

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 61

Сентябрь 2021

*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*

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
2021**

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 61
September 2021**

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

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
www.vestnik-sk.ru

**Moscow
2021**

Вестник славянских культур. — 2021. — Т. 61. — 381 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 (Москва, Россия)

Редактор

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

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

В. М. Воробьев (РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия), *М. Н. Громов* (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *С. Елушич* (Черногорский университет, Подгорица, Черногория), *Е. М. Калашикова* (ФГБОУ ВО «ПГГПУ», Пермь, Россия), *И. И. Калиганов* (Институт славяноведения РАН Москва, Россия), *В. Ф. Козлов* (Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Москва, Россия), *М. Костова-Панайотова* (Юго-западный университет им. Неофита Рыльского, Благоевград, Болгария), *Н. Мотоки* (Университет Хоккайдо, Хоккайдо, Япония), *К. В. Никифоров* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *В. Н. Рассторгуев* (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 [Bulletin of Slavic Cultures]. — 2021. — Volume 61. — 381 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 (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 Jelusic* (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, 2021
© Вестник славянских культур, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история культуры

ЛЯПИН Д. А. Мех как элемент русской традиционной свадебной обрядности.....	8
БЕЛЬКО Т. В., КРАСНОЩЕКОВ В. А., БЕСЧАСТНОВ Н. П. Из истории проектной культуры Среднего Поволжья: санно-тележное производство середины XIX – первой половины XX вв.....	20
ГАЙДУК М. Ю., КЛИМЕНКО А. И., ХРАМЦОВ А. Б. Музеи народного зодчества под открытым небом: обзор создания и развития в России.....	38
КАРДАНОВА Н. Б. Борис Годунов-дипломат: грамота царя Бориса Федоровича Тосканскому герцогу Фердинандо I в контексте дипломатической переписки русских царей.....	64
БОГАТЫРЕВ А. В. Обозначения цвета и близкие понятия в донесениях русского представителя в Речи Посполитой В. М. Тяпкина.....	92
ЖИРТУЕВА Н. С. Проблема соотношения материального и идеального в контексте типологии мистических учений мира.....	104
ВОРОЖИХИНА К. В. Общественный идеал Ф. М. Достоевского и теократический проект В. С. Соловьева в оценках мыслителей Серебряного века...	115
КАЩЕЕВ О. В., УСИК С. П., ВИНГЕРТ А. И. Ответственное потребление как новая парадигма культуры современного общества.....	127

Филологические науки

СУГАЙ Л. А., БИЛОВЕСКИ В. Достоевский в Словакии: роман «Преступление и наказание» в словацких переводах.....	136
ЗАВЕЛЬСКАЯ Д. А. Особенности русской сказочной драматургии первой половины XIX в.: к постановке проблемы.....	151
ШЕВЧУК Ю. В. Сады в «Трилистниках» И. Анненского (к вопросу о «вещественном» и символическом значении образа).....	166
КРОТОВА Д. В. Преломление художественных традиций акмеизма в поэзии В. Шаламова.....	177
МОСКОВСКАЯ Д. С., РОМАНОВА О. В. Литературные кружки как инструмент строительства пролетарской культуры. 1920–1932 гг. (по документам отдела рукописей ИМЛИ РАН).....	189
ПРОЗОРОВА Н. А. Углич как место памяти в творческом сознании Ольги Берггольц.....	199
КАРГАПОЛОВА Е. В., СИМОНЕНКО М. А. Ролевые позиции читателя в когнитивной сцене «Встреча с литературным персонажем».....	213
БОБУНОВА М. А., ХРОЛЕНКО А. Т. Русская народно-поэтическая речь на фоне иноэтнических традиций: кросскультурный аспект.....	226
ЛАЗАРЕСКУ О. Г. «Ермак взял Сибирь»: о жанровой полипотентности художественного образа в аспекте поэтики заглавия.....	238
САВЁЛОВ В. В. Ю. А. Сидоров и «мистический анархизм» (на основе прижизненных публикаций).....	252
БОКАРЕВ А. С. Семантический синкретизм в образной структуре лирики Александра Белякова.....	268

Искусствоведение

ШЕРСТОБИТОВА Е. С. Искусство братьев Стефана, Федора и Гаврилы Басовых: полевые украшения древнерусских рукописей.....	280
--	-----

КОНЕНКОВА А. К., МИХАЙЛОВА С. И., РОБИНОВ Ю. В. Архитектор и инженер Николай Александрович Потураев. Заметки о творчестве...	289
БОБРОВА Е. В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников.....	308
ДАВЫДОВА О. С. Графические «дневники» Виктора Замирайло в контексте поэтики творчества художника-символиста.....	317
КОТОВСКАЯ М. Г., ШВЕЦ Э. Г. Рисунок-репортаж как визуальный документ события (на материалах графики популярных экспедиций Федора Решетникова)...	333
ИВАНОВ Д. И., ВАРАВА В. В. Этика и эстетика русского рока (на примере творчества К. Кинчева).....	345

Рецензии

ТРАВНИКОВ С. Н., ИЮЛЬСКАЯ Е. Г., ПЕТРИВНЯЯ Е. К. «Хотя Карамзину, Державину не равен, Но в обществе певцов российских не бесславен» (рецензия на монографию А. Н. Пашкурова «М. Н. Муравьев и литературная культура: диалог восприятий». Казань, 2019).....	357
---	-----

In Memoriam

БЕЛГОРОДСКИЙ В. С., ДЕМБИЦКИЙ С. Г., КАЛАШНИКОВ В. Е., КОВАЛЕВА О. В., РЫБАУЛИНА И. В. Бесчастнов Николай Петрович: творческое наследие.....	365
От редакции	378

CONTENTS

Theory and history of culture

LYAPIN D. A. Fur as a feature of Russian traditional wedding ceremony.....	8
BELKO T. V., KRASNOSHCHYOKOV V. A., BESCHASTNOV N. P. From the history of the project culture of the middle Volga region: sleigh and carts production of the middle 19 – the first half of the 20 centuries.....	20
GAIDUK M. YU., KLIMENKO A.I., KHRAMTSOV A. B. Open-air museums of folk architecture: overview of creation and development in Russia.....	38
KARDANOVA N. B. Boris Godunov as a diplomat: a letter of the tsar Boris Fedorovich to the Grand Duke of Tuscany Ferdinand I in the context of diplomatic correspondence of Russian tsars.....	64
BOGATYREV A. V. Color designations and similar concepts in reports of the Russian representative in Polish-Lithuanian commonwealth V. M. Tyapkin.....	92
ZHIRTUEVA N. S. The material and the ideal in the context of typology of the world's mystical doctrines.....	104
VOROZHNIKHINA K. V. The social ideal of F. M. Dostoevsky and theocratic project of V. S. Solovyov in assessments of thinkers of the Silver age.....	115
KASHCHEEV O. V., USYK S. P., VINGERT A. I. Responsible consumption as a new paradigm in modern society's culture.....	127

Philological sciences

SUGAY A. L., BILOVESKÝ V. Dostoevsky in Slovakia: the novel “Crime and punishment” in Slovak translations.....	136
---	-----

ZAVELJSKAYA D. A. Features of Russian fairy-tale drama of the first half of the 19 th century: articulation of the issue.....	151
SHEVCHUK YU. V. Gardens in “Trilistniks” (trefoils) by I. Annensky (on “real” and symbolic meaning of the image).....	166
KROTOVA D. V. Interpretation of acmeistic traditions in V. Shalamov’s poetry.....	177
MOSKOVSKAYA D. S., ROMANOVA O. V. Literary circles as a means of forming proletarian culture. 1920–1923 (based on documents of manuscript department of IWL RAS).....	189
PROZOROVA N. A. Uglich as a place of memory in Olga Bergholz’s creative vision...	199
KARGAPOLOVA E. V., SIMONENKO M. A. Role positions of the reader in a cognitive scene “Meeting with a literary character”.....	213
BOBUNOVA M. A., KHROLENKO A. T. Russian popular poetic speech in the aspect of crosscultural linguafolklore studies.....	226
LAZARESCU O. G. “Ermak took Siberia”: on genre polypotency of an artistic image in the aspect of poetics of a title.....	238
SAVELOV V. V. Yu. A. Sidorov and Mystical Anarchism (on the basis of lifetime publications).....	252
BOKAREV A. S. Semantic syncretism in a figurative structure of Alexander Belyakov’s lyric poetry.....	268

History of Arts

SHERSTOBITOVA E. S. The brothers Stephan, Feodor and Gavriila Basov’s art: marginal ornaments of old Russian manuscripts.....	280
KONENKOVA A. K., MIKHAYLOVA S. I., ROBINOV Y. V. Architect and engineer Nikolai Alexandrovich Poturaev. Notes on creative work.....	289
BOBROVA E. V. Reflection of the artist’s personality in his pictorial work by the example of the self-portraits of some Omsk artists.....	308
DAVYDOVA O. S. Graphic “Diaries” by Victor Zamirailo in the context of poetics of the symbolist artist’s work.....	317
KOTOVSKAYA M. G., SHVETS E. G. Painting-report as visual document of an event (based on graphic sketches of F. Reshetnikov’s polar expeditions).....	333
IVANOV D. I., VARAVA V. V. Ethics and aesthetics of Russian rock (as exemplified by K. Kinchev’s creative work).....	345

Reviews

TRAVNIKOV S. N., IYULSKAYA E. G., PETRIVNYAYA E. K. “Although he was not equal to Karamzin and Derzhavin, in the society of Russian artists he was not unfamed” (review of the monograph by A. N. Pushkurov “M. N. Muravyov and the culture of literature: a dialogue of perceptions”. Kazan, 2019)...	357
--	-----

In Memoriam

BELGORODSKY V. S., DEMBITSKY S. G., KALASHNIKOV V. E., KOVALEVA O. V., RYBAULINA I. V. Beschastnov Nikolay Petrovich: creative legacy.....	365
Editorial note	378

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-8-19>

УДК 008

ББК 71.1

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Д. А. Ляпин
г. Елец, Россия

МЕХ КАК ЭЛЕМЕНТ РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ

Аннотация: Мех является значимым элементом многих обрядовых действий в традиционной русской культуре. Несмотря на то что материала на эту тему существует достаточно много, он обычно остается за пределами научного внимания. Данная статья призвана отчасти восполнить этот пробел и показать роль меха в русской свадебной обрядности. Автор приводит примеры, связанные с использованием шкур животных на свадьбе, анализирует свадебные песни и обряды. В итоге делаются выводы о том, что мех в свадебном ритуале имел двойственное значение. Прежде всего, он использовался в качестве магического предмета, наделенного функцией плодородия, достатка и продолжения рода, и в этой связи относился к одному из типов обрядов, использующих оплодотворяющую (карпогоническую) магию, которая должна была обеспечить молодым рождение здоровых наследников и материальный достаток. Сакральная связь меха с плодородием проявилась и в иных ритуальных действиях, например, в заговорах, связанных с благополучием семьи и домашнего хозяйства. Вывернутый мех считался признаком иного мира, и с его помощью в свадебном обряде изображали духов умерших предков. В этом случае мех следует рассматривать в контексте имитативной магии, связанной с подражанием желаемым событиям. Стремясь получить помощь умерших предков, участники свадебной церемонии надевали вывернутые наизнанку шубы или шкуры животных для имитации их присутствия и участия в обряде. Отмеченное нами сакрально-символическое восприятие меха определило его широкое распространение в традиционной русской свадебной обрядности.

Ключевые слова: мех, шуба, свадебная обрядность, народная магия, традиционная культура.

Информация об авторе: Денис Александрович Ляпин — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и историко-культурного наследия, Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, ул. Коммунаров, д. 28, 399770 г. Елец, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2078-2404>. E-mail: lyapin-denis@yandex.ru

Дата поступления статьи: 26.04.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Ляпин Д. А. Мех как элемент русской традиционной свадебной обрядности // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 8–19. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-8-19>

Знакомясь с обрядами и ритуалами традиционной культуры русского народа, можно заметить частое употребление в них меха или же изделий из него (как правило, шубы). Цель данной статьи — показать важное значение меха в свадебной обрядности, а также попытаться понять историко-культурный смысл его использования в традиционной свадебной магии. При этом важно подчеркнуть, что в центре нашей статьи находится не свадебный обряд, а именно мех, как его значимый этнографический элемент. Некоторые правила, ритуалы и обычаи, связанные с традиционной свадьбой, послужат в данной статье средством для понимания того значения меха, которое он имеет в народной мифологии.

В обстоятельных этнографических работах XIX в., описывающих быт и нравы русского народа, принадлежащих А. В. Терещенко, М. М. Забылину, В. И. Далю, А. Н. Афанасьеву и другим исследователям того времени, мех упоминается довольно часто, являясь обязательным элементом самых разных обрядов и поверий [1; 10; 13; 25]. Некоторые из ученых считали, что использование меха обусловлено присущей ему функцией оберега от злых духов [12, с. 166–167; 25, с. 163]. Другие исследователи полагали, что в древности славяне принимали облака за огромную шкуру, которой боги накрывали мир, и выводили почитание меха именно из этого поверья [10, с. 74].

В XX в., когда осмысление народной культуры вышло на новый уровень, позволяющий понять глубокие исторические корни обрядовых действий и фольклорных традиций, мех остался за пределами внимания ученых ввиду обобщающего характера подобных исследований [6; 14; 15; 22]. Нам неизвестны специальные научные работы, посвященные изучению роли меха в народной культуре в целом и в свадебной обрядности в частности. Е. В. Политковская в книге о старинной русской одежде заметила только, что использование меха и шубы на свадьбе, вероятно, имеет очень древние языческие корни [21, с. 86]. В обстоятельном этнолингвистическом словаре под редакцией Н. И. Толстого есть небольшая статья А. В. Гуры, посвященная шкуре животного [9]. В специальной монографии о браке и свадьбе тот же исследователь, комментируя мнение людей о традиции сажать молодых на шкуру, якобы для «мягкой жизни», указал на это народное объяснение как достаточно позднее [6, с. 381].

Между тем именно мех является одним из знаковых символов национальной идентичности России. Интерпретация меха как артефакта народной культуры в рамках этнографической мифологии позволит понять его место в историко-культурном пространстве русского человека [28, с. 724].

Свадебный обряд по праву считается одним из самых архаичных и традиционных ритуалов в системе русских народов празднеств [15]. Судя по сохранившимся источникам, мех был частью свадебного обряда уже в XVI в., а вероятно, и гораздо раньше этого времени [25, с. 139]. Тогда в этом обряде использовался столь ценившийся в Европе и России мех соболей и куниц [25, с. 129]. В XVII в. начинается песенная традиция свадебного обряда, где невеста часто сравнивается с куницей. Например, в тексте одной из песен, относящихся к середине XIX в., читаем:

Пала, припала молодая пороша,
На той на пороше слединька лежала;
По той по слединьке кунья пробежала;
За тою кунью охотнички ездят гаркают и свищут,
Кунью брать, Катерину Степановну ищу.
Коней утомили, кунью изловили.

[25, с. 196]

В другой песне пелось:

Молоды молотки!
Хорошие находки —
Куньи шубы,
Соболиные пухи...

[25, с. 190]

Великорусский свадебный песенный фольклор называл жениха соболем, а невесту — «черной куньей», а во время малороссийской свадьбы специальные обрядовые присловья изображали жениха как ловца-охотника, а невесту — как куницу — его ценную добычу [25, с. 289]. Некоторые этнографы XIX в. связывали эту традицию именования с тем, что в славянской древности жених якобы вносил за свою невесту подать князю черной куницей [13, с. 133; 25, с. 163]. Думается, что в данном случае следует видеть скорее народные представления о ценности меховых животных. Сравнение жениха с соболем, а невесты с куницей было связано с восприятием меха как символа семейного богатства, которое желали молодым при исполнении песен. В то же время именование невесты куницей действительно могло уходить корнями к древней традиции свадебного выкупа ее родителям, когда вместо денег на Руси использовались куны (шкурки куниц). Показательно в этом отношении, что «свадебная куница» или «девичье кунье» — выражения, употребляемые для обозначения выкупа за невесту в XIX в. [13, с. 134].

Вызывает интерес и другой свадебный обычай: встречая жениха, молодая набрасывала на плечи соболью шубу или другую одежду из меха, а затем низко кланялась своему суженому. Эта традиция бытовала еще в XVII в. Вот что сообщает о ней иностранный путешественник А. Олеарий: «Когда невеста узнает о прибытии новобрачного, она встает с постели, накидывает на себя шубу, подбитую соболями, и принимает своего возлюбленного, наклоня голову» [19, с. 378]. В этой же комнате стоит несколько мальчиков с факелами, которые удаляются перед ритуальным кушаньем молодыми каши, получив за это по паре соболей. Конечно, А. Олеарий описывал свадьбу знатных людей, но надо полагать, что и в народной среде обряд был схожим, так как русская культура в XVII в. еще не делилась на элитарную и массовую. В XIX в. этот обряд имел в некоторых местах свои особенности, например, в Белоруссии на невесту надевали шубу ее подружки [25, с. 279].

Так или иначе, суть обряда схожа: невеста, ожидая жениха, сидела на постели, по его приезде вставала, надевала соболью шубу и кланялась ему. Символическое надевание девушкой шубы на плечи в момент встречи суженого — действие, указывающее на готовность ее к вступлению в брак, к продолжению рода. Здесь невеста выступает

как будущая мать, готовая принять на себя важную социальную роль, связанную с продолжением жизни, а значит, и с обеспечением будущего семейного достатка.

По данным середины XIX в. невесту и жениха сажали на собольи шкурки и обмахивали лисьими и куньими хвостами, а в бедных семьях использовали с этой целью овечьи шкуры и тулупы из того же меха [1, с. 215]. Эта традиция представляется очень старой: еще в 1526 г. свадьба Василия III включала такой же ритуал обмахивания молодых соболями [25, с. 139].

Другой интересный «меховой обычай» свадьбы заключался в том, что жених и невеста за праздничным столом садились вместе на большую лохматую шкуру или же на лежащую мехом наружу шубу. Затем, отправляясь в церковь, молодые сидели в санях на специально постеленной для них меховой подстилке. В церкви, во время венчания, под ноги молодым подстилали ковер, а сверху на него клали шкурки соболей, куниц или других животных [13, с. 163; 25, с. 166–167].

Как считали этнографы XIX в., все это делалось для избавления от всевозможных злых чар [13, с. 163; 25, с. 166–167]. Мы же полагаем, что такое использование меха было магическим действием, направленным на успешное деторождение и накопление богатства молодой семьей. Именно поэтому до завершения бракосочетания жених и невеста должны были как можно больше соприкоснуться с чем-то меховым.

В одной свадебной песни пелось:

Еста, сватушка коренной
И свахонька коренная!
Благословляйте своих детей
На подклеть идти,
Под шубой спать,
Под куньей спать;
Кунью шубу к ногам топтать,
Здоровенько спать,
Веселенько вставать.

[13, с. 143]

Здесь мех выступает еще и в качестве одеяла для новобрачных, а также ковра в спальне, а значит, и связь меха с деторождением и семейным достатком прослеживается еще очевиднее [13, с. 134].

В иных случаях шубу надевали на жениха в торжественной обстановке после свадебного пира, затем он выпивал чарку водки и низко всем кланялся [25, с. 280]. Показательно и то, что «свадебный поезд» (запряженные сани для катания жениха и невесты) и особенно сани для невесты в XVII–XIX вв. украшались лисьими хвостами [25, с. 160].

Рассуждая о значении меха, вспомним, что свадьба была не просто развлечением, но состояла из множества сложных ритуалов, поскольку с древности она была связана с важнейшей функцией выживания людей: заключением брака, с союзом мужчины и женщины, связанным с продолжением рода, деторождением, без которого жизнь прекратится [8]. Именно в таком важном контексте и следует рассматривать использование меха в свадебной обрядности.

Весьма интересным представляется свадебный ритуал, во время которого мех выворачивали наружу [27]. Этот обычай зафиксирован в середине XIX в. следующим

образом. Во время приезда за невестой жениха встречала «тысецкая» (распорядитель на свадьбе со стороны невесты), на которой было надето две шубы: одна — как положено, а другая — навыворот. «Тысецкая» в вывернутой шубе усаживала молодых на постель, предварительно осыпав их деньгами и сытно накормив [25, с. 164]. В некоторых вариантах этого обряда молодых встречала сваха в шубе, надетой «наизнанку» [25, с. 188]. В другом случае отец и мать невесты надевали шубы, вывернутые шерстью вверх, а крестный отец накинутой на руку шубой мехом вверх брал жениха за руку, чтобы вместе с дружкой подвести к родителям для благословения [25, с. 218]. На белорусской свадьбе шубу навыворот надевал жених, когда приезжал за своей возлюбленной [25, с. 283].

Интересно отметить, что в древних ритуальных захоронениях Хакасии (III–IV в. н.э.) были обнаружены мужские и женские мумии, а также куклы, все одетые в «шубы», как мехом к телу, так и мехом наружу [20]. Видимо, здесь имела место не просто практическая необходимость, а определенный обряд перехода в иной мир.

