св. Гудулы активизировал в творческом сознании А. Белого ассоциации «петербургского мифа» — взгляд на архитектуру Петербурга («Петра творенье», русского *Царь-града*) как выражение вневременной воли Петра I, застывшей и живущей в камне столицы огромной евроазиатской империи и определяющей судьбы десятков миллионов людей. Отсюда и авторское определение жанра — «мозговая игра», отсылающее к жанру «романа идей», суть которого точно передает формула П. А. Флоренского: «трагедии ума, где героями выступают идеи, а сценою служит сознание» [14, с. 136], где главный предмет изображения — духовная атмосфера общества, проходящие в ней потоки *мнематических явлений* (в терминах Н. А. Рубакина, скрывавшегося в 1910-е от царской охранки в Швейцарии) и проявляющаяся через психологические и духовные процессы трансцендентальная сущность, не сводимая к единственной идее и изображаемая через столкновение, жизнь и умирание *множества* взаимосвязанных и взаимообусловленных идей. Роман, где, по словам В. Ф. Одоевского, «основным анекдотом была бы ни более, ни менее как *задача человеческой жизни*» [12, с. 191]. Такие тонкие наблюдения Э. Малити-Франевой делают эту главу монографии исключительно ценной для отечественных ученых-гуманитариев.

¹² В 1917–1918 г. социалист Ж. Дестре, посол Бельгии в России, резко отрицательно воспринял Октябрьскую революцию и сепаратный Брест-Литовский мир, изложив свои взгляды на эти события в книге «Плавильщики снегов» (*Les fondateurs de neige*, 1920 г.). Об идеях Ж. Дестре, в том числе о языке и природе нации в 1912 г. см.: [3].

¹³ В случае реализации этого грандиозного проекта железная дорога через Мамисонский перевал на уровне 2911 м стала бы третьей по высоте в мире после построенных в Швейцарии — узкоколейки Gornergratbahn (3090 м; с 1898 г.) и Jungfraubahn (3454 м; она начала работу 1 августа 1912 г. — в дни создания 4-й главы «Петербурга»).

Главы «Мир романа “Петербург” Андрея Белого» («The World of the Novel “Petersburg” by Andrei Bely»; на английском языке), «К вопросу о переводе “Петербург” на словацкий язык / Заметки переводчицы» (на русском языке) и «Вопрос творческого метода при переводе прозаических и драматических произведений русского символизма» (по-словацки) подводят итог серии авторских статей, из которой выросла монография.

Среди основных проблем, вставших при переводе русских символистов на словацкий, Э. Малити-Франева называет поиск эквивалентов, которые позволили бы передать читателю акустическое своеобразие «вербального эксперимента» А. Белого, «астрального романа» [звуковые доминанты, повторы, ритмику и музыкальность фраз, доминанты звуко-символизма¹⁴, генерал-бас полифонии риторических периодов, эхо, использование знаков пунктуации для передачи «дыхания текста», пульсирующей крови (С. 172)] и т. п., — а также необычную романную оптику: обратную перспективу¹⁵, зазеркалье, тени, пространства галлюцинаций, сновидений и т. п. Отмечаются сложности переводов фразеологизмов, риторических фигур, лексических лакун и пути их преодоления.

В случае гетерославянских языковых контактов перед переводчиками встают и проблемы как устранения случаев «ложного понимания», «псевдопонимания» фраз и коллизий [4, с. 107, 116–117], так и реализация приема «остранения» (*ozvláštňenie*) в ситуации, когда похожее, но не тождественное воспринимается как норма. Так, уровень мастерства интерпретатора проявляется уже при переводе названия романа. В чешских изданиях принято переводить — Petrohrad (классическая словарная форма, топоним). Форма «Peterburg» — при том же топониме Petrohrad и редко встречающемся архаизме Sankt Peterburg — в словацких переводах уже дает читателю ощущение необычности: это явно чуждое — немецкое название для уха словаков, привыкших славянизировать германские и австрийские ойконимы: Виедень (Вена), Мнихов (Мюнхен), Колин-над-Рыном (Кельн), Липско (Лейпциг), Драджаны (Дрезден), Вратислав (бывш. Бреслау) и т. д., а также отсылает к гоголевским «петербургским повестям» (здесь, кстати, встречаются оба варианта перевода: *Petrohradské / Peterburgské poviedky*¹⁶). Десакрализация топоса идет через использование историзма, но без полагающегося элемента «Sankt».