Вернемся, однако, к свадьбе XIX в. В одной из свадебных песен, которая исполнялась во время того, как молодые сидели на вывороченной шубе, пелось:

Будь, зятю, добресенький,
 Як кожух теплесенький,
 Будь, зятю, богатий,
 Як кожух волохатий (т. е. волосатый. — Д. Л.)
 [1, с. 215]

Для того чтобы лучше понять сакральное значение вывернутого меха в свадебной церемонии, следует вспомнить, в каких еще обрядах его использовали таким же образом. Конечно, прежде всего, это святочный обряд (время от Рождества до Крещения) [4, с. 408; 22, с. 20–21, 25, 27–29; 25, с. 640–641; 30, с. 17–40]. Празднества на Святки в народной среде всегда были временем безудержного веселья, некоего шумного карнавального действия, разгульного пира. Важнейшее место в праздничной традиции Святков играло ряжение в шкуры и вывернутую наизнанку меховую одежду [26]. Тем самым люди не просто устраивали маскарад, а изображали духов умерших предков и представителей иного мира, где все противоположно нашему миру, все как бы перевернуто с ног на голову [17, с. 94–100]. Появление духов предков на Святки связано с тем, что в это время по народным представлениям якобы стирались границы календарного цикла: зима и холод уступали место весне и теплу, а день начинал увеличиваться. Поэтому сами по себе шумные святочные гуляния являлись пограничным периодом, знаковым символом важных перемен [2, с. 234, 241–242].

Немаловажно отметить, что святки были аграрным праздником, и магия ритуальных действий в это время была целиком направлена на будущий урожай [22, с. 124–160]. Именно поэтому играющие изображали предков-помощников, представителей иного мира, влияющего на стихии природы, которые при правильно проведенном обряде могут помочь людям обеспечить благополучный сев и обильный урожай [22, с. 27–29, 33–36, 124–126, 130–142]. В практике обрядового маскирования, в том числе ряжения в вывернутую шубу, отразились древние ритуалы, связанные с магией плодородия [26, с. 187, 191].

Таким образом, сопоставление свадебного обряда выворачивания шубы с подобным ему святочным ритуалом указывает на то, что, надевая шубу навыворот, люди

на свадьбе исполняли ритуал ряжения, обращенный к иному миру. У духов предков-покровителей они просили поддержки молодым, имитируя их участие в свадебной церемонии.

Считается, что объектом и центром святочной обрядности с древности у славян-язычников был бог Велес, покровитель скота и полодия, которого часто изображали в большой лохматой медвежьей шкуре [24, с. 582–583]. Бог-прародитель людей во многих архаичных культурах ассоциировался с огромным лохматым медведем, а шкура имела различную связь с идеей продолжения рода и плодородием людей и скота [23, с. 146].

Интересно, что у пермяков сваха не только встречала молодых в вывернутой шубе, но полностью одевалась в рваную и поношенную одежду, казалось бы, совсем неуместную во время веселого празднества [13, с. 160]. В некоторых малороссийских обрядах теща встречала жениха после венчания, сидя на вилах или кочерге и одевшись в вывернутую шубу [13, с. 169; 25, с. 297].

Следует отметить, что вывернутую наизнанку шкуру одевали не только во время святок. Известно, что на праздник Крещения 6 января крестьяне Воронежской губернии в XIX в. совершали обряд «освящения скота». Его участниками были мальчик с иконой, крестьянин со святой водой, крестьянин с топором и крестьянин в вывороченном тулупе. Они обходили хлев, в котором держали скотину [11, с. 51–52]. И вновь, как видим, мех выступает атрибутом соприкосновения с иным миром, с миром умерших предков, у которых участники просили помощи, имитируя их защитные действия. Представления о связи вывернутой шубы с иным миром проявили себя и в практике гадания, которое часто совершалось на разостланной шубе [13, с. 137].

В. И. Даль, рассуждая о народной традиции «окручаться» — наряжаться в вывороченные тулупы, считал, что славяне полагали, будто приносящие дождь облака — огромная шкура, и даже само слово «облако» происходит от «облачения», т. е. облачиться, надеть что-либо [10, с. 81–82]. Другой собиратель народных поверий А. Н. Афанасьев отмечал, что мех и шкура были архаичными символами дождевых облаков [1, с. 215]. «Вывороченный тулуп, овчина и соболя предохраняют жениха и невесту от действия нечистой силы и злых чар, наделяют их плодородием, счастьем и богатством: те же самые дары сулят и дождь, оросивший юную чету в день свадьбы», — отмечал исследователь [1, с. 215].

Сопоставление облаков, полных водой, столь важной для урожая крестьянина, с мехом и шкурой, конечно, не случайны, так же как и связь шкуры и дождя в день свадьбы, приносящая плодородие и богатство молодым. В данном случае мы видим, как проявила себя важная сакральная функция меха, связанная с процветанием людей и продолжением рода.

Итак, свадьба была таким же пограничным временем, как и период Святок, но только индивидуальным, личностным: невеста перед свадьбой как бы готовилась к новой жизни, она умирала и воскресала вновь для исполнения новой для нее социальной роли жены и матери [6, с. 21; 8, с. 547]. В одной свадебной песне цель брака, умножение человеческого рода, подчеркивает образ горноста:я:

Во корнях тех дерев
Горноста:я гнездо свивал,
Горноста:я гнездо свивал
Да малых деток выводил.

[1, с. 112]

В украинской песне через сад летел горноста́й и уронил перо (так!), которое стало знаком для молодой девушки: ей скоро предстояла свадьба [25, с. 299]. Именно горноста́й, известный своим ценным мехом, выполняет здесь функцию предвестника нового этапа в жизни молодой женщины. А в русской игровой хороводной песне, зафиксированной в середине XIX в. у переселенцев в Поволжье, поется про зайца, который обходит девушек и просит у них горноста́я:

Заинька ходит по каравану,
Беленький ходит по девичью,
То то дай, то то дай,
То то бел горноста́й.

[18, с. 10]

В конце песни, обойдя несколько девушек, заяц выбирает одну, которую подруги наряжают и отдают ему. Отметим, что заяц в русских народных представлениях связан с эротическим началом [5; 7]. Следовательно, здесь мы можем видеть аллюзию на предстоящую свадьбу, ожидающую молодую девушку.

Свадьба, как мы видим, не могла обойтись без того, чтобы не задействовать мех в своих ритуалах. Систематизируя магические действия, которые совершались на русских свадьбах, Е. Г. Кагаров выделил восемь типов магических обрядов, а среди них и оплодотворяющую (карпогоническую) магию, имеющую цель обеспечить молодым плодovitость, богатство и достаток [15, с. 152–195]. Именно для реализации этой функции свадебной магии народная традиция использовала мех.

Это восприятие связи меха с плодородием проявилось и в иных ритуальных действиях, например, в заговорах, связанных с благополучием в семье, плодородием и домашним хозяйством [10, с. 124–160]. Мех встречается в заговоре «на укрощение злых сердец», который мать читает для сына: «Сажусь в сани, крытые бобрами, и соболями, и куницами. Как лисицы и куницы, бобры и соболи честны и величавы между панами и попами, между миром и селом, так мой нарожденный сын был бы честен и величав...» [10, с. 218].

В Воронежской губернии в Рождество крестьяне стелили на лавку шубу и просили священника, пришедшего к ним с крестом, сесть на нее. Считалось, что «наседки будут после этого хорошо садиться на яйца и ни в одном из них не замрет зародыш» [10, с. 633]. В XVII в. во время празднования крещения или дня рождения члена царской семьи в качестве подарка ему обязательно подносили собо́льи шкурки [12, с. 894–904]. Особую роль играл мех и при праздновании Ба́бьих каш (26 декабря), во время которых в допетровской России было принято дарить меховые подарки [12, с. 909, 911, 916–918].

Любопытно, что на свадьбе царя Михаила Федоровича в 1626 г. ему с супругой на блюде подносили два фарфоровых горшка с кашей, обернутых парами собо́лей [25, с. 146]. Это указание связывает кашу и мех общими представлениями о материальном достатке и процветании. Как известно, каша с глубокой древности являлась символом плодородия и жизненного цикла, она употреблялась в ритуальных действиях у разных индоевропейских народов, направленных на получение изобильного урожая [3; 17, с. 90–91].

Подводя итог использованию меха в свадебной магической обрядности, еще раз отметим его двойственное значение. Во-первых, он использовался в качестве магического предмета, наделенного функцией плодородия, достатка и продолжения рода.

Во-вторых, вывернутый мех считался признаком иного мира, и с его помощью изображали духов предков-помощников. Здесь мы имеем дело с имитативной магией, связанной с подражанием желаемым событиям. Например, чтобы заставить растения плодоносить, людьми совершались прыжки вверх; чтобы убить животное на охоте, делалось его изображение, в которое метали стрелы; чтобы наслать болезнь на врага, делали куклу и пронзали ее иглой [29, с. 20–39]. Также и здесь, желая получить помощь умерших предков или же духов иного мира, вывернутые шубы или шкуры животных надевали для имитации их присутствия. Это важное значение меха и определило его большое распространение в традиционной русской свадебной обрядности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Афанасьев А. Н.* Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу. М.: Эксмо, 2007. 608 с.
- 2 *Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
- 3 *Валенцова М. М.* Каша // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Изд-во ИСл РАН, 2009. Т. 2. С. 483–488.
- 4 *Веселовский А. Н.* Судьба–Доля в народных представлениях славян // *Веселовский А. Н.* Избранное: Традиционная духовная культура. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. С. 403–476.
- 5 *Виноградова Л. Н.* Мифология календарного времени в фольклоре и верованиях славян // Славянский альманах. М.: Индрик, 1997. С. 145–155.
- 6 *Гура А. В.* Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика. М.: Индрик, 2012. 936 с.
- 7 *Гура А. В.* Заяц // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Изд-во ИСл РАН, 2009. Т. 2. С. 284–288.
- 8 *Гура А. В.* Свадебный обряд // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Изд-во ИСл РАН, 2009. Т. 4. С. 544–547.
- 9 *Гура А. В.* Шкура // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2012. Т. 5. С. 579–581.
- 10 *Даль В. И.* Поверья, суеверия и предрассудки русского народа. М.: Эксмо, 2008. 736 с.
- 11 *Дынин В. И.* Когда расцветает папоротник... Народные верования и обряды южнорусского крестьянства XIX–XX веков. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999. 210 с.
- 12 *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: АСТ, 2005. 1129 с.
- 13 *Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, предания, обряды. М.: Эксмо, 2003. 608 с.
- 14 *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография / пер. с нем. К. Д. Цивиной. М.: Наука, 1991. 511 с.
- 15 *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. музея антропологии и этнографии. Л.: Изд-во АН СССР, 1929. Т. VIII. С. 152–195.
- 16 *Кутепов Н.* Царская охота с X по XVII век. История охотничьего искусства высочайших особ. М.: Эксмо, 2008. 416 с.
- 17 *Ляпин Д. А.* Путешествия в прошлое: Очерки этнографии Верхнего Подонья. Кемерово: Азия–Принт, 2014. 214 с.

- 18 *Ляпин Д. А.* Собрание обрядов, обычаев и песен русского народа (из рукописного наследия XIX века). Елец: Изд-во ЕГУ им. И. А. Бунина, 2010. 100 с.
- 19 *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию // Россия в XVII веке: воспоминания иностранцев. Смоленск: Русич, 2003. С. 257–486.
- 20 *Панкова С. В.* меховые одежды из могильника Оглахты: шубы из погребения 4 // Археологические вести. 2020. № 26. С. 202–215.
- 21 *Политковская Е. В.* Как одевались в Москве и ее окрестностях в XVI–XVII веках. М.: Флинта: Наука, 2004. 176 с.
- 22 *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). М.: Лабиринт, 2006. 176 с.
- 23 *Пятникова Т. Р.* Мифы и легенды о сотворении мира хантов Белоярского района // История: факты и символы. 2019. № 1 (18). С. 143–150.
- 24 *Рыбаков Б. А.* Язычество Древних славян. М.: Русское слово, 1997. 824 с.
- 25 *Терещенко А. В.* История культуры русского народа. М.: Эксмо, 2008. 736 с.
- 26 *Токарев С. А.* Маски и ряжение // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие образов. М.: Наука, 1983. С. 185–193.
- 27 *Толстой Н. И.* Выворачивание // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Изд-во ИСл РАН, 2009. Т. 1. С. 465–466.
- 28 *Флиер А. Я.* Миф как универсальный контекст интерпретации культуры // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 724–729. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-724-729.
- 29 *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1983. 703 с.
- 30 *Шангина И. И.* Русские традиционные праздники. СПб.: Азбука-классика, 2008. 336 с.

© 2021. Denis A. Lyapin
Yelets, Russia

FUR AS A FEATURE OF RUSSIAN TRADITIONAL WEDDING CEREMONY

Abstract: Fur is a significant feature of many ritual actions in traditional Russian culture. Although there is a lot of material on this subject it continues to escape a closer scientific attention. This paper looks at filling this gap and showing the role of fur in Russian wedding rituals. The author gives examples related to the use of fur at a wedding and analyzes wedding songs and additional material. Results obtained led to conclusions that the fur in the wedding ritual was of dual importance. It was used as a magical item endowed with the function of fertility and procreation. It was associated with fertilizing (carpogonia) magic. This magic was intended to provide fertility, wealth and prosperity for a family. The perceptions of the connection between fur and fertility was also manifested in other ritual activities, for example, in spells related to family and household. It is important to note that the inverted fur was considered a sign of another world, and with its help they depicted its inhabitants, late ancestors. In this case, the

fur should be considered in the context of imitative magic associated with imitation of desired events. Wanting to receive the help of deceased ancestors, participants of the wedding ceremony wore an inverted fur coat to simulate the spirit and to simulate the participation of the spirit in the wedding ceremony. This dual meaning of fur determined its wide distribution in traditional Russian wedding rituals.

Keywords: fur, fur coat, wedding rituals, folk magic, inversion

Information about the author: Denis A. Lyapin — DSc in History, Associate Professor, Head of the Department of History and Historical and Cultural Heritage, Bunin Yelets State University, Kommunarov St., 28, 399770 Yelets, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2078-2404>. E-mail: lyapin-denis@yandex.ru

Received: April 25, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Lyapin D. A. Fur as a feature of Russian traditional wedding ceremony. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 8–19. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-8-19>

REFERENCES

- 1 Afanas'ev A. N. *Mifologiya Drevnei Rusi. Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu* [Mythology of Ancient Russia. Poetic views of the Slavs on nature]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 608 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M. M. *Fransua Rable i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia i Rennansa* [Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 3 Valentsova M. M. Kasha [Porridge]. In: *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.], edited by N. I. Tolstoi. Moscow, ISI RAN Publ., 2009, vol. 2, pp. 483–488. (In Russian)
- 4 Veselovskii A. N. Sud'ba–Dolia v narodnykh predstavleniakh slavian [Fate — Lot in the folk representations of the Slavs]. In: Veselovskii A. N. *Izbrannoe: Traditsionnaia dukhovnaia kul'tura* [Favorites: Traditional spiritual culture]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2009, pp. 403–476. (In Russian)
- 5 Vinogradova L. N. Mifologiya kalendarnogo vremeni v fol'klore i verovaniikh slavian [The mythology of calendar time in folklore and the beliefs of the Slavs]. In: *Slavianskii al'manakh* [Slavic almanac]. Moscow, Indrik Publ., 1997, pp. 145–155. (In Russian)
- 6 Gura A. V. *Brak i svad'ba v slavianskoi narodnoi kul'ture: Semantika i simbolika* [Marriage and wedding in Slavic folk culture: Semantics and symbolism]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 936 p. (In Russian)
- 7 Gura A. V. Zaiats [Hare]. In: *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.], edited by N. I. Tolstoi. Moscow, ISI RAN Publ., 2009, vol. 2, pp. 284–288. (In Russian)
- 8 Gura A. V. Svadebnyi obriad [Wedding Rite]. In: *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.], edited by N. I. Tolstoi. Moscow, ISI RAN Publ., 2009, vol. 4, pp. 544–547. (In Russian)
- 9 Gura A. V. Shkura [Hide]. In: *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.], under the general editorship N. I. Tolstoi. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2012, vol. 5, pp. 579–581. (In Russian)

- 10 Dal' V. I. *Pover'ia, sueveriiia i predrassudki russkogo naroda* [Beliefs, superstitions and prejudices of the Russian people]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 736 p. (In Russian)
- 11 Dynin V. I. *Kogda rastsvetaet paporotnik... Narodnye verovaniia i obriady iuzhnorusskogo krest'ianstva XIX–XX vekov* [When the fern blooms... Popular beliefs and rituals of the southern Russian peasantry of the 19th–20th centuries]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1999. 210 p. (In Russian)
- 12 Zabelin I. E. *Domashnii byt russkikh tsarei v XVI i XVII stoletiiakh* [Home life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries]. Moscow, AST Publ., 2005. 1129 p. (In Russian)
- 13 Zabylin M. *Russkii narod. Ego obychai, predaniia, obriady* [Russian people. His customs, traditions, rites]. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 608 p. (In Russian)
- 14 Zelenin D. K. *Vostochnoslavianskaia etnografiia* [East Slavic ethnography], translated from German K. D. Tsivina. Moscow, Nauka Publ., 1991. 511 p. (In Russian)
- 15 Kagarov E. G. *Sostav i proiskhozhdenie svadebnoi obriadnosti* [The composition and origin of the wedding ritual]. In: *Sbornik muzeia antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Leningrad, AN SSSR Publ., 1929, vol. VIII, pp. 152–195. (In Russian)
- 16 Kutepov N. *Tsarskaia okhota s X po XVII vek. Istoriiia okhotnich'ego iskusstva vysochaishikh osob* [Royal hunting from the 10 to the 17 century. The history of hunting art of the imperial persons]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 17 Liapin D. A. *Puteshestviia v proshloe: Ocherki etnografii Verkhnego Podon'ia* [Travelling in the past: Essays on the ethnography of the Upper Don]. Kemerovo, Aziia–Print Publ., 2014. 214 p. (In Russian)
- 18 Liapin D. A. *Sobranie obriadov, obychaev i pesen russkogo naroda (iz rukopisnogo naslediiia XIX veka)* [Collection of ceremonies, customs and songs of the Russian people (from the manuscript heritage of the 19th century)]. Elets, Yelets State University named after I. A. Bunin Publ., 2010. 100 p. (In Russian)
- 19 Olearii A. *Opisanie puteshestviia v Moskoviiu* [Description of the journey to Muscovy]. In: *Rossiiia v XVII veke: vospominaniia inostrantsev* [Russia in the 17th century: memories of foreigners]. Smolensk, Rusich Publ., 2003, pp. 257–486. (In Russian)
- 20 Pankova S. V. *Mekhovyie odezhdyy iz mogil'nika Oglakhty: shuby iz pogrebeniia 4* [Fur clothes from the Oglakhta burial ground: fur coats from burial 4]. *Arkheologicheskie vesti*, 2020, no 26, pp. 202–215. (In Russian)
- 21 Politkovskaia E. V. *Kak odevalis' v Moskve i ee okrestnostiakh v XVI–XVII vekakh* [How to dress in Moscow and its surroundings in the 16th–17th centuries]. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2004. 176 p. (In Russian)
- 22 Propp V. Ia. *Russkie agrarnye prazdniki (opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniia)* [Russian agrarian holidays (experience of historical and ethnographic research)]. Moscow, Labirint Publ., 2006. 176 p. (In Russian)
- 23 Piatnikova T. R. *Mify i legendy o sotvorenii mira khantov Beloiarskogo raiona* [Myths and legends of the Creation of the Khanty Beloyarsky region]. *Istoriiia: fakty i simvoly*, 2019, no 1 (18), pp. 143–150. (In Russian)
- 24 Rybakov B. A. *Iazychestvo Drevnikh slavian* [Paganism of the Ancient Slavs]. Moscow, Russkoe slovo Publ., 1997. 824 p. (In Russian)
- 25 Tereshchenko A. V. *Istoriiia kul'tury russkogo naroda* [The history of the culture of the Russian people]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 736 p. (In Russian)

- 26 Tokarev S. A. Maski i riazhenie [Masks and gowns]. In: *Kalendarnye obychai i obriady v stranakh zarubezhnoi Evropy. Istoricheskie korni i razvitie obrazov* [Calendar customs and rituals in countries of foreign Europe. Historical roots and development of images]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 185–193. (In Russian)
- 27 Tolstoi N. I. Vyvorachivanie [Inversion]. In: *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols.], edited by N. I. Tolstoi. Moscow, ISl RAN Publ., 2009, vol. 1, pp. 465–466. (In Russian)
- 28 Flier A. Ia. Mif kak universal'nyi kontekst interpretatsii kul'tury [Myth as a universal context for the interpretation of culture]. *Observatoriia kul'tury*, 2017, vol. 14, no 6, pp. 724–729. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-724-729. (In Russian)
- 29 Frezer Dzh. *Zolotaia vetv': issledovanie magii i religii* [The Golden Branch: a study in magic and religion]. Moscow, Politizdat Publ., 1983. 703 p. (In Russian)
- 30 Shangina I. I. *Russkie traditsionnye prazdniki* [Russian traditional holidays]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 336 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-20-37>

УДК 008

ББК 71 + 39.39 (2)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Т. В. Белько

г. Тольятти, Россия

© 2021 г. В. А. Краснощеков

г. Тольятти, Россия

© 2021 г. **Н. П. Бесчастнов**

г. Москва, Россия

ИЗ ИСТОРИИ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ: САННО-ТЕЛЕЖНОЕ ПРОИЗВОДСТВО СЕРЕДИНЫ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.

Аннотация: Истоки дизайна лежат в традиционных формах проектной культуры доиндустриальных обществ, выражавшихся в изделиях кустарного производства, народных промыслов и ремесел. Санно-тележное производство (и сопутствующее ему колесно-ободное) на Средней Волге, как и на всей территории России середины XIX – первой половины XX вв., было обычным и традиционным видом ремесленной деятельности, кустарным промыслом. В силу полиэтничности региона, можно говорить о небольших локальных его особенностях — специфике производственных процессов, декоре, этническом разделении труда. Обмен культурными формами привел к типизации инструментов и приемов в санно-тележном производстве этнических групп Среднего Поволжья — мордвы, татар, чувашей. Причиной такого выравнивания являются практические выгоды и длительное совместное проживание народов в регионе, которое через перекрестные заимствования определило общий хозяйственный уклад и характер проектной культуры. Санно-тележный промысел на Средней Волге середины XIX – первой половины XX вв. реализовывался через традиционные проектные формы (сани типа дрóвни, рóзвальни, кошéвные; телеги типа пóлок, рыдв́ан, долгúша, дрóги, тарантáс). Особое внимание в статье уделено анализу технологий их изготовления. Изучение разнообразных аспектов санно-тележного промысла Среднего Поволжья позволит обогатить теоретические представления в области изучения традиционной проектной культуры региона. Некоторые положения и выводы исследования могут быть полезны при проектировании городской среды.

Ключевые слова: Среднее Поволжье, проектная культура, санно-тележный промысел, материальная культура, региональная культура, ремесло, этническое взаимодействие.

Информация об авторах:

Татьяна Васильевна Белько — доктор технических наук, профессор, Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445677 г. Тольятти, Рос-

сия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4385-6293>. E-mail: belko@tolgas.ru
Владимир Александрович Краснощеков — кандидат исторических наук, доцент, Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445677 г. Тольятти, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0275-4490>. E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Николай Петрович Бесчастнов (1951–2021) — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство.), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: npb.art@mail.ru

Дата поступления статьи: 16.10.2019

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Белько Т. В., Краснощеков В. А., **Бесчастнов Н. П.** Из истории проектной культуры Среднего Поволжья: санно-тележное производство середины XIX – первой половины XX вв. // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 20–37. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-20-37>

Истоки дизайна лежат в традиционных формах проектной культуры доиндустриальных обществ. Традиционная культура остается активной движущей силой, охватывающей различные аспекты повседневной жизни, оказывающей влияние на современную культуру. Процессы по переосмыслению ценностей повседневной жизни и осознанию прошлого опыта ранее забытых форм проектной культуры, выразившихся в изделиях кустарного производства, народных промыслов и ремесел, в последнее время идут довольно активно. Одной из таких форм является гужевой транспорт (сани, повозки и т. п.), в том числе процесс его изготовления и декоративное украшение, которые были не только одним из видов кустарного производства в рамках системы жизнеобеспечения дорожного комплекса, но и значимым культурным явлением.

Натуральное хозяйство в европейской части России с середины XIX в. приходит в упадок, вследствие чего возникает необходимость пополнять бюджет крестьянского хозяйства [20, с. 85]. Поэтому изготовление предметов домашнего обихода (кустарно-ремесленное производство), с середины XIX в. став особым видом промышленности, к концу XIX – началу XX вв. приобретает все большее значение. Поскольку Среднее Поволжье — регион сравнительно поздней колонизации (формирование русского населения Среднего Поволжья происходило путем миграций из других мест Российской империи в течение XVI–XIX вв.), кустарные промыслы появились в регионе уже в существующем виде. Методы изготовления различных предметов быта были привнесены на новое место жительства не только переселенцами из разных регионов европейской части Российской империи, а также поляков и немцев. На ремесленное производство Среднего Поволжья оказали влияние национальные традиции других этносов, населявших этот регион, — мордвы, татар и чувашей.

Самыми крупными группами кустарно-ремесленных производств региона были работы по обработке и изготовлению изделий из дерева. К этой группе принадлежит и предмет нашего исследования — изготовление и декоративное оформление гужевого транспорта (саней, телег, повозок и пр.), основного вида сухопутного транспорта в России до середины XIX в., остававшимся важным видом транспорта в нашей стране вплоть до середины XX в.

Тема гужевого транспорта затронута в работах ряда ученых в России [2; 3; 13; 14] и за рубежом [23–26]. Однако целевых исследований на региональном уровне в этой

области было проведено мало, особенно в сфере изучения местной специфики и технологий этого вида кустарного производства. Хотя известно, что только полное знание региональных культурных форм создаст целостную картину национальной культуры.

Как и другие ремесла, изготовление и оформление гужевого транспорта отражает экономическую структуру, степень развития экономических отношений, особенности социально-политического развития общества, экономические и культурные контакты народов, населяющих регион. Гужевого транспорта является частью комплекса для путешествий в системе жилищного комплекса (важнейший компонент культуры жизнеобеспечения [11, с. 55]). Его изготовление включает в себя четыре аспекта — технологический, функциональный, социальный и символический.

Зимой основным видом транспорта на Средней Волге, как и на всей территории Российской империи, были сани. По своим функциям сани делятся на три большие группы — грузовые, бытовые (универсальные) и пассажирские, внутри этих групп — на типы и подтипы.

Грузовые сани-дровни (рисунок 1) были широко распространены повсеместно на территории Среднего Поволжья и служили для перевозки разнообразного багажа. Дровни состоят из полозьев, передние концы (головки) которых загнуты, так, чтобы обеспечить минимальное сопротивление снеговому покрову лобовой части саней при движении. Платформа саней состояла из продольных брусков (нахлестков) и соединяющих их поперечных брусков (вязков), крепится к полозу с помощью копыл (вертикальных стоек). Дровни, предназначенные для перевозки тяжелых грузов, в городах называли «ломовыми» [16, с. 99]. Для транспортировки улова рыбаки использовали коробовые сани, те же дровни, но имеющие сверху лубяной кузов или ящик. Их еще иногда называли обшевни или пошевни [9, с. 168] (рисунок 2). Для перевозки сена, соломы, снопов, дров и других крупногабаритных грузов дровни расширяли, сооружая навесные грузовые платформы шире хода саней (рисунок 3). На левобережье Волги вплоть до предгорий Урала платформу часто сооружали из жердей (около 1,5 м), которые привязывали к саням черемуховыми прутьями [13, с. 13].

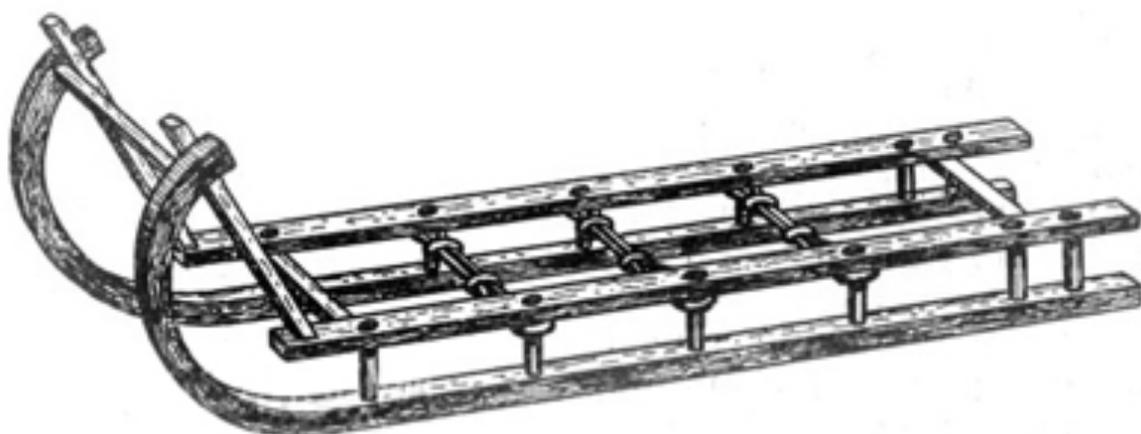


Рисунок 1 – Дровни
Figure 1 – Sleigh “Drovni”



Рисунок 2 – Рыболовецкие коробовые сани
Figure 2 – Box sleigh of fishermen

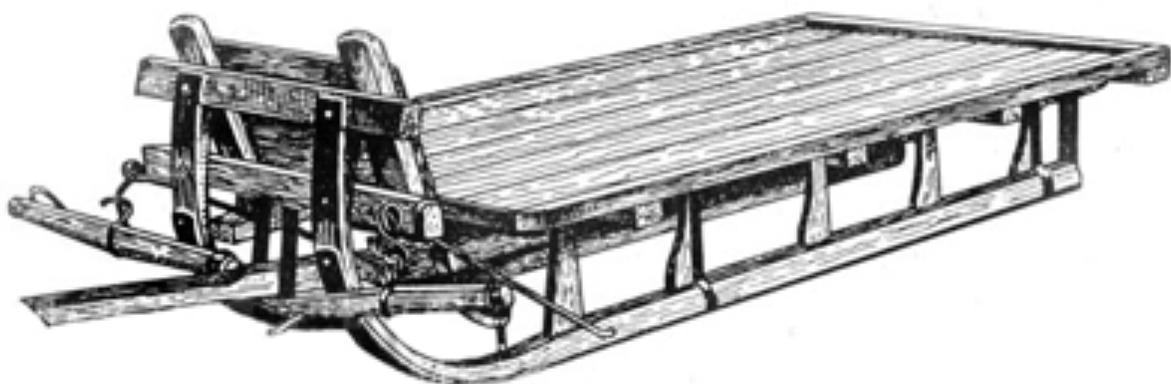


Рисунок 3 – Санная платформа на базе дровен
Figure 3 – “Drovní” — based sleigh platform

Наиболее распространенными в деревнях и городах Среднего Поволжья были универсальные бытовые сани, предназначенные не только для хозяйственных нужд, но и для поездок в город, на рынок и т. д. На таких санях можно было перевозить груз весом от 40 до 50 пудов (650–820 кг). Назывались они «ро́звальни» или «ро́пуски» [2, с. 230]. Для предотвращения опрокидывания на крутых поворотах на санях имелись две продольных жерди, идущие от передка саней и расходящиеся сзади на ширину, превышающую габариты платформы (рисунок 4–5).



Рисунок 4 – Розвальни
Figure 4 – Sleigh “Rozval’ni”



Рисунок 5 – Розвальни с коробом
Figure 5 – Sleigh “Rozval’ni” with a box

В XIX – начале XX вв. на Среднем Поволжье, Урале, Сибири и северо-востоке Европейского Севера распространились также широкие и глубокие сани с высоким задком, обитые кошмой, рогожей с плетеным кузовом. Их называли «кошёвными» [14, с. 331] (рисунок 6). Это название, скорее всего, происходит от слова «кошева» — корзина — и является следствием влияния тюркских народов Поволжья и Урала, а также украинских переселенцев. Это они дали название плетеному телу телеги «кошевка» [4, с. 500; 21].

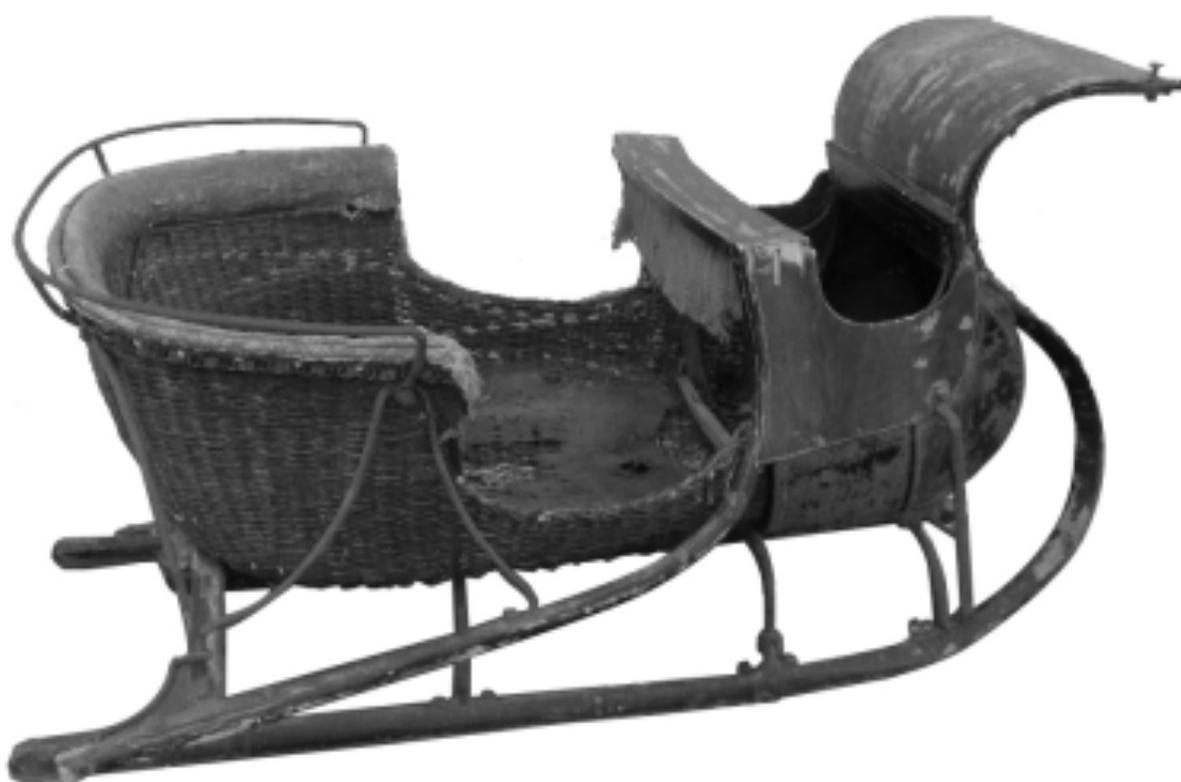


Рисунок 6 – «Кожевные» сани
Figure 6 – Sleigh “Koshevny`e”

Производство пассажирских саней, славившихся своим декором в XIX – начале XX вв. не только в регионе, но и по всей России, было развито в Казани с середины XVII в. Бытовал даже такой термин — «Казанские сани» (т. е. сани из Казани), который обозначал деревянные сани разных конструкций, но объединенных наличием металлической обивки и оковки корпуса, фигурных металлических деталей, обязательной кожаной отделки салона [1, с. 390]. Это ремесло было полностью русским [6, с. 88]. Местные национальные черты древних кочевых традиций проявлялись в изготовлении красивой кованой сбруи, украшавшей упряжки, особенно в праздничные дни [6, с. 99, 120]. Впоследствии под названием «казанские сани» понимался товарный знак, который включал в себя парные и одиночные, открытые и закрытые так называемые кибитки (от тюрк. кибит, кибет — крытая телега; или араб. koubbet — палатка), большие и малые разновидности саней или повозок [2, с. 332–333].

Поверхность саней состоятельных жителей региона, помимо того, что просто окрашивалась серебряной или бронзовой краской, была покрыта резьбой, росписью, фигурными деталями (изготовленными токарным способом). Передок, задок и бока украшались художественной ковкой — узорчатыми решетками из кованого железа [14, с. 331], плетеными из тростника деталями и т. д. Пассажирская часть таких саней (кузов) изготавливалась из красного дерева, ясеня или ореха. Под дерево, из которого изготавливался кузов, расписывалась ходовая часть саней, выполняемая из сосны, березы, дуба, осины, липы, ясеня или клена. Обшивка кузова крепилась изнутри к деревянному каркасу. Сани, ходовая часть которых была сделана из дуба, считались самыми дорожными, далее шли сани с ходовой частью из черемухи и вяза [1, с. 145].

Подготовка материала для санных полозьев велась зимой. Дубовый обтесанный скругленный брус (желательно из молодого дуба) пропаривали в печи прямо в избе, затем аккуратно сгибали. Согнутые бруски фиксировали и оставляли в таком положении на лето. Следующей осенью и зимой из этого дерева делали полозья и обивку для саней.

Иногда парники для пропарки бруса, представлявшие собой деревянный сруб в яме, в центре которого сооружалась большая глиняная печь с встроенным в нее котлом, сооружали отдельно во дворе (в основном в домохозяйствах, которые специализировались на изготовлении саней). Над котлом к стенам крепились жерди. На жерди, над которыми оставалось пустое место высотой в 1 аршин (чуть более 70 см), клали брус. Воду в котле доводили до кипения, сруб сверху закрывали досками и еще дополнительно заваливали землей или навозом, создавая герметичное пространство. Поднимающийся пар распаривал полозья в течение примерно часа. Распаренный брус накладывали на круглый, крепко закрепленный деревянный болван-лекало. Затем, при помощи рычага, без сильных и резких надавливаний сгибали, концы связывали и оставляли сушиться [17, с. 174]. Толщина заготовок для санных полозьев составляла от 8–10 см (для одного) до 30–35 см (для четырех связанных) в диаметре. Полозья не обтесывали по всей длине хода, только верхнюю часть до места будущего загиба. Для облегчения хода саней расстояние между полозьями сзади делали на 1–2 см больше, чем спереди. Полозья и тягово-сцепные устройства (оглобли и дышла) саней красились в красный цвет, реже — в зеленый.

В Саратовской губернии производством саней, повозок и колес занимались преимущественно мордовцы, проживающие в лесных массивах этой провинции. Их продукция была простой и дешевой. Экономика края активно развивалась. Через Саратовскую губернию беспрестанно проходило большое число обозов, и на сани и телеги был хороший спрос, они хорошо продавались [18, с. 253].

В Симбирской губернии изготовление саней и телег было наиболее развито в лесных районах юго-запада и юго-восточной части Самарской Луки и в нескольких селах вдоль реки Суры. Производство превышало потребности местного населения, и достаточно большая часть продукции шла на экспорт в соседние губернии Заволжья, в Уральск [19, с. 31].

В Сызранском и Сенгилейском районах Симбирской губернии изготовление саней и телег, включая изготовление колес, валов и дуг, появилось в 1870–1890 гг. и было наиболее развито в селах Еделево, Батраки, Кузоватово, Безводовка и Русская Темрязань. В Симбирской губернии в селе Кладбищи Алатырского уезда занимались изготовлением «кошевен» — «плетюхов» (больших, высоких корзин, из прутьев или соеновой драни) и тарантасных кузовов. Большое количество кустарных производств по изготовлению саней и телег существовало в Карсунском уезде, главным образом в тех же волостях, где был расположен ободно-колесный промысел — селах Сурский Острог и Платово. Такое же ремесло было в селе Большой Кувай Алатырского района [5, с. 34, 36, 53].

Производством повозок, телег и саней в Пензенской губернии было известно село Желтоногово Краснослободского уезда (ныне — Республика Мордовия) [15, с. 191]. А всего в Пензенской губернии в начале XX в. производством телег занималось около 287 дворов [22, с. 36].

Колесно-ободный промысел существовал как вспомогательный тележному промыслу. Наиболее распространен он был в Алатырском и Корсунском уездах Симбирской губернии и возник там давно — в XVIII в. В Сызранском и Симбирском уездах

возник в середине XIX в. В Самарской губернии изготовлением колес занимались в Бугурусланском, Бузулукском, Бугульминском и Ставропольском уездах [15, с. 179, 183, 202]. В частности, в Ставропольском уезде в конце XIX в. около 208 хозяйств производили полозья и сани [17, с. 174].

Ободья для тележных и прочих колес делали из широких частей стволов дуба или ясеня, практически по той же технологии, что и полозья для саней. Перед тем как гнуть ободья, древесину пропарили в обычной крестьянской бане или в специально подготовленных местах — парниках (теплицах). Устройство парников — кирпичная печь, встроенная в склон оврага или холма. В топку был вставлен котел, вмещавший 30–40 ведер воды. Над котлом монтировалась деревянная рама (до 1 м) с бревенчатым перекрытием, сверху покрытым землей. Деревянные заготовки, называемые плахами или вырезами, помещались через специальное отверстие в верхней части парников, которое закрывалось потом деревянной задвижкой. После этого вода в котле нагревается до кипения. В парниках колесные диски оставляют на сутки, а затем заготовки переносят на гибочные станки. Колесно-ободный промысел был широко распространен в Симбирской губернии, и на его продукцию имелся спрос. Об этом можно судить по тому, что, например, в одном селе Кувай Алатырского уезда было 15 теплиц. За один рабочий день в такой теплице можно было распарить до 12 деревянных заготовок [10, с. 676].