Умение в двух-трех словах раскрыть возможность разноплановых прочтений проявляется и в самом названии монографии словацкой исследовательницы: «Цельность (в) множественности».

Очевидно, что 224 страницы — скромный объем книги, изданной за счет грантовых проектов Vega при поддержке агентства Wallonie Bruxelles International и Института мировой литературы Словацкой академии наук, ограничивает возможность Э. Малити-Франевой рассмотреть другие аспекты заявленной темы; например, интертекстуальные и типологические связи Белого с современными ему русскими писателями и поэтами. Многие филологические и историко-литературные открытия братиславского беловеда, «пунктиром» намеченные в параграфах глав и даже в информационно емких сносках, заслуживают отдельного формата — статьи или главы нового издания.

¹⁴ Переводческая техника передачи *у, п, б, р, л* и славянских шипящих особо рассматривается на с. 172, 177.

¹⁵ В этой связи на с. 160–162 исследовательница проводит интересные параллели между архитектурой «Петербурга» Белого и «Божественной комедией» Данте.

¹⁶ Например: [25] и даже на сайте словацких ученических шпаргалок: «Peterburgské poviedky — cyklus» (<https://referaty.centrum.sk>).

Встречаются в монографии единичные опечатки: *sviaščonnye* (священные; С. 74), при транслитерации на английский язык на С. 157 русская *Й* несколько раз ошибочно передается словацкой *J* вместо принятой в англофонии *Y*: *beshenaja, razdalsja, nechelovecheskij* — и там же: *zavizzala* (влияние словацкой графики: *zavizžala*). Впрочем, эти огрехи не влияют на общее впечатление от научного труда, насыщенного фактами, оценками, опытом замечательного словацкого драматурга, ученого и переводчицы. Можно ожидать, что по примеру бельгийских коллег-просветителей и российские издатели обратят свое внимание на литературоведческие работы Э. Малити-Франевой, а ее переводческое творчество станет предметом диссертационных исследований славистов разных стран.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белый А.* Речь на 1-м пленуме оргкомитета союза советских писателей // Советская литература на новом этапе: Стенограмма 1 го Пленума Оргкомитета Союза советских писателей. (29 окт. – 3 ноября 1932 г.). М.: [Б. и.], 1933. 257 с.
- 2 *Ворел Я. (Vorel Jan.)* От декадентства к теургии: (генетические связи чешской и русской литератур конца 19 начала 20 столетия) // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 17–21.
- 3 *Ермакова Э. В.* «Письмо королю»: Бельгийский сепаратизм и унитаризм в сочинении Жюль Дестре // Вестник МГИМО. 2016. № 3 (48). С. 102–111.
- 4 *Коренькова Т. В.* Экзотизмы, интернационализмы и псевдо-интернационализмы в преподавании русской культуры в зарубежной аудитории // Русский язык в Центре Европы. 2012. № 15. С. 107–121.
- 5 *Малити-Франева Э.* Дева в пещере // Балтийские сезоны. 2006. № 16. С. 88–105.
- 6 *Малити-Франева Э.* Приключение // Кофе с Бахом, чай с Шопеном. Словацкие рассказы / сост. Э. Малити-Франева; пер. Н. Шульгиной. М.: Форум, 2015. С. 97–114.
- 7 *Малити-Франева Э.* Провидец и другие: пьесы / пер. со словац. Н. Шульгиной. СПб.: Балтийские сезоны, 2016. 283 с.
- 8 *Малити-Франева Э.* Скорый поезд «Шоу-бизнес» / пер. со словац. Л. Широковой // Иностранная литература. 2015. № 12. С. 61–70.
- 9 *Малити-Франева Э.* Коршак Бессмертный // Современная драматургия. М.: Современная драматургия, 2004. Вып. 2 (апрель–июнь). С. 145–159.
- 10 *Матвиенко Кр.* Призраки прошлого и опыт настоящего. «Провидец и другие». Сборник пьес Евы Малити Франевой // Русский язык в центре Европы. 2017. № 17. С. 186–188.
- 11 *Машикова А. Г.* Словацко-русские межлитературные связи. Страницы истории. М.: Инфра М, 2013. 268 с.
- 12 *Одоевский В. Ф.* Примечание к «Русским ночам» // Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 188–192.
- 13 *Сугай Л. А.* Андрей Белый в Словакии: переводы, интерпретации, исследования // Миры Андрея Белого / сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград: Филологический фак-т Белградского ун-та, 2011. С. 323–344.
- 14 *Флоренский П. А.* Космологические антиномии Иммануила Канта (1908) / публ. А. В. Гулыга, И. С. Нарский // Вопросы теоретического наследия Иммануила Канта. 1978. № 1(3). С. 131–146.