Станок для гибки колесных ободьев состоял из закрепленного на деревянной основе дубового цилиндра высотой около 40 см. Диаметр цилиндра зависел от величины будущего колеса. Наружные диаметры колес одноконных телег составляли 63 и 72 см для передних колес и 90 см для задних, а для пароконных повозок передние диаметры были 90 см., а задние — 108–110 см. Распаренный деревянный брус прикреплялся одним концом обтесанной внутренней частью будущего колеса к дубовому цилиндру. Внешняя сторона оставалась покрыта корой. К внешней стороне деревянного бруса прикладывалась тонкая полоска железа для защиты древесины против растрескивания. Брус с железным ободом помещался в специальную выемку между упором и кругом, а второй конец сгибали вручную двое мастеров или применяли силу лошади. После того, как закрепленный конец немного сгибался, свободный конец закрепляли цепью или тросом с жердью и продолжали сгибать заготовку. Заготовку окончательно догибали ручным воротом, посредством рычага, соединенного со свободным концом плахи веревочной петлей, а затем концы обода связывали и оставляли подсыхать на 30 мин., затем обод снимался [9, с. 953]. Два человека с лошадью могли согнуть за 3 дня до 20 ободьев [20, с. 676].

По похожей технологии сгибалась дуга — предмет конской упряжи, соединенный с оглоблей и хомутом, сквозь кольца на концах которой продевают повод. В Казанской губернии для дуг употреблялись исключительно вязовые бруски или круглые поленья. Согнутые и обтесанные дуги просушивались, потом их украшали резьбой, окрашивались чаще всего в оливковый цвет краской, приготовленной из мелко натолченной и разведенной кипятком коры крушины («волчьей ягоды»). Готовые дуги в больших количествах доставлялись на Самарскую и Симбирскую ярмарки [15, с. 197].

Колесные средства передвижения служили для разных целей и, соответственно, имели разные конструкции. В крестьянском хозяйстве жителей Среднего Поволжья основным средством передвижения была деревянная четырехколесная одноконная телега [12, с. 72], реже — пароконная, имевшая несколько разновидностей — это полок (телега с плоским настилом (горизонтальной платформой)) для перевозки громоздких предметов (рисунок 7) и телега с вогнутой платформой (рисунок 8).

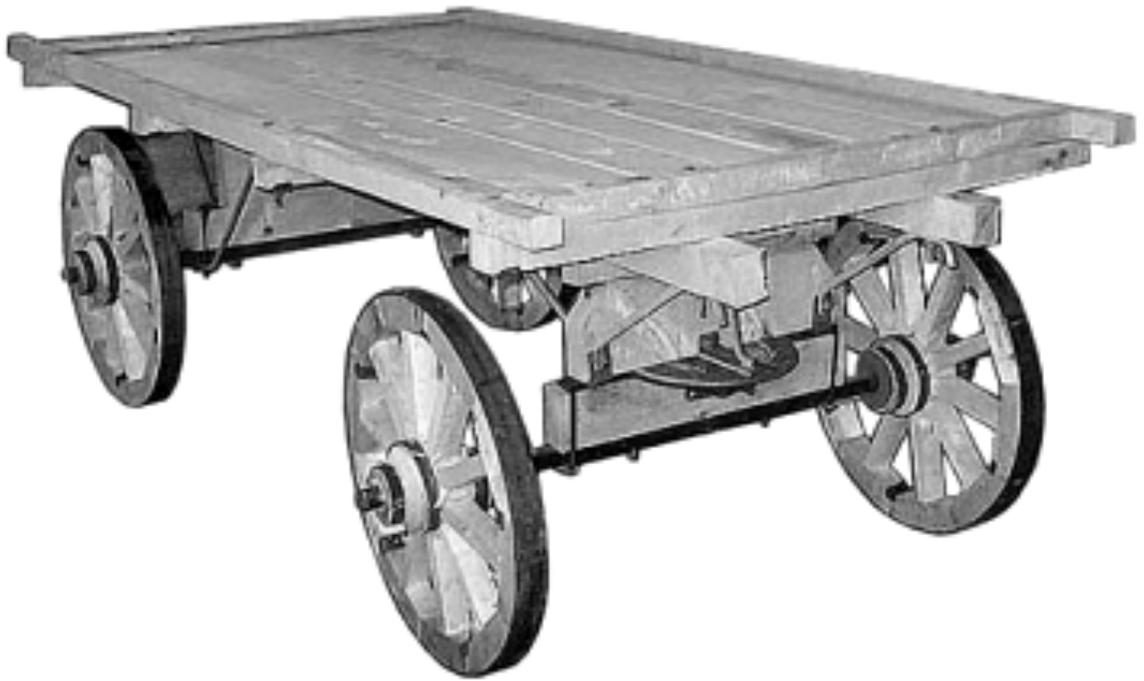


Рисунок 7 – Телега-полок с плоским настилом (горизонтальной платформой)
Figure 7 – Cart “polok” with a flat flooring (horizontal platform)



Рисунок 8 – Телега-полок с вогнутой платформой
Figure 8 – Cart “polok” with concave platform

В Самарской, Саратовской и в левобережной части Симбирской губерниях для перевозки снопов, сена, соломы употреблялась четырехколесная одноконная телега с кузовом, носившая название рыдвана, колымаги, фуры, сеновозки, сноповозки. Кузов рыдвана имел вид корыта и по своей конструкции был близок к обыкновенной телеге [12, с. 69] (рисунок 9).



Рисунок 9 – Телега-рыдван
Figure 9 – Cart “ry`dvan”

В Среднем Поволжье популярна была повозка, в народе называемая «долгуша» или «долгушка» — длинная телега без кузова, состоящая из передней оси (передка) и задней оси (задка), соединенных длинными продольными жердями — дрóгами или дрожінами (рисунок 10). Телега с более короткими дрóгами называлась дрóжки. Она использовалась в основном для поездок на небольшие расстояния и имела плетёный (рисунок 11) или дощатый ящик-кузов.

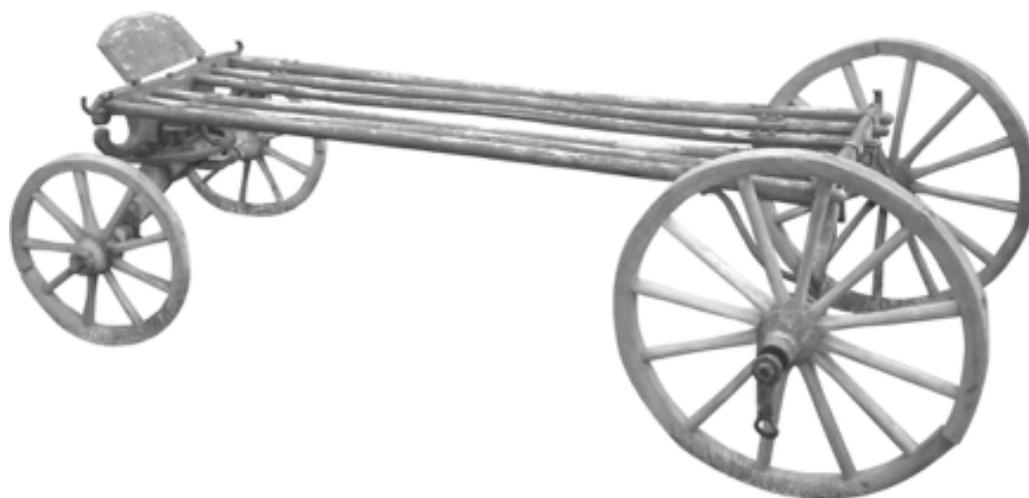


Рисунок 10 – Телега-долгуша
Figure 10 – Cart “Dolgusha”

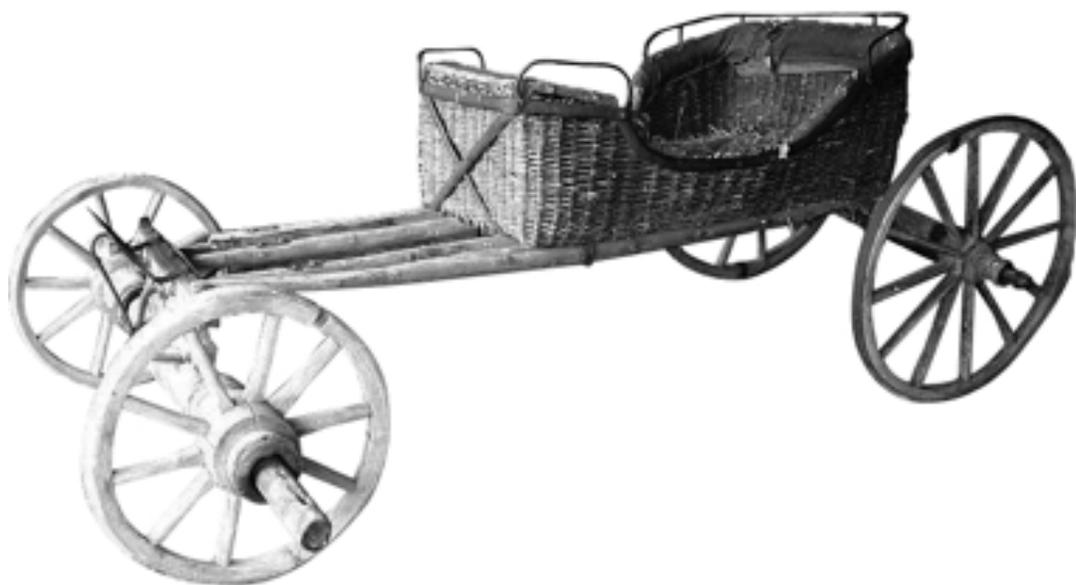


Рисунок 11 – Дрожки с плетеным кузовом
Figure 11 – Cart “Drozhki” with a wicker body

Почти у каждого татарина в доме была телега-арба, похожая на русскую телегу с вогнутой платформой, только кузов выше и боковые жерди изогнуты больше [6, с. 120]. Среди зажиточных татар (мулл и богатых крестьян) особой популярностью пользовалась дорожная летняя карета тарантас (или трантас) для перевозки пассажиров. Это была легкая крытая повозка на длинной продольной раме из круглых жердей (дрожин), которые являлись амортизаторами, уменьшавшими тряску, с железной или деревянной ходовой частью, обычно с плетеным кузовом, имеющим переднее сидение — кóзлы, на которых сидел кучер, и заднее — для двух пассажиров. Внешне тарантас напоминал дрожки, от которых его отличало наличие крыльев и подножки (рисунок 12).



Рисунок 12 – Тарантас с плетеным кузовом
Figure 12 – Tarantas cart with a wicker body

Тарантасы были разными: как с плетеным корпусом, так и с обивкой из кожи, с крыльями над колесами и даже на рессорах (рисунки 13–14). Внутри кузова насыпали сено или солому (рисунки 12), которую сверху покрывали войлочным ковром из овечьей или верблюжьей шерсти — кошмой или тканым ворсовым ковром с подушками. У дорогих тарантасов было мягкое кожаное сиденье. Крытые тарантасы использовались для дальних поездок [5, с. 121] (рисунок 15). На правом берегу Волги встречался тарантас кюйма (койма) с плетеным верхом, вмещавший до 5 человек. Такие тарантасы встречались у чувашей и служили в основном для катания невесты с подругами перед свадьбой. В них также ездили на сбор урожая.



Рисунок 13 – Тарантас на железных рессорах с плетеным кузовом
Figure 13 – Tarantas cart with a wicker body and iron springs



Рисунок 14 – Тарантас на железных рессорах с дощатым кузовом
Figure 14 – Tarantas cart with a board body and iron springs



Рисунок 15 – Крытый двухконный тарантас
Figure 15 – Team-drawn covered tarantas

К концу XIX в. в Казани стали заниматься только окончательной сборкой и отделкой повозок, а производство комплектующих было передано в близлежащие села. Ремесленник, изготавливающий телегу или экипаж, покупал колеса, полозья, иногда дугу у специализирующихся на данных видах продукции мастеров, остальные же детали и сборку экипажа производил сам [7, с. 17, 48]. Разделение труда настолько было развито, что в некоторых деревнях оно существовало даже при изготовлении ободьев. Например, в селе Державино Казанской губернии один мастер («тесарь») готовил брусья, другой мастер (выпарщик) распаривал заготовку на пару, третий (закрепщик) — сгибал заготовку, четвертый (вязальщик) — обвязывал согнутые брусья лубяными веревками [10, с. 676].

Таким образом, в традиционных обществах проектирование предметной среды реализуется благодаря вполне устоявшимся традиционным проектным формам и технологиям обработки материалов, выразившихся в виде конкретных изделий. Тем не менее, несмотря на то что санно-тележный промысел на Средней Волге было обычным и традиционным для всего населения, можно говорить о региональных особенностях проектирования, тесно связанных с этническим разделением труда и производственными технологиями. Этническое взаимодействие стимулировало и обмен культурными формами при изготовлении саней и повозок. Это выражалось в специфических национальных производственных процессах и декорировании различных элементов. Разделение труда при изготовлении саней, телег, экипажей и повозок можно назвать характерной чертой этого промысла на Средней Волге.

В то же время существует небольшая типизация национальных инструментов и приемов в санно-тележном ремесле всех этнических групп Среднего Поволжья. Причиной такого выравнивания являются практические выгоды и длительное совместное

проживание народов в регионе, которое через перекрестные заимствования определило общий хозяйственный уклад. Изучение разнообразных аспектов санно-тележного промысла Среднего Поволжья позволяет расширить теоретические представления в области истории традиционной повседневной, в том числе проектной, культуры региона. Некоторые положения и выводы исследования можно использовать в практическом плане при проектировании новых образцов городского транспорта на основе традиционных форм и этнокультурной специфики Среднего Поволжья.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бусыгин Е. П. Русское население Среднего Поволжья. Историко-этнографическое исследование материальной культуры (середина XIX – начало XX вв.). Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. 401 с.
- 2 Васильев М. И. Русские сани. Историко-этнографическое исследование. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. 364 с.
- 3 Васильев М. И. Русские сухопутные коммуникации и скользящий транспорт X – начала XX вв.: основные тенденции развития: дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 2009. 941 с.
- 4 Волков Ф. К. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в прошлом и настоящем. Пг.: Тип. т-ва «Общественная польза» М. А. Славинского, 1916. Т. II. С. 455–647.
- 5 Воробьев К. Кустарно-ремесленные промыслы Симбирской губернии. Симбирск: Изд-во Симбирского губернского земства; тип. Н. П. Сидневой и Ко, 1916. 261 с.
- 6 Воробьев Н. И. Материальная культура Казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань: Татполиграф, 1930. 464 с.
- 7 Воронцов В. П. Очерки кустарной промышленности в России. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1886. 223 с.
- 8 Гнутые деревянные изделия // Энциклопедический словарь / под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб.: Семеновская Тип.-лит. (И. А. Эфрона), 1893. Т. VIII-а (Кн. 16). 958 с.
- 9 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1881. Т. 2. 807 с.
- 10 Колесное производство // Энциклопедический словарь / под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб.: Семеновская Тип.-лит. (И. А. Эфрона), 1895. Т. XV-а (Кн. 30). 960 с.
- 11 Культура жизнеобеспечения и этнос / под ред. С. А. Арутюнова, Э. С. Маркарян. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1983. 320 с.
- 12 Лаврентьева Л. С. Модели в собраниях отдела Европы: история собирания, описание и выставочные проекты // Коллекции отдела Европы: Выставочные проекты. Каталоги. Исследования. СПб.: Наука, 2008. 214 с. (Сборник МАЭ. Т. LIV). С. 59–74.
- 13 Лебедева А. А. О зимнем гужевом транспорте русских крестьян в XIX–начале XX в. // Полевые исследования Института этнографии 1975 года. М.: Наука, 1977. С. 11–19.
- 14 Лебедева А. А. Транспорт, переноска и перевозка тяжестей // Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. М.: Наука, 1987. С. 313–342.

- 15 *Мещерский А. А.* Свод материалов по кустарной промышленности в России: Сост. по поруч. Отд-ния статистики Рус. геогр. о-ва д. членами кн. А. А. Мещерским и К. Н. Модзалевским. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1874. 630 с.
- 16 *Ривош Я. Н.* Время и вещи: Иллюстрированное описание костюмов и аксессуаров в России конца XIX – начала XX в. М.: Искусство, 1990. 304 с.
- 17 Сборник статистических сведений по Самарской губернии. М.: Тип. С. Бестужевой, 1884. Т. 2: Ставропольский уезд. 258 с.
- 18 Сельскохозяйственная статистика Саратовской губернии, составленная по сведениям, собранным комиссией для уравнивания сборов с государственных крестьян. СПб.: В тип. Леонида Демиса, 1859. 278 с.
- 19 Симбирский сборник / Симбирский Губернский Статистический комитет. Симбирск: Тип. губернского Правления, 1870. Т. 2. Отдел II. 430 с.
- 20 Статистический ежегодник России 1913 г. / под ред. Н. Н. Белявского. СПб.: ЦСК МВД, 1914. Отдел I: Территория и население. 662 с.
- 21 *Тихонов А. Н.* Морфемно-орфографический словарь. М.: Школа-Пресс, 1996. 701 с.
- 22 *Ягов О. В.* Из истории мелкой, кустарно-ремесленной промышленности 1910–1914 гг. (По материалам Пензенской губернии) // Культура, быт и материальное благосостояние рабочих Поволжья второй половины XIX–XX вв.: Межвуз. сб. научн. тр. Пенза: Изд-во ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1994. С. 29–39.
- 23 *Kreisel H.* Prunkwagen und Schlitten. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1927. 181 p.
- 24 Land transport in Europe / ed. by A. Fenton, J. Podolak, H. Rasmussen. Copenhagen: Nationalmuseet, Aarhus University Press, 1973. 513 p.
- 25 *Moszynski K.* Kultura ludowa Slowian. Kraków: Polska Akad. Umiejętności, 1929. Cz. 1. Kultura materialna. 710 p.
- 26 *Tarr L.* Karren, Kutsche, Karosse. Eine Geschichte des Wagens. Berlin: Henschelverl, 1970. 349 p.

© 2021. **Tatiana V. Belko**
Togliatti, Russia

© 2021. **Vladimir A. Krasnoshchyokov**
Togliatti, Russia

© 2021. **Nikolai P. Beschastnov**
Moscow, Russia

**FROM THE HISTORY
OF THE PROJECT CULTURE OF THE MIDDLE VOLGA REGION:
SLEIGH AND CARTS PRODUCTION
OF THE MIDDLE 19 – THE FIRST HALF OF THE 20 CENTURIES**

Abstract: The origins of design lie in the traditional forms of design culture of pre-industrial societies, expressed in handicrafts and folk crafts. Sledges and carts production (and the associated manufacture of wheels and rims) on the Middle Volga, as well as throughout Russia in the mid-19 – first half of the 20 centuries, was a common and

traditional type of craft activity, handicraft. Due to the multi-ethnicity of the region, we can talk about its small local features — the specifics of production processes, decor, and the ethnic division of labor. The exchange of cultural forms led to the typification of tools and techniques in the sledges and carts production of all ethnic groups of the Middle Volga — Mordovians, Tatars, Chuvashs. The reasons for this alignment are the practical benefits and long cohabitation of peoples in the region, which through cross-borrowing determined the general economic structure and nature of the project culture. Sledges and carts production of the Middle Volga region from the mid-19 – first half of the 20 centuries was realized through traditional design forms (sledges such as dróvni, rózval`ni, koshévny`e; carts such as pólok, ry`dván, dolgúsha, drógi, tarantás). The paper pays particular attention to the analysis of their manufacturing technologies. The study of various aspects of the sledges and carts production of the Middle Volga region will allow enriching theoretical ideas in the field of studying the traditional design culture of the region. Some of the points and conclusions of the study may be useful in designing an urban environment.

Keywords: Middle Volga region, design culture, sledges and carts production, material culture, regional culture, handicrafts, ethnic interaction.