- 15 *Maliti Fraňová E. (Malieiová, Eva). Nartský epos. Bratislava: Mladé letá, 1983. 173 s.*
- 16 *Maliti Fraňová E. Andrej Belyj // Celistvosť (v) mnohosti. Bratislava: Veda — ÚSvL SAV, 2018. 224 s.*
- 17 *Maliti Fraňová E. Symbolizmus ako princíp videnia. Bratislava, 1996. 176 s.*
- 18 *Maliti Fraňová E. Andrej Belyj: Peterburg. Bratislava: HEVI, 2001. 448 s.*
- 19 *Maliti Fraňová E. Andrej Belyj: Peterburg. Bratislava: Petrus, 2003. 531 s.*
- 20 *Maliti Fraňová E. Kosta Chetägkaty: Osetská lýra / v spolupráci s J. Majerníkom. Bratislava: Tatran, 1989. 168 s.*
- 21 *Maliti Fraňová E. Lýdia Čárska: Ruža z Kaukazu. Bratislava: Práca, 1993. 184 s.*
- 22 *Maliti Fraňová E. Lýdia Čárska: Sibirôčka. Bratislava: Práca, 1992. 176 s.*
- 23 *Maliti Fraňová E. Ruská dráma: zborník hier (so spoluprekladateľkou R. Maliti). Bratislava: Divadelný ústav, 2008. 303 s.*
- 24 *Maliti Fraňová E. Ruská symbolistická dráma (zborník hier / F. Sologub, V. Ivanov, A. Blok). Bratislava: NDC a Tália-press, 1997. 286 s.*
- 25 *Muránska N. Čertovščina a čerti v tvorbe N. V. Gogoľa a M. Bulgakova // N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase: (studie o živém dědictví) / ed. J. Dohnal, I. Pospíšil. Brno: Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2010. P. 263–268.*

© 2020 г. Tatiana V. Koreňkova
Moscow, Russia

**WHOLENESS (IN ⇔ OF) MULTIPLICITY:
THE ANDREI BELY STUDIES BY EVA MALITI-FRAŇOVÁ
(ON A NEW MONOGRAPH ANDREJ BELYJ /
CELISTVOSTĚ (V) MNOHOSTI. BRATISLAVA, 2018)**

Abstract: The monograph “Andrey Bely. Wholeness of (in) multiplicity”, on the one hand, is the logical continuation of the research by E. Maliti-Franova; on the other hand, the book gives an opportunity to look into the secret of the “alchemy of translation”, the creative laboratory of the scientist, virtuoso translator and playwright. E. Maliti-Franova introduces not only new texts and facts into the scientific and cultural life of Slovakia, but also previously unknown assessments, opinions, judgments of Russian scientists, publicists and philosophers, immerses the reader in the “St. Petersburg myth” of Russian literature. All this requires her to find rare words, expand the meanings of familiar words, and sometimes create neologisms. In general, the creation of strong “lexical bridges” between Russian and Slovak cultures, the development of new spaces in the Russian culture of the Silver Age by the Slovak language is a special facet of E. Maliti-Franova's work both as a translator and as a writer and playwright.

Keywords: Andrey Bely, novel Petersburg, translation studies, reception of Russian literature, Symbolism in Literature, Modernism in Slavic Literatures.

Information about author: Tatiana V. Koreňkova — PhD in Philology, Associate Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 10, bldg. 2, 117198 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4829-4947>. Email: tvkorenkova@mail.ru

Received: November 07, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Koreňkova T. V. Wholeness (in ⇔ of) Multiplicity: The Andrey Bely Studies by Eva Maliti-Fraňová (On a new monograph *Andrej Belyj / Celistvost' (v) mnohosti*. Bratislava, 2018). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 293–302. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-293-302>

REFERENCES

- 1 Belyi A. Rech' na 1-m plenumе orgkomiteta soiuzа sovetskikh pisatelei [Speech at the 1st Plenum of the organizing Committee of the Union of Soviet writers]. In: *Sovetskaia literatura na novom etape: Stenogramma 1 go Plenumа Orgkomiteta Soiuzа sovetskikh pisatelei. (29 okt. – 3 noiabria 1932 g.)* [Soviet literature at a new stage: Transcript of the 1st Plenum of the organizing Committee of the Union of Soviet writers. (October 29 – November 3, 1932)]. Moscow, 1933. 257 p. (In Russian)
- 2 Vorel Ia. (Vorel Jan.) Ot dekadentstva k teurgii: (geneticheskie sviazi cheshskoi i russkoi literatur kontsa 19 nachala 20 stoletiiа) [From decadence to Theurgy: (genetic connections of Czech and Russian literature of the late 19th and early 20th century)]. *Filologicheskii klass*, 2019, no 2 (56), pp. 17–21. (In Russian)
- 3 Ermakova E. V. “Pis'mo koroliu”: Bel'giiskii separatizm i unitarizm v sochinenii Zhiulia Destre [“Letter to the king”: Belgian separatism and Unitarianism in the work of Jules Destre]. *Vestnik MGIMO*, 2016, no 3 (48), pp. 102–111. (In Russian)
- 4 Korenkova T. V. Ekzotizmy, internatsionalizmy i psevdo-internatsionalizmy v prepodavanii russkoi kul'tury v zarubezhnoi auditorii [The exoticism, internationalisms and pseudo-internationalisms in the teaching of Russian culture to an international audience]. *Russkii iazyk v Tsentre Evropy*, 2012, no 15, pp. 107–121. (In Russian)
- 5 Maliti-Franova E. Deva v peshchere [The virgin in the cave]. *Baltiiskie sezony*, 2006, no 16, pp. 88–105. (In Russian)
- 6 Maliti-Franova E. Prikliuchenie [Adventure]. In: *Kofe s Bakhom, chai s Shopenom. Slovatskie rasskazy* [Coffee with Bach, tea with Chopin. Slovak stories], collected by E. Maliti-Franeva; translated by N. Shul'ginoi. Moscow, Forum Publ., 2015, pp. 97–114. (In Russian)
- 7 Maliti-Franova E. *Providets i drugie: p'esy* [The seer and others: plays], translated from the Slovak by N. Shul'gina. St. Petersburg, Baltiiskie sezony Publ., 2016. 283 p. (In Russian)
- 8 Maliti-Franova E. Skoryi poezd “Shou-biznes” [Fast train “Show business”], translated from the Slovak by L. Shirokova. *Inostrannaia literatura*, 2015, no 12, pp. 61–70. (In Russian)
- 9 Maliti-Franova Eva. Korshak Bessmertnyi [Korshak the Immortal]. *Sovremennaia dramaturgiia* [Modern drama]. Moscow, Sovremennaia dramaturgiia Publ., 2004, vol. 2 (April-July), pp. 145–159. (In Russian)
- 10 Matvienko Kr. Prizraki proshlogo i opyt nastoiashchego. “Providets i drugie”. Sbornik p'es Evy Maliti Franevoi [Ghosts of the past and the experience of the present. “The seer and others”. Playbook by Eve Maliti-Franeva]. *Russkii iazyk v tsentre Evropy*, 2017, no 17, pp. 186–188. (In Russian)
- 11 Mashkova A. G. *Slovatsko-russkie mezhliteraturnye sviazi. Stranitsy istorii* [Slovak-Russian inter-literary relations. Pages of history]. Moscow, Infra M Publ., 2013. 268 p. (In Russian)