Information about author:

Tatiana V. Belko — DSc in Technical Sciences, Professor, Volga Region State University of Service, Gagarin St., 4, 445677 Togliatti, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4385-6293>. E-mail: belko@tolgas.ru

Vladimir A. Krasnoshchyokov — PhD in Historical Sciences, Associate Professor, Volga Region State University of Service, Gagarin St., 4, 445677 Togliatti, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0275-4490>. E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Nikolai P. Beschastnov (1951–2021) — DSc in Art history, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: npb.art@mail.ru

Received: October 10, 2019

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Belko T. V., Krasnoshchyokov V. A., **Beschastnov N. P.** From the history of the project culture of the middle Volga region: sleigh and carts production of the middle 19 – the first half of the 20 centuries. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 20–37. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-20-37>

REFERENCES

- 1 Busygin E. P. *Russkoe naselenie Srednego Povolzh'ia. Istoriko-etnograficheskoe issledovanie material'noi kul'tury (seredina XIX – nachalo XX vv.)* [Russian population of the Middle Volga. Historical and ethnographic study of material culture (19 – early 20 centuries)]. Kazan', Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ., 1966. 401 p. (In Russian)
- 2 Vasil'ev M. I. *Russkie sani. Istoriko-etnograficheskoe issledovanie* [Russian sleigh. Historical and ethnographic research]. Velikii Novgorod, Izdatel'stvo NovGU im. Iaroslava Mudrogo Publ., 2007. 364 p. (In Russian)
- 3 Vasil'ev M. I. *Russkie sukhoputnye kommunikatsii i skol'ziashchii transport X – nachala XX vv.: osnovnye tendentsii razvitiia* [Russian land communications and rolling transport of the 10th – early 20th centuries: main development trends: DSc thesis]. St. Petersburg, 2009. 941 p. (In Russian)

- 4 Volkov F. K. *Etnograficheskie osobennosti ukrainskogo naroda* [Ethnographic features of the Ukrainian people]. In: *Ukrainskii narod v proshlom i nastoiashchem* [The Ukrainian people in past and present]. Petrograd, Tipografiia tovarishchestva "Obshchestvennaia pol'za" M. A. Slavinskogo Publ., 1916, vol. II, pp. 455–647. (In Russian)
- 5 Vorob'ev K. *Kustarno-remeslennye promysly Simbirskoi gubernii* [Trades and crafts of Simbirsk province]. Simbirsk, Izdatel'stvo simbirskogo gubernskogo zemstva; tipografiia N. P. Sidnevoi i Ko Publ., 1916. 261 p. (In Russian)
- 6 Vorob'ev N. I. *Material'naia kul'tura Kazanskikh tatar (opyt etnograficheskogo issledovaniia)* [Material culture of the Kazan Tatars (experience of ethnographic research)]. Kazan', Tatpoligraf Publ., 1930. 464 p. (In Russian)
- 7 Vorontsov V. P. *Ocherki kustarnoi promyshlennosti v Rossii* [Essays on the handicraft industry in Russia]. St. Petersburg, Tipografiia V. Kirshbauma Publ., 1886. 223 p. (In Russian)
- 8 Gnutyie dereviannye izdeliia [Wheel production]. *Entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary], edited by F. A. Brokgauz, I. A. Efron. St. Petersburg, Semenovskaia Tipo-Litografiia (I. A. Efrona) Publ., 1893. Vol. VIII-a (Book 16). 958 p. (In Russian)
- 9 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory dictionary of living Great Russian language]. St. Petersburg, Moscow, M. O. Vol'f Publ., 1881. Vol. 2. 807 p. (In Russian)
- 10 Kolesnoe proizvodstvo [Wheel production]. In: *Entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary], edited by F. A. Brokgauz, I. A. Efron. St. Petersburg, Semenovskaia Tipo-Litografiia (I. A. Efrona) Publ., 1895. Vol. XV-a (Book 30). 960 p. (In Russian)
- 11 *Kul'tura zhizneobespecheniia i etnos* [Culture of life support and ethnos. The experience of ethnocultural research], edited by S. A. Arutiunov, E. S. Markarian. Erevan, Izdatel'stvo AN Armianskoi SSR Publ., 1983. 320 p. (In Russian)
- 12 Lavrent'eva L. S. *Modeli v sobraniakh otdela Evropy: istoriia sobiraniia, opisaniie i vystavochnye proekty* [Models in the collections of the Europe Department: collection history, description and exhibition projects]. In: *Kollektsii otdela Evropy: Vystavochnye proekty. Katalogi. Issledovaniia* [Collections of the Europe Department: Exhibition projects. Catalogs. Research]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008. 214 p. (Collected works MAE. Vol. LIV), pp. 59–74. (In Russian)
- 13 Lebedeva A. A. *O zimnem guzhevom transporte russkikh krest'ian v XIX – nachale XX v.* [On winter horse-drawn transport of Russian peasants in the 19th – early 20th centuries]. In: *Polevye issledovaniia Instituta etnografii 1975 goda* [Field Research Institute of Ethnography 1975]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 11–19. (In Russian)
- 14 Lebedeva A. A. *Transport, perenoska i perevozka tiazhestei* [Transport, carrying and transportation of heavy goods]. In: *Etnografiia vostochnykh slavian. Ocherki traditsionnoi kul'tury* [Ethnography of the Eastern Slavs. Essays on Traditional Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 313–342. (In Russian)
- 15 Meshcherskii A. A. *Svod materialov po kustarnoi promyshlennosti v Rossii* [Code of materials on the handicraft industry in Russia], A. A. Meshcherskii, K. N. Modzalevskii. St. Petersburg, Tipografiia brat'ev Panteleevykh Publ., 1874. 630 p. (In Russian)
- 16 Rivosh Ia. N. *Vremia i veshchi: Illiustrirovannoe opisaniie kostiumov i aksessuarov v Rossii kontsa XIX – nachala XX v.* [Time and things: Illustrated description of costumes

- and accessories in Russia at the end of 19th – beginning of 20th centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 304 p. (In Russian)
- 17 *Sbornik statisticheskikh svedenii po Samarskoi gubernii* [Collection of statistical information on the Samara province]. Moscow, Tipografiia S. Bestuzhevoi Publ., 1884. Vol. 2: Stavropol'skii uezd [Stavropol County]. 258 p. (In Russian)
- 18 *Sel'skokhoziaistvennaia statistika Saratovskoi gubernii, sostavljenaia po svedeniiam, sobrannym komissiei dlia uravneniia sborov s gosudarstvennykh krest'ian* [Agricultural statistics of the Saratov province, compiled according to information collected by the commission for the equation of fees from state peasants]. St. Petersburg, V tipografii Leonida Demisa Publ., 1859. 278 p. (In Russian)
- 19 *Simbirskii sbornik* [Simbirsk collection], Simbirskii Gubernskii Statisticheskii komitet [Simbirsk Provincial Statistical Committee]. Simbirsk, Tipografiia gubernskogo Pravleniia Publ., 1870. Vol. 2. Division II. 430 p. (In Russian)
- 20 *Statisticheskii ezhegodnik Rossii 1913 g.* [Statistical Yearbook of Russia 1913], edited by N. N. Beliavskii. St. Petersburg, TsSK MVD Publ., 1914. Division I. Territoriiia i naselenie [Territory and population]. 662 p. (In Russian)
- 21 Tikhonov A. N. *Morfemno-orfograficheskii slovar'* [Morpheme Spelling Dictionary]. Moscow, Shkola-Press Publ., 1996. 701 p. (In Russian)
- 22 Iagov O. V. Iz istorii melkoi, kustarno-remeslennoi promyshlennosti 1910–1914 gg. (Po materialam Penzenskoi gubernii) [From the history of the small, handicraft and craft industry of 1910-1914 (Based on materials from the Penza province)]. In: *Kul'tura, byt i material'noe blagosostoianie rabochikh Povolzh'ia vtoroi poloviny XIX–XX vv.: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [Culture, life and material well-being of the Volga workers of the second half of the 19th – 20th centuries: Interuniversity collection of proceedings]. Penza, Izdatel'stvo PGPU im. V. G. Belinskogo Publ., 1994, pp. 29–39. (In Russian)
- 23 Kreisel H. *Prunkwagen und Schlitten* [Show car and sleigh]. Leipzig, K. W. Hiersemann Publ., 1927. 181 p. (In German)
- 24 *Land transport in Europe*, edited by A. Fenton, J. Podolak, H. Rasmussen. Copenhagen, Nationalmuseet, Aarhus University Press Publ., 1973. 513 p. (In English)
- 25 Moszynski K. *Kultura ludowa Slowian* [Folk culture of the Slavs]. Kraków, Polska Akad. Umiejętności Publ., 1929. Cz. 1. Kultura materjalna [Material culture]. 710 p. (In Polish)
- 26 Tarr L. *Karren, Kutsche, Karosse. Eine Geschichte des Wagens* [Cart, carriage, body: a history of the cart]. Berlin, Henschelverl Publ., 1970. 349 p. (In German)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-38-63>

УДК 008+391

ББК 71.1+79.1(2)

Обзорная статья / Review Article



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

© 2021 г. М. Ю. Гайдук

г. Тюмень, Россия

© 2021 г. А. И. Клименко

г. Тюмень, Россия

© 2021 г. А. Б. Храмцов

г. Тюмень, Россия

МУЗЕИ НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ: ОБЗОР СОЗДАНИЯ И РАЗВИТИЯ В РОССИИ

Аннотация: В статье представлен обзор отечественного опыта создания этнографических музеев под открытым небом. Исследованы этапы и хронологическая периодизация основания подобных музеев в мире. Рассмотрены исторические условия создания музеев под открытым небом в России. Первый опыт создания такого музея был продемонстрирован на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве в 1923 г. В парке-музее подмосковного села Коломенское были размещены памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв. Впервые предлагается комплексная классификация музеев под открытым небом по различным основаниям: статус музейного комплекса (федеральный, региональный, локальный), специфика экспозиции, архитектурно-градостроительный принцип организации; принцип организации экспозиции и др. Установлено, что большая часть музеев под открытым небом сконцентрирована в центральной части России. Выявлен потенциал для открытия музея под открытым небом на территории Тюменской области. Опыт и примеры функционирования музеев дают «почву» для развития этнографических музеев во всех регионах страны. Создание данного комплекса интересно не только с точки зрения реализации просветительской функции населения, но и развития экономики региона — создания максимально разнообразного турпродукта (ландшафт — архитектура — этнография).

Ключевые слова: музей народного зодчества, музей под открытым небом, этнографический музей, музей-заповедник, деревянное зодчество, ландшафт.

Информация об авторах:

Мария Юрьевна Гайдук — ассистент, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1350-2504>. E-mail: mary.gaydouk@mail.ru

Александр Иванович Клименко — доцент, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7670-9057>. E-mail: archklim@mail.ru

Александр Борисович Храмов — кандидат исторических наук, доцент, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-4192>. E-mail: khramtsov_ab@bk.ru

Дата поступления статьи: 19.08.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Гайдук М. Ю., Клименко А. И., Храмов А. Б. Музеи народного зодчества под открытым небом: обзор создания и развития в России // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 38–63. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-38-63>

История возникновения музеев «под открытым небом» началась в 1891 г. — шведский исследователь и этнограф Артур Хазелиус открыл доступ публики к объектам на острове Юргорден, который сегодня оказался практически в самом центре Стокгольма. Жилые дома и хозяйственные постройки были привезены на остров в 1885 г. из селения Мора, так появился музей-деревня («Скансен»), первый в мире музей под открытым небом [4].

Условно период развития музеев под открытым небом подразделяется на несколько основных этапов:

- 1) «зарождение» — с открытия стокгольмского музея до 1918 г. (до завершения Первой мировой войны, «перекроившей» карту мира);
- 2) «переходный» этап с 1919–1958 гг. (отдельные музеи, до открытия старейшего музея в Коммерне, Западная Германия);
- 3) этап «повсеместного распространения», с 1958 г. по сей день — активное открытие музеев под открытым небом во многих странах мира [1, с. 11].

Рассмотрим отечественный опыт открытия музеев под открытым небом. Первый российский опыт создания таких музеев был продемонстрирован на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве в 1923 г. В рамках генерального плана выставки была создана небольшая улица из нескольких крестьянских усадеб, перевезенных из разных местностей страны. В 1927–1934 гг. в парке музея подмосковного села Коломенское были размещены памятники деревянного зодчества XVII–XVIII вв. Новая волна интереса в России к Скансенам возникает после большого перерыва: активное строительство музеев деревянного зодчества или этнографических музеев под открытым небом началось только в 60–70 гг. XX в. [2, с. 55] (рисунок 1).

СТАРЕЙШИЕ РОССИЙСКИЕ МУЗЕИ НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА И БЫТА

I. МОСКВА	V. КОСТРОМА	IX. ИРКУТСК
II. КИЖИ	VI. НИЖНИЙ НОВГОРОД	X. УЛАН-УДЭ
III. АРХАНГЕЛЬСК	VII. СУЗДАЛЬ	XI. БРАТСК
IV. ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД	VIII. ПЕРМЬ	XII. ПУШЕНСКОЕ



Рисунок 1 – Карта старейших музеев народного зодчества и быта в России
Figure 1 – Map of the oldest museums of folk architecture and everyday life in Russia

Кенозерский национальный парк, Архангельск. Музей образован в 1991 г. в юго-западной части Архангельской области на стыке Плесецкого и Каргопольского административных районов, его западная граница проходит по границе с Республикой Карелия, общая площадь — 140 218 га. Кенозерский парк — особо охраняемая территория, как эталонная система исторической среды обитания человека, сохранившая многовековые культурные традиции русского Севера [3]. Парк является поразительным примером гармоничного сосуществования человека и природы, взаимовлияния и взаимопроникновения природы и культуры с чертами русского мироустройства XVII–XIX вв. Сегодня в границах культурных ландшафтов продолжают жить люди — носители традиционной культуры, потомки тех, кто когда-то создавал этот природно-культурный объект. Кенозерский парк сохранил культурное и природное наследие, многовековую историю своего развития, избежав глобального разрушения, сохранив свои корни, цельность и самобытность. В 2004 г. парк вошел в список Всемирной сети биосферных резерватов ЮНЕСКО (рисунок 2).



Рисунок 2 – Кенозерский национальный парк
Figure 2 – Kenozersky National Park

Музей деревянного зодчества «Малые Корелы». Музей открылся 1964 г. в пригороде Архангельска, где собраны памятники деревянного зодчества и народного искусства северных районов страны (рисунок 3). Территорию музея разделили на четыре сектора: Каргопольско-Онежский, Двинской, Пинежский и Мезенский, в каждом из них находятся избы, амбары, колодцы и изгороди. В «Малых Корелах» можно увидеть ветряную мельницу-шатровку — такие мельницы в 1697 г. привез из Голландии император Петр I. В музее представлены большие дома-дворы зажиточных каргопольских крестьян и поморов; помимо этого, можно посетить холмогорскую кузницу, жилище рыбака, избу промысловика-охотника и дом двинского крестьянина, в котором работал трактир. Музей «Малые Корелы» — это неповторимый синтез ландшафта, памятников и народного искусства; на территории музея представлены фольклорно-этнографический театр «Новица», мастера народных промыслов и ремесел (ткачество, резьбу и роспись по дереву, плетение из бересты и лозы).



Рисунок 3 – Музей деревянного зодчества «Малые Корелы»
Figure 3 – Museum of Wooden Architecture “Malye Korely”

Культурно-образовательный центр «Этномир», Боровск, Калужская область. Это один из самых больших музеев-парков в России, красочный интерактивный объект действительности. На общей площади 140 га размещены архитектурные объекты, национальная кухня и ремесла, характеризующие традиции и быт почти всех стран мира. Каждой стране отведен своеобразный «культурный заповедник» — «этнодворы». Отличительная черта комплекса — интерактивность, активно работают ремесленные мастерские, сувенирные лавки, музеи. Этномир — это не только этнографический музей, но и огромный парк развлечений, где периодически меняется программа. Туристская инфраструктура комплекса представлена в виде 11 уникальных этнических отелей — избы, мазанки, юрты, чумы, гималайский и непальский дома и даже индийский дворец. В этнопарке проводятся различные тематические фестивали, а на Масленицу и в Новый год устраиваются грандиозные народные гуляния (рисунок 4).



Рисунок 4 – Культурно-образовательный центр «Этномир»
Figure 4 – Cultural and educational center “Ethnoworld”

Архитектурно-этнографический музей «Ангарская деревня им. О. Леонова», Братск, Иркутская область. В 1954 г. при строительстве плотины Братской ГЭС приангарские поселения, в которых оставались старинные здания, начало затоплять. Больше 20 образцов русского деревянного зодчества рубежа XIX–XX вв. удалось спасти — их разобрали и перевезли на окраину Братска. Через 25 лет здесь появился настоящий музей, в котором соседствуют крестьянские избы, эвенкийские чумы, православный храм и шатер шамана. Всего в «Ангарской деревне» воссоздали 32 деревянных здания. Среди них — купеческий амбар, кузница, водяная мельница и деревенские усадьбы. Здесь находится Михайло-Архангельская церковь, построенная в 1875 г. и действующая до сих пор. В музее можно подняться на сторожевую башню острога, которую возвели еще в начале XVII в. Посетители музея увидят традиционные жилища таежных кочевников — чумы из жердей и оленьих шкур. Рядом со стоянкой коренного народа Сибири, эвенков, можно познакомиться с археологической находкой, которой около восьми тысяч лет, — валуном с наскальным изображением оленя. В каменном веке часто рисовали животных, рыб и птиц — это сулило удачу в охоте. Артефакт обнаружили в середине 1930-х гг. на острове Большой Ушканий (рисунок 5).



Рисунок 5 – Архитектурно-этнографический музей «Ангарская деревня»
Figure 5 – Architectural and ethnographic museum “Angara village”

Этнографический парк-музей, с. Варьеган, Нижневартовский район. Парк-музей расположен в живописном уголке, национальном селе Варьеган и основан в 1987 г. (рисунок 6). Основная деятельность музея — это целенаправленная работа по возрождению, сохранению самобытной культуры коренных жителей Югры. Музейное собрание — яркий рассказ о коренных жителях Югры и их судьбах, о земле, на которой они живут. В выставочных проектах музея представлены предметы этнографии, коллекции детских игрушек, коллекция мужской, женской и детской одежды и обуви Аганских ханты и лесных ненцев, предметы орудия труда и др. Экскурсия на территории парка посвящена теме жилых и хозяйственно-бытовых построек Аганских ханты и лесных ненцев. Экскурсанты знакомятся с архитектурными особенностями зданий, техникой изготовления и способом производства. Внутренне убранство жилища позволит участникам экскурсии прикоснуться к быту и жизненному укладу Аганских ханты и лесных ненцев. На базе музея работает сувенирная лавка, у гостей есть возможность не только посмотреть жизнь аборигенов со стороны, но и принять участие в мастер-классах.



Рисунок 6 – Этнографический парк-музей
Figure 6 – Ethnographic Park Museum

Музей народного деревянного зодчества «Витославицы», Великий Новгород. Музей находится на месте бывшей усадьбы XIX в., которая принадлежала графине Анне Орловой-Чесменской (рисунок 7). Его название связано с селом Витославицы — оно существовало на территории Новгородской области в XII–XVIII вв. В 1964 г. из приильменской деревни Курицко сюда привезли первый экспонат — церковь Успения Богородицы 1595 г. Ее нижняя часть состоит из бревенчатого сруба, к которому пристроены приделы — части храма, где размещали дополнительный алтарь с престолом для богослужений. Позднее здесь появился самый старый храм «Витославиц» — Рождества Богородицы, построенный в 1531 г. в деревне Передки. В музее находится также церковь Святого Николая 1767 г. Как говорили о ней в старину, «храм был рублен кораблем» — все главные строения церкви находились на одной линии, из-за чего здание напоминало судно. Всего в музее под открытым небом находятся 34 памятника деревянного зодчества — крестьянские дома, мельница и амбар XVII–XIX вв., а также хозяйственные постройки — кузница, гумно, конюшня. Этнографические коллекции рассказывают о быте, обрядах, традициях, религиозных и семейных праздниках крестьян.



Рисунок 7 – Музей народного деревянного зодчества «Витославицы»
Figure 7 – Museum of Folk Wooden Architecture “Vitoslavlitsy”

Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Семенково», Вологда. Музей основан в 1979 г. на берегу реки Вологды (рисунок 8). Через шесть лет со всей области сюда начали перевозить старинные деревянные храмы и хозяйственные постройки середины XIX – начала XX вв. Здесь представлены амбары, бани и мельницы, а также ледники — их использовали вместо холодильников. В музей привезли и дома-дворы, в которых жилое помещение и хозяйственный двор расположены под одной двускатной крышей. Старинные здания разместили рядом друг с другом, чтобы достоверно воссоздать облик деревни Русского Севера. На территории «Семенково» находится Георгиевская церковь конца XVII в. и небольшая часовня Ильи Пророка начала XIX в. Экспозиция внутри зданий знакомит с крестьянским бытом и исконными промыслами Вологодчины: кружевоплетением, резьбой и росписью по дереву. Гостям музея рассказывают о традиционной народной культуре края, устраивают представления по мотивам русских народных сказок, игры-путешествия и мастер-классы (выпекание и роспись пряников, куклы, вырезание по дереву, приготовление вологодского масла, минеральных красок).



Рисунок 8 – Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Семенково»
Figure 8 – Architectural and ethnographic museum of wooden architecture “Semenkovo”

Ибресинский этнографический музей под открытым небом, Ибреси, Чувашия. Первый этнопарк в Чувашской Республике, который открылся в 1980 г. Музей расположен в сельской местности в 114 км от города Чебоксары (рисунок 9). В музейный комплекс входят крестьянские усадьбы конца XIX в. и первой половины XX в.: деревянный дом, курная изба, двухэтажный амбар, клеть, лась — пивоварня, колодец «журавль». Гармонично входят в единый ансамбль искусственный водоем и художественная галерея (работы местных художников). Общая площадь музея — 1,5 га. Сегодня ибресинский музей включает более 4 тыс. экспонатов. Надворные постройки XX в. характеризуют архитектурно-строительную культуру натурального хозяйства чувашского народа. Здесь представлен интерьер чувашской избы середины XX в., а также бортничество XVIII–XX вв. Из действующего колодца «журавль» можно набрать ключевую воду и организовать отдых у искусственного водоема. В экспозиции имеются предметы чувашского национального костюма, быта, утвари и орудий труда, а также произведения декоративно-прикладного искусства. В музее проводятся фольклорные праздники, тематические вечера, выставки-продажи, встречи со знаменитыми людьми района.



Рисунок 9 – Ибресинский этнографический музей под открытым небом
Figure 9 – Ibrinsk Open-air Ethnographic Museum

Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай», Ижевск, Удмуртия. Музей-заповедник расположен недалеко от Ижевска, в небольшой деревне конца XIX в. (рисунок 10). Музей традиционной русской и удмуртской архитектуры здесь открыли летом 1986 г. Из разных районов республики привезли образцы деревянного зодчества: хлев, амбар, ветряную мельницу, баню и куалу — семейное святилище. Их разместили на территории бывшего поселения, где сохранилась уличная планировка и некоторые крестьянские дома. В русском секторе музея находятся дом волостного правления, традиционная деревянная усадьба с дворовыми постройками и изба-читальня, где проводят занятия для детей. В удмуртских усадьбах посетителям рассказывают о быте и традициях южных удмуртов и бесермян — народа, который проживал на северо-западе республики. Здесь можно увидеть повозки, старинную посуду, предметы одежды, тканые ковры и половики. На территории музея проводятся мастер-классы, тематические и обзорные экскурсии. В музее можно научиться работать на гончарном круге, плести кружева и готовить перепечи — ватрушки с разными начинками.



Рисунок 10 – Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай»
Figure 10 – Architectural and ethnographic museum-reserve “Ludorvai”

Иске-Казанский государственный и природный музей-заповедник, с. Камаево, Республика Татарстан, Высокогорский район. Музей-заповедник площадью 6 га создан в 1992 г., территория составляет 137,2 га. (рисунок 11). В охранной зоне представлен единый комплекс уникальных историко-культурных, археологических и природных объектов: Камаевское (Иске-Казанское) городище XIII–XVI вв., остатки Кремля, политического центра Иске Казани, площадью 7,2 га; Русско-Урматское селище XII–XVI вв. — остатки основной торгово-ремесленной части Иске Казани, площадью 124 га; Иске-Казанское кладбище XIII–XVI вв., с каменными надгробиями; Русско-Урматское кладбище XII–XVI вв., с каменными надгробиями; природный ландшафт — склоны подпойменной террасы р. Казанка, луговина поймы, русло самой реки; Святые места: могила Гайши-бике, Иске-Казанское кладбище, родник «Святого Муллы-Хаджи», «Ханский» родник, родник «Самовар».



Рисунок 11 – Иске-Казанский государственный и природный музей-заповедник
Figure 11 – Iske-Kazan State and Nature Museum-Reserve

Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский», Кижский, Карелия. Один из крупнейших в России музеев под открытым небом — уникальный, особо ценный объект культурного наследия народов страны. Основа музейного собрания — ансамбль Кижского погоста включен в список Всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО (рисунок 12).



Рисунок 12 – Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский»
Figure 12 – State Historical, Architectural and Ethnographic Museum-Reserve “Kizhi”

Марийский этнографический музей им. В. И. Романова, Козьмодемьянск, Марий-Эл. Этнографический музей под открытым небом был открыт летом 1983 г. Он стал основным хранилищем памятников зодчества, предметов быта, труда и культуры земледельцев и кустарей горномарийской стороны. Ожившие экспонаты помогают глубже познать историю, внушают гордость за славные дела предков. Создатели музея стремились воссоздать оригинальные детали архитектуры и быта горномарийского населения. Площадь музея составляет более 5 га. На его территории построено более 60 различных строений и объектов, собрано свыше 7000 экспонатов старины, предметов труда и быта горных мари (рисунок 13).



Рисунок 13 – Марийский этнографический музей им. В. И. Романова
Figure 13 – V.I. Romanov Mari Ethnographic Museum

Архитектурно-этнографический и ландшафтный музей-заповедник «Костромская слобода», Кострома. Основная территория музея-заповедника располагается за южной стеной Ипатьевского монастыря, при впадении реки Костромы в Волгу (рисунок 14). Другая экспозиционная зона находится со стороны северной стены Ипатьевского монастыря (при подъезде к главному монастырскому входу): здесь расположен древнейший памятник церковной деревянной архитектуры всей Центральной России – церковь Собора Пресвятой Богородицы (1552). Помимо памятников культового назначения, перевозились и ставились у стен Ипатьевского монастыря крестьянские дома и хозяйственные постройки (бани, амбары, мельницы) XIX – начала XX вв.



Рисунок 14 – Архитектурно-этнографический и ландшафтный музей-заповедник «Костромская слобода»
Figure 14 – Architectural-ethnographic and landscape museum reserve “Kostromskaya Sloboda”

Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник Коломенское, Москва. Музей-заповедник создан в 2005 г. на базе государственного музея-заповедника «Коломенское» (год основания — 1923). Территория входит в состав музея-заповедника (рисунок 15). В последние годы в Коломенском активно формируется этнографический комплекс: появились конюшня и кузница, усадьбы коломенского крестьянина и пасечника с пасекой, водяная мельница. Запланирована реконструкция части исторической застройки села, которая была утрачена в конце 70-х гг. XX в., воссоздание усадьбы с этнографическими выставками и экспозициями, в том числе интерактивными.

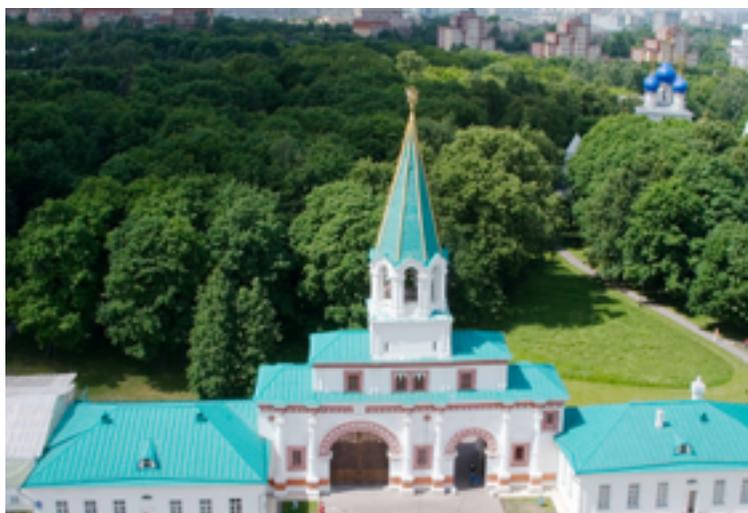


Рисунок 15 – Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»
Figure 15 – Moscow State United Art Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve “Kolomenskoye”

Историко-этнографический музей (под открытым небом) и «Музей крестьянского зодчества», Мышкин, Ярославская область. Историко-этнографический музей занимает большую территорию (рисунок 16). На ней можно увидеть рядом старинную часовню и настоящую деревенскую баню — сруб из сосны. Можно зайти в настоящую кузницу, и мастер-кузнец за минимальную плату у вас на глазах создаст шедевр из раскаленного железа. Над Студеным ручьем раскинулся под открытым небом настоящий музей деревянной архитектуры — ее можно назвать крестьянско-провинциальной архитектурой. В музее под открытым небом собраны деревянные постройки, привезенные из разных мест Мышкинского и сопредельных районов. Деревянное зодчество представлено богатой коллекцией построек хозяйственного назначения: амбарами, срубами, банями, а также постройками специального назначения: павильон для парка купеческой усадьбы, дом бакенщика и др. Обширна коллекция ветряных мельниц различных конструкций. Отдельно представлены часовня из села Юрьевское на реке Сить и четверик превратной церкви из села Рудина Слободка.



**Рисунок 16 – Историко-этнографический музей (под открытым небом),
и «Музей крестьянского зодчества»
Figure 16 – Historical and ethnographic museum (in the open air),
and “Museum of peasant architecture”**

Архитектурно-этнографический комплекс «Урдук Иирэ», с. Намцы, Якутск. Главной достопримечательностью здесь является Ленский острог, который был построен в 1632 г. (рисунок 17). Острог начал работу с 2006 г., комплекс состоит из объектов, собранных из разных уголков республики. На этом месте нередко проводились съемки исторических кинокартин. В туристическом комплексе «Урдук Иирэ», помимо исторического объекта, гости могут посетить ледовый парк. Он состоит из катка, ледовых горок различной высоты, горки-чаши, аттракциона по стрельбе из лука и других зимних развлечений, а также здесь организовано катание на снегоходах и лошадях.



Рисунок 17 – Архитектурно-этнографический комплекс «Урдук Иир»
Figure 17 – Ethnographic and architectural complex “Urduk Iire”

Невьянский государственный историко-архитектурный музей, Невьянск. Первый научно-показательный музей в Невьянске был открыт в 1913 г., включающий в себя: музей истории Невьянского края XVII – начала XX вв., наклонную башню Демидовых, выставочный зал Невьянского музея (рисунок 18). Приоритетными направлениями развития музея являются научные исследования памятников, построение новых музейных экспозиций, комплектование фондов, развитие системы культурного познавательного туризма с присущей ему инфраструктурой и объектами индустрии досуга, расширение музейной аудитории. Главным центром притяжения посетителей является Наклонная башня Демидовых — один из самых загадочных памятников архитектуры XVIII в.

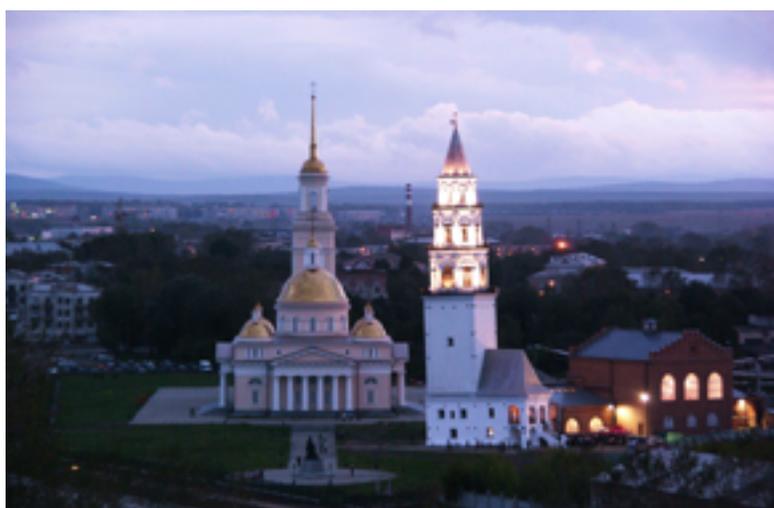


Рисунок 18 – Невьянский государственный историко-архитектурный музей
Figure 18 – Nevyansk State Historical and Architectural Museum

Музей архитектуры и быта народов Нижегородского Поволжья «Щелоковский хутор», Нижний Новгород. Музей-заповедник включает уникальные образцы русского деревянного зодчества конца XVII – начала XX вв. (рисунок 19). Сегодня площадь музея — 35,9 га, это участок леса 1 категории (памятник природы регионального значения), разделенный двумя глубокими оврагами на три неравных части. В музее собрано 14 памятников деревянного зодчества XVII–XIX вв., перевезенных из Городецкого, Семеновского, Ковернинского, Кстовского районов Нижегородской области. Музей-заповедник ведет активную исследовательскую, экспозиционную, просветительскую работу, ищет новые формы работы с молодежью, привлекает к сотрудничеству образовательные учреждения, способствует сохранению и трансляции традиционной народной культуры. В современных условиях музей во все большей степени является едва ли не единственным источником знания новых поколений о народном зодчестве и строительной культуре прошлого.



Рисунок 19 – Музей архитектуры и быта народов Нижегородского Поволжья «Щелоковский хутор»
Figure 19 – Museum of Architecture and everyday Life of the Peoples of the Nizhny Novgorod Volga Region “Shchelokovsky Farm”

Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства имени И. Д. Самойлова, Нижняя Синячиха, Свердловская область. Музей расположен неподалеку от г. Алапаевск на живописном берегу реки. Музейный комплекс демонстрирует простоту и практичность, за которой скрывается подлинная красота и мудрость наших предков. Над деревянными постройками прошлых веков горделиво возвышается Спасо-Преображенская церковь, построенная талантливыми зодчими в конце XVIII в. (рисунок 20). Сейчас в церкви разместился уникальный музей уральской народной росписи. По соседству со Спасо-Преображенской церковью расположены часовни, мельница, амбары, сторожевая башня, пожарная станция, кузница, колодцы, верстовые столбы — «приметы старины глубокой». Четкие силуэты маленьких часовен перекликаются с главами большого собора. Интерьер усадеб, представленных в музее (три усадьбы XVII, XVIII, XIX вв.), полностью восстановлен.

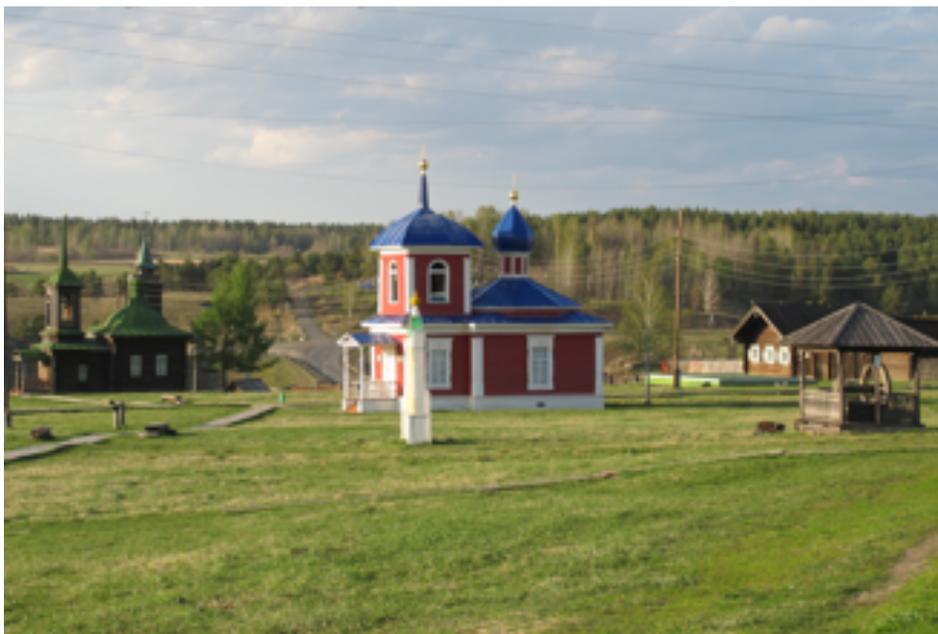


Рисунок 20 – Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства им. И. Д. Самойлова
Figure 20 – I. D. Samoilov Nizhnesinyachikhinsk Museum-Reserve of Wooden Architecture and Folk Art

Историко-архитектурный музей под открытым небом, Новосибирск, академгородок. Площадь территории музея составляет 46,5 га. На ней расположено несколько рекреационных зон, археологические, этнографические, архитектурные памятники, экспериментальная площадка, административный корпус, в котором размещена одна из экспозиций. На территории музея частично экспонируется Юильский (Казымский) острог из Нижнего Приобья — памятник эпохи освоения Сибири русским населением. Третий архитектурный объект — крестьянское подворье русских Восточной Сибири (рисунок 21).



Рисунок 21 – Историко-архитектурный музей под открытым небом
Figure 21 – Open-air Historical and Architectural Museum

Историко-культурный центр «Русский парк», Переславль-Залесский. Парк — целый законсервированный мир традиций, обычаев и культуры русского народа XIX–XX вв. (рисунок 22). Здесь воссозданы шедевры зодчества русского народа — деревянные дома с интерьерной росписью, посетить уникальный музей «Что изобрели русские первыми в мире», присоединиться к дегустации чая, отведать настоящей гурьевской каши и блюда царского меню императора Александра I, посетить модный салон XIX в. и погулять по казачьему двору. В выходные дни здесь проводят интересные театрализованные представления, которые с восторгом посещают и взрослые, и дети.



Рисунок 22 – Историко-культурный центр «Русский парк»
Figure 22 – Historical and Cultural Center “Russian Park”

Комплекс «Усадьба Богословка» (Невский лесопарк), Санкт-Петербург. Комплекс площадью порядка 600 га в Богословке был образован в 1932 г. (рисунок 23). Центром этнопарка «Усадьба Богословка» называют церковь Покрова Пресвятой Богородицы. 25 куполов, венчающих верхнюю часть здания, четырехъярусный иконостас, изображения алтаря и другие характеристики в точности повторяют храм в Вытегорском погосте постройки 1708 г.

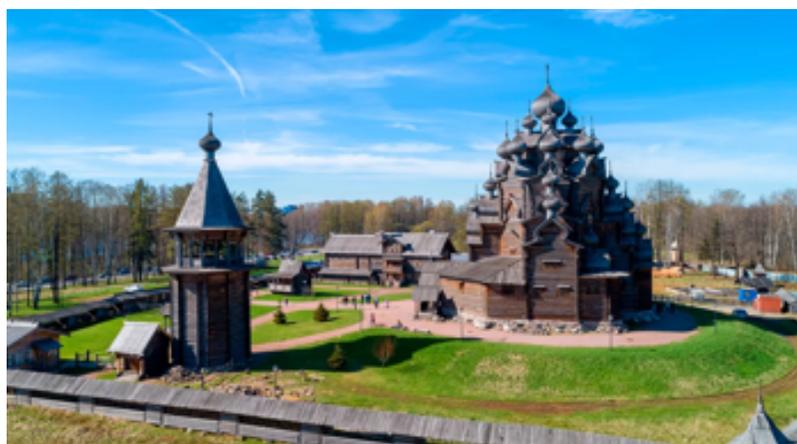


Рисунок 23 – Комплекс «Усадьба Богословка» (Невский лесопарк)
Figure 23 – Complex “Bogoslovka Estate” (Nevsky Forest Park)

Музей деревянного зодчества Суздаля, Суздаль, Владимирская область. Музей входит в объединенный Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Экспонаты для этого музея под открытым небом собирались по всей Владимирской области (рисунок 24). 18 памятников деревянного зодчества XVIII–XIX вв., построенные русскими мастерами-плотниками практически только топором, занимают площадь 3,5 га на высоком живописном берегу р. Каменки. Постройки были перемещены в Суздаль в целях сохранения и показа туристам в 1960–1970-е гг. В музее воссоздана планировка небольшого села Владимирской губернии: на высоком месте два храма и часовня, от которых идет сельская улица с жилыми крестьянскими домами, хозяйственными постройками. В одном из храмов и в домах представлены сельские интерьеры и тематические выставки. Тут можно увидеть интересные старинные предметы быденной жизни русских крестьян.



Рисунок 24 – Музей деревянного зодчества Суздаля
Figure 24 – Museum of wooden architecture of Suzdal

Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», Тальцы, Иркутская область. Музей — уникальный памятник истории, архитектуры и этнографии XVII–XX вв. (рисунок 25), расположенный на правом берегу Ангары на 47-м километре Байкальского тракта по дороге от Иркутска к Байкалу. Комплекс под открытым небом привлекает посетителей возможностью непосредственного знакомства с материальной и духовной культурой коренных народов Прибайкалья. Об их быте, особенностях жизни и верованиях рассказывают эвенкийские и тофаларские стойбища, комплекс эвенкийских захоронений и бурятский улус-летник. Под мастерские приспособлено несколько крестьянских домов, в которых умельцы делятся секретами мастерства и демонстрируют свои изделия. Музей — это не только памятник деревянного народного зодчества, но и популярный туристский центр. Традиционны здесь такие народные праздники, как Рождество, Масленица, Пасха, Троица. «Тальцы» объединяют мастеров ткачества, плетения из лозы, изготовления берестяных и глиняных изделий.



Рисунок 25 – Архитектурно-этнографический музей «Тальцы»
Figure 25 – Taltsy Architectural and Ethnographic Museum

Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества в усадьбе Василево, Торжок, Тверская область. Музей был открыт 13 декабря 1976 г. на территории бывшей дворянской усадьбы Львовых (рисунок 26). Усадебно-парковый комплекс принадлежит к одному из лучших творений гениального русского архитектора Н. А. Львова (1751–1803). После создания музея из разных районов Тверской области сюда были перевезены уникальные памятники деревянного зодчества: церкви, часовни, жилые и хозяйственные постройки XVIII–XIX вв. Экспонаты музея разделены на секторы: среднерусский сектор, северно-русский карельский сектор. В среднерусском секторе можно увидеть типичную крестьянскую деревню, в которой здания расположены в определенном порядке. В стороне от деревни располагаются хозяйственные постройки. В северно-русском секторе представлены типичные постройки северного типа — карельский дом и амбары. Всего музейный комплекс включает 16 памятников (19 объектов). Ежегодно на территории музея проводится фестиваль народного творчества национальностей, проживающих на территории Тверского региона «Троицкие гуляния»: выступление национальных коллективов, презентация национальных кухонь, народных игр и состязаний.



Рисунок 26 – Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества в усадьбе Василево
Figure 26 – Architectural and ethnographic museum of wooden architecture in Vasilevo estate

Музей «Чумэл чвэч», Томская область, Оськино озеро, Парабельский район. В августе 2016 г. на верхней поляне озера Оськино был открыт этнографический музей селькупской культуры и быта под открытым небом «Чумэл чвэч (Земля селькупская)» (рисунок 27). Согласно научному проекту музей будет состоять из девяти комплексов: «Нарымско-парабельские селькупы в дорусский период», «Селькупы и русские в XVII–XVIII вв.», «Селькупы в XIX – начале XX вв.», «Стоянка на месте рыболовного промысла», «Стоянка в лесу», «Жилище на месте охотничьего промысла», «Лес», «Северные селькупы», «Культовое место». Музейные комплексы показывают, как изменялся быт и основные занятия селькупов с течением времени. В настоящее время построены только свайный амбар, хозяйственный лабаз, переносной чум, засыпное жилище селькупов — чультмат и срубная изба. Первые постройки музея позволяют проследить, как менялся быт селькупов с приходом русского населения: от полуземлянки до срубной избы. Музей под открытым небом уникален не только исторической достоверностью, но и тем, что селькупские строения удачно вписались в экологический природный ландшафт поймы Оби.