- 12 Odоеvskii V. F. Primechanie k “Russkim nocham” [A note to the “Russian nights”]. In: *Russkie nochi* [Russian nights]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 188–192. (In Russian)
- 13 Sugai L. A. Andrei Belyi v Slovaki: perevody, interpretatsii, issledovaniia [Andrei Bely in Slovakia: translations, interpretations, research]. In: *Miry Andreia Belogo* [Worlds of Andrei Bely], collected by K. Ichin, M. Spivak. Belgrad, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2011, pp. 323–344. (In Russian)
- 14 Florenskii P. A. Kosmologicheskie antinomii Immanuila Kanta (1908) [Cosmological antinomies of Immanuel Kant (1908)], publication by A. V. Gulyga, I. S. Narskii. *Voprosy teoreticheskogo naslediiia Immanuila Kanta*, 1978, no 1 (3), pp. 131–146. (In Russian)
- 15 Maliti Fraňová E. (Malieiová, Eva). *Nartský epos*. [Nart epic] Bratislava, Mladé letá Publ., 1983. 173 p. (In Slovak)
- 16 Maliti Fraňová E. Andrej Belyj [Andrei Bely]. *Selistvost' (v) mnohosti* [Integrity (in) multiplicity]. Bratislava, Veda — ÚSVL SAV Publ., 2018. 224 p. (In Slovak)
- 17 Maliti Fraňová E. *Symbolizmus ako princíp videnia* [Symbolism as the principle of vision]. Bratislava, 1996. 176 p. (In Slovak)
- 18 Maliti Fraňová E. *Andrej Belyj: Peterburg* [Andrei Bely: Petersburg]. Bratislava, HEVI Publ., 2001. 448 p. (In Slovak)
- 19 Maliti Fraňová E. *Andrej Belyj: Peterburg* [Andrei Bely: Petersburg]. Bratislava, Petrus Publ., 2003. 531 p. (In Slovak)
- 20 Maliti Fraňová E. *Kosta Chetägkaty: Osetská lýra* [Kosta Chetägkaty: Ossetian lyre], in cooperation with J. Majerník. Bratislava, Tatran Publ., 1989. 168 p. (In Slovak)
- 21 Maliti Fraňová E. *Lýdia Čárska: Ruža z Kaukazu* [Lydia Čárska: rose from Caucasus]. Bratislava, Práca Publ., 1993. 184 p. (In Slovak)
- 22 Maliti Fraňová E. *Lýdia Čárska: Sibirôčka* [Lýdia Čárska: Sibirôčka]. Bratislava, Práca Publ., 1992. 176 p. (In Slovak)
- 23 Maliti Fraňová E. *Ruská dráma: zborník hier (so spoluprekladateľkou R. Maliti)* [Russian drama: Collection of plays (with co-adjutant R. Maliti)]. Bratislava, Divadelný ústav Publ., 2008. 303 p. (In Slovak)
- 24 Maliti Fraňová E. *Ruská symbolistická dráma (zborník hier / F. Sologub, V. Ivanov, A. Blok)* [Russian symbolist drama (Collection of plays / F. Sologub, V. Ivanov, A. Block)]. Bratislava, NDC a Tália-press Publ., 1997. 286 p. (In Slovak)
- 25 Muránska, N. Čertovščina a čerti v tvorbe N. V. Gogoľa a M. Bulgakova [The devil and devilry in the works of N. V. Gogol' and M. Bulgakov]. *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase: (studie o živém dědictví)* [N. V. Gogol: being a work in space and time: (study of living heritage)], edited by J. Dohnal, I. Pospíšil. Brno, Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty Publ., 2010, pp. 263–268. (In Czech)

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. 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), 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 (поступления) 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. 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), 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 57
Сентябрь 2020

Выходит 4 раза в год

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 26,78. 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