Рисунок 27 – Музей «Чумэл чвэч»
Figure 27 – Museum “Chumel Chwach”

Этнографический музей народов Забайкалья, Улан-Удэ, Республика Бурятия. Единственный в Республике Бурятия музей под открытым небом паркового типа — относится к так называемым музеям — скансенам (рисунок 28). История музея ведет начало с 1968 г. На сегодняшний день в музее функционируют 6 экспозиционных комплексов, где представлена традиционная культура и быт народов, издавна населяющих Забайкалье (эвенков, сойотов, забайкальских и предбайкальских бурят, русских старожилов, казаков, старообрядцев), а также археологический комплекс, где экспонируются уникальные археологические памятники (жилище хунну, шатровые и плиточные могилы, курганные захоронения — херексуры и др.), и городской комплекс «Старый Верхнеудинск», в котором сосредоточены недвижимые памятники г. Улан-Удэ XIX – начала XX вв. с восстановленным внутри типичным интерьером. Единый ансамбль под открытым небом вкупе с природным ландшафтом создают подлинную

и многообразную картину жизни и быта эвенков, сойотов, бурят и русских XIX – начала XX вв. Экспонаты показаны в подлинной среде их бытования и типичном окружении, хотя и перевезены сюда из разных мест. Создание новых экспозиций, выставок, организация фольклорных праздников, массовых мероприятий, анимационных программ и, наконец, всеми любимый «Уголок живой природы», открытый в 1976 г., — все это привлекает посетителей разных возрастных и социальных групп.



Рисунок 28 – Этнографический музей народов Забайкалья
Figure 28 – Ethnographic Museum of the Peoples of Transbaikal

Культурно-туристический комплекс «Самаровский останец. Археопарк», Ханты-Мансийск, Ханты-Мансийский Автономный округ-Югра. Комплекс расположен в юго-западной части г. Ханты-Мансийска, у подножия Самаровского ледникового останца, площадь 3,5 га. «Археопарк» включает в себя геологический памятник (обнажение останца), памятник археологии «Самаров городок» (XI, XIV, XVIII вв.) и парк скульптур, изображающих животных плейстоценового времени и палеолитических людей (рисунок 29). Примыкает с юга к объездной дороге, опоясывающей город, с выходом в северо-восточной части на автомобильную трассу Ханты-Мансийск — Нефтеюганск — Сургут — Нижневартовск; Ханты-Мансийск — Тюмень.



Рисунок 29 – Культурно-туристический комплекс «Самаровский останец. Археопарк»
Figure 29 – Cultural tourist complex “Samarovsky ostanets. Arkheopark”

Этностойбище Этнографического музея под открытым небом «Торум Маа», Ханты-Мансийск, Ханты-Мансийский Автономный округ-Югра. Комплекс расположен в лесном массиве, включает в себя действующие чум, хантыйскую печь, очаг (кострище), поленницу, транслирующие быт обских угров (рисунок 30). С 2016 г. экспозиция Этностойбища дополнена музейным объектом Сухоруковский амбар. Двухэтажный бревенчатый амбар конца XIX – начала XX вв. стал ярким примером интеграции национальных культур в прошлом и толерантности межнациональных отношений в настоящем. Внутреннее пространство амбара и сформированная выставочная экспозиция, комплексно отражает единую для всего населения среду обитания, хозяйствования и межкультурного взаимодействия русского старожильческого и аборигенного населения Югры двадцатого века. Этностойбище — площадка для проведения интерактивных проектов, акций, семинаров, мастер-классов.



Рисунок 30 – Этностойбище Этнографического музея под открытым небом «Торум Маа»

Figure 30 – Ethno-site of Ethnographic Open-Air Museum “Torum Maa”

Архитектурно-этнографический музей «Хохловка», с. Хохловка, Пермский край. Музей — первый комплекс деревянного зодчества под открытым небом на Урале, который начал создаваться в 1969 г. и был открыт в сентябре 1980 г. (рисунок 31). Уникальный музейный ансамбль расположен на живописном берегу Камы в 43 км от Перми у с. Хохловка (Пермский район). Сейчас АЭМ «Хохловка» объединяет 23 памятника деревянного зодчества конца XVII – второй половины XX вв., которые представляют лучшие образцы традиционной и культовой архитектуры народов Прикамья. Во многих памятниках размещены интерьеры и выставочные комплексы. Площадь музейного комплекса составляет 35,2 га, он делится на секторы, в соответствии с основными культурно-этнографическими зонами края, и тематические комплексы. На территории комплекса ежегодно проводятся такие массовые акции, как праздники народного календаря «Масленица», «Троицкие гуляния», «Яблочный Спас», фестиваль военной реконструкции «Большие маневры на Хохловских холмах».



Рисунок 31 – Архитектурно-этнографический музей «Хохловка»
Figure 31 – Architectural and ethnographic museum “Khokhlovka”

Музей-заповедник «Шушенское», п. Шушенское, Красноярский край. Музей-заповедник был торжественно открыт 12 апреля 1970 г. (рисунок 32). Принципиально новый этап в развитии музея начался в 1993 г. с принятием новой Концепции развития и переименованием в «Историко-этнографический музей-заповедник “Шушенское”». В 2011 г. на сопредельной с музеем территории была введена в строй «Новая деревня» (6 крестьянских усадеб конца XIX – начала XX вв., 34 постройки), с условиями для проживания, что позволило реализовать программы погружения в жизнь и быт крестьянской семьи, внедрить новую модель музейной коммуникации, создать дополнительные условия для развития туризма. С 2012 г. на территории новой деревни (5,3 га) продолжается формирование ландшафтного парка семейного отдыха с малыми архитектурными формами, что делает музей более привлекательным для местного населения и посетителей музея. Специализация музея-заповедника — история, этнография, краеведение, крестьянская архитектура, художественное искусство и народное творчество, организация досуга посетителей и туристов.



Рисунок 32 – Музей-заповедник «Шушенское»
Figure 32 – Museum-Reserve “Shushenskoye”

Общие и особенные принципы и характеристики рассмотренных музеев под открытым небом представляют интерес не только для изучения истории культуры, но и для использования и осмысления традиционного зодчества, его черт, конструкций современными архитекторами, строителями, плотниками с целью сохранения идентичности сооружений и поселений страны.

Анализ собранного материала позволяет предположить несколько позиций, по которым можно классифицировать «музеи под открытым небом»:

По статусу музейного комплекса. Музеи могут иметь федеральный, региональный, зональный (или субрегиональный), локальный, а также национальный характер с учетом представления культур национальных республик или автономных образований. К региональным музеям относится наибольшее число существующих в Архангельской, Вологодской, Пермской, Иркутской и других областях.

По архитектурно-градостроительному принципу организации. В зависимости от принципа формирования комплекса объектами «музеи под открытым небом» разделяются на несколько групп:

- музеи, создающиеся на новых территориях, типа «скансена» («Малые Корелы», «Витославицы», Пермский музей и пр.);
- музеи, существующие на местах сохранения памятников (села Веркола и Кимжа Архангельской области);
- музеи, организованные вокруг сохраняемых и стоящих на своих местах памятников, к которым переносятся другие объекты (Кижы, Козьмодемьянск и др.).

По принципу организации экспозиции:

- «традиционный» принцип («объекты-экспонаты») — демонстрация памятников, этнографических коллекций, различных традиционных образцов культуры;
- принцип временного (сезонного) характера — в таких музеях помимо традиционной музейной функции показа экспонатов, территория комплекса используется как площадка для проведения различных народных праздников, ярмарок, мастер-классов, народных представлений;
- принцип постоянного использования — «живая деревня» — функционирующая деревня. Помимо жилой функции, здесь крайне важна организация и функционирование различных производств, ремесленных мастерских и школ, с элементами туристкой инфраструктуры.

По специфике экспозиции. Под «музейной экспозицией» понимают целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом. В зависимости от характера экспонируемого материала представляется важным выделить типологические группы для музеев под открытым небом:

- архитектурно-этнографические — в состав экспозиционного материала входят архитектура (аутентичные объекты), культурное наследие этноса (костюмы, утварь);
- этнографические — основное внимание уделяется коллекции наследия этноса, в то время как архитектурные объекты чаще всего являются «новоделами» — приспособленные новые здания по типу исторических;
- национальные парки;
- музей деревянного зодчества — основное внимание концентрируется на зодчестве — как произведении народного искусства, могут быть организованы во взаимодействии с ландшафтным типом;

- историко-архитектурные — смежно понятию «музей-заповедник», чаще всего представлены градостроительными комплексами (кремли, монастыри);
- историко-культурные — данная спецификация несет характер краеведческой экспозиции, чаще всего встречается в поселениях и малых городах;
- ландшафтные, природно-ландшафтные;
- музей ремесла, музей народной архитектуры и быта, музей народной культуры, культурно-образовательный центр.

По исследованию реализованных проектов музеев под открытым небом можно сделать вывод о том, что большая их часть сконцентрирована в центральной части России (рисунок 1). Тюменская область лишь в начале пути. Данная тематика раскрыта больше в специфике этноса (г. Ханты-Мансийск), как таковых архитектурных объектов (музеи деревянного зодчества, архитектурно-этнографические музеи) в области не представлено.

В 2008 г. был издан труд Е. М. Козловой-Афанасьевой — первый научный каталог, своего рода сводная картина историко-культурного наследия юга Тюменской области, где деревянное архитектурное наследие региона представлено в большинстве своем объектами, состоящими на государственной охране, что отражает лишь незначительную часть всего многообразия народного искусства нашего края [5]. Исследования подтверждают наличие богатейшего потенциала для полноценной реализации идеи формирования музея под открытым небом, в состав которого могут быть включены как сакральные объекты, так и жилые усадьбы (жилые дома), хозяйственные сооружения и постройки, входящие в состав усадебных комплексов.

Опыт и примеры функционирования музеев народного зодчества под открытым небом дают основания к пониманию того, что такая ситуация решаема и является частью современных рыночных отношений в культуре. Создание данного комплекса интересно не только с точки зрения реализации культурно-культурно-просветительской функции, но и развития экономики региона — создания различных туристических маршрутов и продуктов (ландшафт — архитектура — этнография).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Гнедовский Б. В., Добровольская Э. Д. Музеи под открытым небом в СССР: развитие принципов формирования и структуры // Музейное дело и охрана памятников. М.: Наука, 1987. Вып. 2. 21 с.
- 2 Гнедовский Б. В. Памятники деревянного зодчества России в музеях под открытым небом. 12 старейших музеев народного зодчества и быта. М.: Пробел-2000, 2002. 68 с.
- 3 Ивановская Н. И. Музей под открытым небом // Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс, 2001. С. 394–395.
- 4 Морозов М. Н. Скансен — этнографический музей Швеции под открытым небом // Советская этнография. 1960. № 5. С. 102–109.
- 5 Козлова-Афанасьева Е. М. Архитектурное наследие Тюменской области: иллюстрированный научно-практический каталог. Тюмень: Искусство, 2008. 488 с.

© 2021. M. Yu. Gaiduk
Tyumen, Russia

© 2021. A. I. Klimenko
Tyumen, Russia

© 2021. A. B. Khramtsov
Tyumen, Russia

OPEN-AIR MUSEUMS OF FOLK ARCHITECTURE: OVERVIEW OF CREATION AND DEVELOPMENT IN RUSSIA

Abstract: The paper provides an overview of the domestic experience of creating ethnographic museums in the open air. It traces stages and chronological periodization of the foundation of such museums in the world and studies historical conditions for the creation of open-air museums in Russia. The first experience of creating such a museum was demonstrated at the All-Russian Agricultural and Artisanal-Industrial Exhibition in Moscow in 1923. In the park-museum of Kolomenskoye village near Moscow, monuments of wooden architecture of the 17th–18th centuries were placed. For the first time, this paper comes up with a comprehensive classification of the open-air museums according to various grounds: the status of the museum complex (federal, regional, local), the specificity of the exposition, the architectural and urban planning principle of the organization; the principle of organizing the exposition and others. The study determined that most of the open-air museums are concentrated in the central part of Russia. The authors also explored potential for developing an open-air museum in the Tyumen region. The experience and examples of the functioning of museums allow for developing give “ground” for the development of ethnographic museums in all regions of the country. The creation of this complex is interesting not only from the point of view of implementing educational function for the population, but also in terms of developing the region's economy — the creation of the most diverse tourist product (landscape — architecture — ethnography).

Keywords: museum of folk architecture, open-air museum, ethnographic museum, museum-reserve, wooden architecture, landscape.

Information about the authors:

Maria Y. Gaiduk — assistant, Industrial University of Tyumen, Lunacharsky St., 2, 625001 Tyumen, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1350-2504>. E-mail: mary.gaydouk@mail.ru

Alexander I. Klimenko — associate professor, Industrial University of Tyumen, Lunacharsky St., 2, 625001 Tyumen, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7670-9057>. E-mail: archklim@mail.ru

Alexander B. Khramtsov — PhD in History, associate professor, Industrial University of Tyumen, Lunacharsky St. 2, 625001 Tyumen, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-4192>. E-mail: khramtsov_ab@bk.ru

Received: August 19, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Gaiduk M. Yu., Klimenko A.I., Khramtsov A. B. Open-air museums of folk architecture: overview of creation and development in Russia. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 38–63. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-38-63>

REFERENCES

- 1 Gnedovskii B. V., Dobrovolskaia E. D. Muzei pod otkrytym nebom v SSSR: razvitie printsipov formirovaniia i struktury [Open-air museums in the USSR: development of the principles of development and structure]. In: *Muzeinoe delo i okhrana pamiatnikov* [Museum business and monument protection]. Moscow, Nauka Publ., 1987. Vol. 2. 21 p. (In Russian)
- 2 Gnedovskii B. V. *Pamiatniki dereviannogo zodchestva Rossii v muzeiakh pod otkrytym nebom. 12 stareishikh muzeev narodnogo zodchestva i byta* [Monuments of wooden architecture of Russia in open-air museums. 12 oldest museums of folk architecture and everyday life]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2002. 68 p. (In Russian)
- 3 Ivanovskaia N. I. Muzei pod otkrytym nebom [Open Air Museum]. In: *Rossiiskaia muzeinaia entsiklopediia* [Russian Museum Encyclopedia]. Moscow, Progress Publ., 2001, pp. 394–395. (In Russian)
- 4 Morozov M. N. Skansen — etnograficheskiĭ muzeĭ Shvetsii pod otkrytym nebom [Skansen — ethnographic museum of Sweden in the open air]. *Sovetskaia etnografiia*, 1960, no 5, pp. 102–109. (In Russian)
- 5 Kozlova-Afanas'eva E. M. *Arkhitekturnoe nasledie Tiimenskoi oblasti: illiustrirovannyi nauchno-prakticheskii katalog* [Architectural heritage of the Tyumen region: an illustrated scientific and practical catalog]. Tiumen', Iskusstvo Publ., 2008. 488 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-64-91>

УДК 008

ББК 71+83(2)+66.4(2)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Н. Б. Карданова

г. Генуя, Италия

**БОРИС ГОДУНОВ-ДИПЛОМАТ:
ГРАМОТА ЦАРЯ БОРИСА ФЕДОРОВИЧА
ТОСКАНСКОМУ ГЕРЦОГУ ФЕРДИНАНДО I
В КОНТЕКСТЕ ДИПЛОМАТИЧЕСКОЙ ПЕРЕПИСКИ
РУССКИХ ЦАРЕЙ**

Аннотация: Сложная фигура Бориса Годунова, получившая неоднозначные оценки современников и потомков, по сей день привлекает внимание исследователей. В статье мы попытаемся ответить на вопрос, каким предстает Борис Годунов в дипломатической переписке на материале его грамоты от 6 июня 1601 г., написанной в ответ Тосканскому герцогу Фердинандо Медичи. Ходатайство герцога об оказании содействия одному его подданному, тосканскому купцу, желавшему торговать в России, было справедливо воспринято в Москве как предложение установить не только торговые, но и дипломатические отношения между двумя государствами. Отсюда — коммуникативная задача ответного послания Годунова: убедить адресата в готовности к таким отношениям; она и определила структуру его грамоты и подбор речевых средств. Как показывает проведенный нами анализ, царь Борис Федорович предстает как правитель, унаследовавший трон Рюриковичей, но осознающий особенность своего положения, поддерживающий высокий авторитет царской власти и Московского государства, любезный и вежливый с иностранным адресатом и говорящий с ним на языке, за которым стоит система этических и идеологических установок и социальных отношений Московской Руси.

Ключевые слова: Борис Годунов, великий герцог Тосканы, дипломатическое послание.

Информация об авторе: Наталия Борисовна Карданова — доктор филологических наук, доцент, Генуэзский университет, площадь св. Сабины, д. 2, 16124 г. Генуя, Италия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2280-6000>. E-mail: natasha.kardanova@gmail.com

Дата получения статьи: 18.08.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Карданова Н. Б. Борис Годунов-дипломат: грамота царя Бориса Федоровича Тосканскому герцогу Фердинандо I в контексте дипломатической переписки русских царей // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 64–91. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-64-91>

Личность и политика Бориса Федоровича Годунова (1552–1605) получила далеко не однозначную оценку и современников, и потомков. Представитель провинциального русского рода, выдвинувшегося в опричнину, придворный при царе Иване Грозном (1530–1584), фактический правитель России при сыне Грозного — Федоре Ивановиче (1557–1598) и, наконец, первый русский царь, избранный Земским собором (1598) после того, как прекратилась династия Рюриковичей, был обвинен в убийстве (о расследовании дела об убийстве царевича см.: [10; 11]) малолетнего наследника престола — царевича Дмитрия Ивановича (1582–1591) в Угличе (1591): «Царь же Борис благолепием цветуще и образом своим множество людей превозшед, возрасту посредство имея; муж зело чуден, в разсужении ума доволен и сладкоречив велми, благоверен и нищелюбив и строителен зело, о державе своей много попечение имея и многое дивное о себе творяше. Едино же имея неисправление и от Бога отлучение: ко врачем сердечное прилежание и ко властолюбию несытное желание; и на прежебывших ему царей ко убиению имея дерзновение, от сего же возмездие восприят» [26, с. 620–621] — писал участник¹ событий того времени, лично знавший Годунова и признававший его государственный ум.

Эта оценка Бориса Годунова (современники сходились в его виновности [37, с. 16]), данная в контексте борьбы за власть на фоне переживаемой национальной катастрофы в Смутное время и последующего выхода из нее (характерно название повести, возникшей в Смуту в правление Шуйского, при котором Годунов был официально объявлен убийцей царевича Дмитрия, а сам царевич был канонизирован [7, с. 234–235], — «Повесть како отомсти всевидящее око Христос Борису Годунову пролитие неповинные крови новаго своего страсготерпца благовернаго царевича Дмитрея Угличьскаго» [7, с. 241–254] и ее последующей редакции «Повесть, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов...» [25, с. 145–176]), сохранилась и после его смерти и способствовала созданию, с одной стороны, образа умного и сильного правителя, с другой стороны, узурпатора власти, трагически поплатившегося за свое преступление. Гениальные сочинения А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского способствовали тому, что с именем Годунова ассоциируется прежде всего проблема отношения сильной личности к власти и возникающий этический и психологический конфликт, усиленный сложными историческими обстоятельствами, причем ассоциации эти принадлежат уже мировой литературе и культуре.

Историками была внимательно исследована как внутренняя, так и внешняя политика Годунова [10; 33]. Последняя оценивалась по-разному, очевидно, что Годунов занимает особенное место в диалоге Московского государства с европейскими государствами [34] и, шире, культурами, предстает как потенциальный реформатор русской культуры, предвестник будущих изменений в ней: он думал об основании университета в России и первым из московских государей попытался отправить русских подданных учиться за границу [5, с. 88–89].

В частности, Годунов пытался развивать экономические отношения с различными странами Запада, ограничив монополию англичан. Это совпало с интересами флорентийских купцов, как отмечала историк И. С. Шаркова [38, с. 4–748], реконструировавшая историю выхода на рынок Московского государства «флорентинского

¹ Вопрос об авторстве цитируемого текста — так называемой «Летописной книги Катывева-Ростовского» — является открытым: атрибуция его князю И. М. Катывеву-Ростовскому (?–1641), принятая ранее, была оспорена исследователями [8; 18], в настоящий момент принято считать автором текста С. И. Шаховского (?–1654/1655).

торгового дома Луссио (Люсов — в русских источниках), имевшего свои конторы в Нидерландах и Англии» [38, с. 34] сначала через посредника, Николаса ван Брейсегема, представляющего интересы дома и получившего жалованную грамоту [38, с. 34²], затем напрямую. Сын главы дома, Сиона Луссио, Аврам, прибывший в Москву в марте 1602 г. с ходатайством от Тосканского герцога о разрешении торговли, получил положительный ответ [38, с. 49–50]³ и вернулся во Флоренцию с письменным ответом Бориса Годунова⁴.

Это единственная грамота царя Бориса Федоровича в Тоскану: правление Годунова было прервано его внезапной смертью в 1605 г., установлению царской династии, которая носила бы его фамилию, помешала Смута — Московское государство пережило правление самозванных претендентов на престол; людьми первого, Лжедмитрия (?–1606), был убит сын Бориса Годунова, будущий наследник Федор Борисович (1589–1605), упоминаемый в грамоте в Тоскану. Как известно, восстановление русской государственности связывается с именем царя Михаила Федоровича, первого из дома Романовых (1596–1645), а ее укрепление — с именем его сына, царя Алексея Михайловича (1629–1676). Последний был заинтересован в установлении торговых отношений с Флоренцией⁵, куда дважды ездили российские послы, оставившие свои отчеты⁶. При Петре I в Москве вел свои торговые дела флорентийский купец Франческо Гваскони (по мнению ряда исследователей — Е. Ф. Шмурло [41, с. XVIII], И. С. Шарковой [38, с. 84] и М. Ди Сальво [45, р. 141], он был тайным осведомителем Венецианской республики, анализ его писем подтверждает, что Гваскони, по меньшей мере, передавал в Венецию сведения, интересовавшие Республику [14]. Позднее во Флоренцию были отправлены учиться живописи Иван и Роман Никитины: Петр в своей грамоте от 18 января 1716 г. (хранится во Флорентийском государственном архиве [Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, filza 1032, № 60], опубликована [28, с. 48]) ходатайствовал перед великим герцогом Тосканским Козимо III Медичи о занятиях во Флорентийской художественной академии.

² Исследователь ссылается здесь на «Опись Посольского приказа» [21, с. 192] и на работу Б. Н. Флори [35, с. 140].

³ У Н. Н. Бантыша-Каменского находим: «1602 г. марта флорентинской князь Фердинандо прислал в Москву посланника своего Аврама Люса с объявлением российскому государю Борису Годунову услуг, усердия и желания своего знать, что нужно для него от России? (Не видно, какой на сие предложение состоял ответ)» [4, с. 245].

⁴ Материал переговоров Аврама Луссио отложился в российских архивных фондах (РГАДА. Ф. 88. Оп. 1. N. 4). Опубликована грамота царя Бориса Федоровича Тосканскому герцогу Фердинандо I (1549–1609) от 6 июня 1602 г. [19, с. 141–142], ответ герцога царю с благодарностью от 12 мая 1603 г. из Пизы (итальянский оригинал [36, с. 214], [19, с. 142–144]), ходатайство герцога к дьяку А. И. Власьеву от 12 мая 1603 г. (итальянский оригинал [36, с. 213–214; 19, с. 144–145]), ходатайство Луссио перед тосканским герцогом [19, с. 146].

⁵ В свою очередь, о возможностях торговли шла речь и при переговорах с другим итальянским государством — Венецией, которая, будучи заинтересованной прежде всего в военном союзнничестве с Россией, отправила к царю своего посланника [44]. Об отношениях России и Венеции при Петре на рубеже XVII–XVIII вв. см.: [17].

⁶ См. «Список с ставейнаго списка послов Ивана Желябужскаго и дьяка Ивана Давыдова бытности их во Флоренции для уверения взаимной между ими и Государем дружбы и с известием о дозволении флорентинцам и венецианам свободной торговли в Архангельске и в Москве, а также и для разведания, почему от них не посылаются послы в Россию. 1662–1663 г.» [23, т. X, стб. 671–808], а также «Статейный список посланников Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина бытности их во Флоренции с благодарением за учиненное бывшим в Венеции российским посланникам Чемоданову и Посникову вспоможение и с объявлением о соизволении Государя даровать флорентинцам торговые листы. 1658–1660» [23, т. X, стб. 509–670].

Грамота царя Бориса Федоровича в Тоскану Фердинандо I (1549–1609) от 6 июня 1602 г. (в приложении к настоящей статье печатается по оригиналу, хранящемуся во Флорентийском государственном архиве г. Флоренции [Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, fasc. 102, ins. 9, № 1], опубликована [19, с. 141–142]), в отличие от дипломатических посланий Ивана Грозного [27] и Петра I [13], не подвергалась филологическому анализу. Попытаемся определить специфику царского дипломатического текста европейскому государю накануне Смутного времени (структура, речевые средства, дипломатический и речевой этикет, палеографические характеристики) и установить, можно ли говорить о преемственности русской дипломатической письменности. С этой целью грамота Годунова будет сопоставлена с грамотой царя Алексея Михайловича от 23 ноября 1655 г. (Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, N 2], опубликована [23, т. X, стб. 918–925; 12, с. 858–861]), адресованной в светское итальянское государство (Венецию) и наиболее близкой к грамоте Годунова по времени, по содержанию и жанровой принадлежности (сообщение о приеме посланника), а также коммуникативной направленности (готовность установить торговые отношения). Как известно, всякое царское послание внешнеполитическому адресату создавалось от лица царя, по его мысли и с его одобрения не им самим, а хорошо подготовленными сотрудниками тогдашнего внешнеполитического ведомства⁷. Тексты такого рода в то же время, как правило, несут отпечаток личности автора, выступающего в роли дипломата и пишущего по правилам действующего этикета, который в известной мере зависит от воли того же автора. Попытаемся ответить на вопрос, каким предстает правитель Московского государства Борис Годунов в своем послании Тосканскому герцогу и каков этикет этого послания, наконец, каков Годунов-придворный и Годунов-царь в роли дипломата (для этого нами привлекается дипломатическая переписка царя Федора Ивановича и Годунова с эрцгерцогом Австрийским Максимилианом).

При царе Федоре Ивановиче дипломатическая деятельность вписывалась в круг государственных дел Годунова, поскольку, по свидетельству российских современников, государь полностью отрешился от земных забот: «Царь Феодор возрастом (ростом. — *Н. К.*) мал бе, образ посничества нося, смирением обложен, о душевней вещи попечение имея, на молитве всегда предстоя и нищим требующая подавая; о мирских же ни о чем попечение имея, токмо о душевном спасении» [21, с. 708]. С. Бестужев-Рюмин указывал на то, что иностранцы интерпретировали поведение царя по-другому, таковы впечатления польского посла Льва Сапеги об аудиенции у царя, описанные им в письме к папскому нунцию: «Великий князь росту малого, голос его тих и медлен, ума у него, по словам одних, мало, а, по словам других и по моему собственному внимательному наблюдению, почти совсем нет. Сидя, он смотрел на скипетр и державу и постоянно улыбался» [5, с. 50], см. оригинальный латинский текст [1, с. 3].

По свидетельству Бельского, бежавшего в Польшу в разгар Ливонской войны (как пишет флорентийский посланник при польском дворе Филиппо Тальдуччи, этот 22-летний молодой человек, отправленный Иваном Грозным вместе с войском в Смоленск [19, с. 127], «довольно красноречив, двоюродный брат тому Бельскому, что в большой милости у великого князя Московии, служит при дворе с 12 лет» [19, с. 127–128]), Иван Грозный «не любит старшего сына и часто бьет его палкой, тогда как младший (будущий царь Федор Иванович. — *Н. К.*), можно сказать, не совсем в себе» («dice che

⁷ Правила подготовки царских дипломатических посланий в иностранные государства подробно описаны Григорием Котошихиным [16, с. 45–46], служившим подьячим в Посольском приказе при царе Алексее Михайловиче, более ранними свидетельствами такого рода мы не располагаем.

non ama il figliuol maggiore e che spesso lo batte col bastone e che il minore è, si può dire, mezzo matto» [19, с. 129]).

После того как влиятельнейший дьяк Андрей Щелкалов (?–1598), ведавший Посольским приказом, при Годунове был подвергнут опале в 1594 г., место занял его брат, Василий Щелкалов (?–1611) [33] (в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина именно он сообщает народу, ждущему согласия Годунова занять трон, решение Думы и призывает, разойдясь по домам, молиться о воцарении Годунова; он же говорит Годунову о подготовке военной защиты от Лжедмитрия и задает вопрос о том, как можно защититься от посеянных им мятежных настроений), влияние Годунова усилилось. Позднее Василия Щелкалова сменил А. И. Власьев (? – ок. 1610), при котором и состоялся приезд в Россию Аврама Луссио.

Историки обращали внимание на то, что Годунов стремился дать понять иностранным правителям, что занимает особенное положение при царе. В частности, получив титул слуги за оборону столицы от крымского хана Казы-Гирея, он дал в 1592 г. следующий наказ царскому посланнику Афанасию Дмитриевичу Резанову, отправлявшемуся к польскому королю Сигизмунду III: «А почто Афонасия учнут спрашивать паны Рада или приставаы про Бориса Федоровича, почему ныне пишется слугою, что то слово именуется. И Офонасию говорити: то имя честнее всех бояр. А дается то имя от государя за многие службы. И преж сего при великого государя нашего прадеда, при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче, которого дочь была за великим князем Александром литовским, был слуга князь Семен Иванович Ряполовский, а дано ему то имя было за многие службы. А после его при деде государя нашего, при великом государе и великом князе Василие Ивановиче всеа Руси, был слугою князь Иван Михайлович Воротынской, а дано ему то имя было потому ж за многие службы. А при отце государя нашего, блаженной памяти при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче всеа Руси был слугою князь Михайло Васильевич Воротынской. А дано ему то имя за многие службы, самим вам чаю то ведомо. А ныне царское величество пожаловал тем именем почтить шурина своего, конюшево боярина и воеводу дворового и наместника казанского и астраханского Бориса Федоровича Годунова, так же за многие его службы и землестроенья, и за летошний царев приход» [3, с. 77–78].

Комментируя этот наказ, Р. Г. Скрынников писал: «В самом деле, титул слуги, связанный с традициями удельного времени, ценился выше, чем все прочие титулы. До Бориса его носили лишь очень немногие лица, принадлежавшие к высшей удельно-княжеской аристо-кратии. Последними слугами в XVI в. были великородные Воротынские. Впервые со времени образования Русского государства один человек стал обладателем двух высших титулов — конюшего боярина и царского слуги. Но торжество Бориса не было полным, пока подле него оставался могущественный канцлер Андрей Щелкалов» [33, с. 87], тогда как А. А. Зимин отмечал, что содержание наказа никак не соответствовало реалиям России того времени: «В наказе А. Д. Резанову 1592 г. говорится неверно, будто ранг “слуги” выше чина боярина (так было только в конце XV – начале XVI в.) и будто этот титул дается за заслуги (он был связан с княжеским происхождением и наличием вотчины — княжения). Положение Бориса Годунова ничем не напоминало статус этих князей, не игравших существенной роли в политической жизни России конца XVI в. После пожалования Бориса титулом “слуги” термин “служилые князья” вообще исчезает из оборота. Именование Бориса “слугой” часто встречается в дипломатических и других источниках» [10, с. 132].

Р. Г. Скрынниковым был выявлен и титул «правитель»: «Падение канцлера (дьяка Андрея Щелкалова. — *Н. К.*) окончательно сконцентрировало все нити управления в руках Годунова, поспешившего присвоить себе новые чины. К 1595 г. официальный титул Бориса приобрел следующий вид: «царский шурина и правитель, слуга и конюший боярин и дворовый воевода и содержатель великих государств — царства Казанского и Астраханского». В традиционной московской иерархии чин правителя отсутствовал из-за несовместимости с официальной доктриной самодержавной власти московских государей. Даже знаменитый Алексей Адашев, пользовавшийся громадным влиянием при молодом Грозном, никогда не помышлял о нем. Годунов мог торжествовать неслыханную победу. Ни один москвитин никогда не носил до него такого множества громких и звучных титулов. Смысл их был понятен всем. Годунов объявил себя единоличным правителем государства. Сам царь находился у него в полном послушании [33, с. 88].

На наш взгляд, важно отметить, что в цитируемом Р. Г. Скрынниковым документе — материале переговоров дьяка Василия Щелкалова, ведавшего Посольским приказом, с гонцом от персидского хана Аббаса I — подчеркнута значимость и царя Федора Ивановича, и «такого ж» Бориса Федоровича Годунова («И дьяк Василей Щелкалов говорил: великий государь наш, царь и великий князь Федор Иванович всея Руси самодержец, Бог его, государя, сотворил дородна, и храбра, и сщастлива; а по его государеву милосердию, Бог ему государю дал таковаж дородна и разумна шюрина и правителя, слугу и конюшого, боярина и дворового воеводу и содержателя великих государств царства Казанского и Астороханского Бориса Федоровича» [22, с. 296]), подчеркнута и роль Годунова — посредника в дипломатических делах: «И радение его о том великое, чтоб меж великого государя нашего, царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси самодержца и меж шах Аббаса дружба и любовь утвердилась. А твои все речи донесу до царьского величества шюрина до Бориса Федоровича, а Борис Федорович то донесет до царьского величества, о том тебе и указ учинит» [22, с. 296–297].

Примечательно, что Борис Годунов еще до своего вступления на престол вел переписку с иностранными государями одновременно с царем Федором Ивановичем. Последний отдал распоряжение, чтобы в Посольском приказе грамоты от лица Годунова различным иностранным правителям составлялись вместе с царскими грамотами, в 1589 г. в ответ на вопрос Годунова, имеет ли он право ответить на грамоту императора Священной Римской Империи и его брата, эрцгерцога Австрийского Максимилиана, — «о том, как Государь укажет, писать ли к ним против их писма грамоты» [23, т. I, стб. 1174]: «И Государь, Царь и Великий Князь Федор Иванович всея Руси, приговорил с бояры, что к Цесарю Римскому и к брату его, Максимилиану Арцкнязю Аустрейскому, от конюшого и боярина, от Бориса Федоровича Годунова, грамоты писати пригоже ныне, и вперед то его Царскому имени к чести и к прибавленью, что его государев конюшей и боярин ближней, Борис Федорович Годунов, ссылатись учнет с Великими Государями; да и к иным ко всем Государем, которые учнут к Борису Федоровичю грамоту писать, к Ишпанскому Королю, и ко Францовскому Королю, и ко фрацовскому Королю, и к Аглинской Елисавете королевне, и к Восточным Государем к Кизылбашскому, и к Бухарскому, и к Крымскому Казы-Гирею Царю, приговорил Государь с бояры против их грамот от конюшого и боярина Бориса Федоровича Годунова писати грамоты в посольском приказе со всеми с теми Великими Государями конюшого и боярина, Бориса Федоровича Годунова, ссылки и в книги писати с государевыми грамотами» [23, т. I, стб. 1174–1175].

По всей вероятности, грамоты от лица Годунова оформлялись в Посольском приказе с одобрения их официального автора, которому, следует полагать, было по силам как осмысление сложных дипломатических реалий, так и риторика дипломатического послания, подобно тому, как царские грамоты писались набело с одобрения того, кто был объявлен автором в тексте послания — самого государя.

Современники писали, что управление государством было передано Годунову («вся держава Российскаго государства порученна бысть ему» [26, с. 563]), отличившемуся на этом поприще («образом своим и дела множество людей превозшед» [26, с. 563], в том числе и благодаря его родственной близости («единокровным союзом царю близочен» [26, с. 563]) к царю Федору Ивановичу — последний был женат на сестре Годунова, Ирине (исследователи выявили, что в некоторых царских грамотах — по-видимому, внутрirosсийских — вместе с царем упоминалась, хотя это не было принято, и царица Ирина: «Се яз царь и великий князь Федор Иоаннович всея Руси со своею царицею и великою княгинею Ириною..» [15], причем не только сразу после смерти царевича Дмитрия, в 1591–92 гг. [15], но и до этого, в 1587 г. [10], справедливо делая вывод о том, что Годунов стремился укрепить положение сестры как возможной наследницы престола [15, с. 44], поскольку обычно вместе с именем царя упоминалось имя наследника.

Однако ключевую роль в выдвижении Годунова сыграли скорее его исключительные личные качества, выделявшие его среди других царских сановников и признанные современниками («не меншею честью пред царем от людей почтен» [26, с. 563]: ум, владение словом, затем — нравственные качества («никто бе ему от царских синклит подобен во благолепие лица его и в разсуждение ума его; милостив и благочестив, паче во многом разсуждении доволен, и велеречив зело» [26, с. 563]), все, что дало возможность Годунову проявить себя как талантливого правителя («и в царствующем граде многое дивное о себе творяше во дни власти своя» [26, с. 563]). Образованность, ум, добропорядочность и особенный дар обращения со словом отличали и сына Годунова, Федора Борисовича, приученного к книгам отцом: «Царевич Федор <...> научен же бе от отца своего книжному почитанию, и во ответех дивен и сладкоречив велми; пустошное же и гнило слово никогда же изо уст его исхождаше; о вере же и поучении книжном со усердием прилежа» [26, с. 621]. Его дочь, царевна Ксения, также была не только скромна, целомудренна и благочестива, но и образованна — и также владела искусством слова: «Царевна же Ксения <...> во всех женах благочинниша и писанию книжному навична, многим цветяше благоречием, во-истинну во всех своих делех чредима; гласы воспеваемыя любляше и песни духовныя любезне желаше» [26, с. 621]. Как видим, и Бориса Годунова, и его детей отличало особенное отношение к речи: Годунов — «велеречив зело», его сын — «сладкоречив» («и во ответех дивен и сладкоречив велми; пустошное же и гнило слово никогда же изо уст его исхождаше»), для его дочери характерно «благоречие» («многим цветяше благоречием»), для сравнения скажем, что Иван Грозный был лаконично охарактеризован как «многогочив зело» («муж чюдного разсуждения, в науке книжного поучения доволен и многогочив зело, ко ополчению дерзостен и за свое отечество стоятелен» [26, с. 620]).

В своей грамоте 1597 г. к иностранному правителю — эрцгерцогу Австрийскому Максимилиану Годунов предстает в первую очередь как родственник царя — «царского величества шурина» (именно так, «царского величества шурина Борис Федорович», он называет себя в тексте грамоты [23, т. II, стб. 615]), затем — как «слуга и конюшей, боярин и воевода дворовой, и содержатель великих государств, царства Казанского и Астаханского Борис Федорович Годунов» [23, т. II, стб. 614].

Годунов здесь назван по имени («Борис»), отчеству на -ич («Федорович») и родовой фамилии («Годунов»), что в русской антропонимической системе того времени [20, с. 92; 29, с. 127] указывало на высокий социальный и в данном случае дипломатический статус автора, в отличие от другой формы, на -ов/-ев/-ин, которая просто называла имя отца, в том числе и весьма знатного, имевшего титул (последний давался в притяжательной форме) и часто употреблялась в сочетании с существительным «сын». К примеру, во время аудиенции посла Императора Священной Римской империи в 1597 г. среди других знатных лиц сидевшие «в лавках» [23, т. II, стб. 486] у царя Федора Ивановича бояре Шуйские и, в частности, будущий царь Василий Шуйский, представлены как «князь Василей да князь Дмитрий Иванович Шуйские» [23, т. II, стб. 486], тогда как представители рода Годунова, среди дворян «по лавкам» [23, т. II, стб. 487] названы при помощи формы на -ов, к примеру, «Матвей Михайлов сын Годунов [23, т. II, стб. 488]. Таким образом, в самоименовании трехчленная антропонимическая формула с отчеством на -ич предполагала уважение со стороны адресата не меньше, чем перечисленные затем титулы Годунова.

Представившись иностранному адресату как «Царского Величества шурин, слуга и конюшей боярин и воевода дворовой и содержатель Великих Государств царства Казанского и Астараханского Борис Федорович Годунов», Годунов в то же время почтительно приветствует его как нижестоящий, на что указывает форма «Вашему Пресветлейшеству челом бьет» [23, т. II, стб. 614], в данном контексте означающая «почтительно приветствует».

Грамота Годунова [23, т. II, стб. 613–618] к эрцгерцогу Максимилиану повторяет сказанное в грамоте царя [23, т. II, стб. 609–613]: готовность к антиосманскому союзу (для чего императору Священной Римской империи Рудольфу следовало бы прислать послов к царю) и благоволительное отношение к желанию эрцгерцога занять польский и литовский престол. Вместе с тем Годунов пишет, что будет содействовать эрцгерцогу как в первом деле («А аз, Царского Величества шурин Борис Федорович, о том с радением промышляю и вперед промышляти хочу и Великого Государя своего, Царя и Великого Князя, Федора Ивановича, всеа Руси Самодержца, на то навожу, чтоб Великому Государю нашему, Царю и Великому Князю, Федору Ивановичу, всеа Руси Самодержцу и Вашего Пресветлейшества брату Цесарскому Величеству, укрепяся меж себя в братцкой любви и в соединенье и в докончанье, стояти обще на всех своих недругов за один и быти в братцкой любви и в докончанье на веки неподвижно» [23, т. II, стб. 615–616]), так и во втором («и аз как преж сего о делех Вашего Пресветлейшества радел и промышлял, то и вам самим ведомо, так и вперед о том сердечным желаньем радети и помышляти хочу. И Великому Государю, Царю и Великому Князю Федору Ивановичу, всеа Руси Самодержцу, бил челом и на то его, Государя своего, наводил, чтоб Царское Величество в том тебя своею Царскою любовью не оставил; и Великий Государь наш, царь и Великий князь Федор Иванович, всеа Руси самодержец, на то подвижен, в таких ваших делех промышляти хочет и своею царскою любовью не оставит. <...> А аз о том о великом деле как преж того радел, так и вперед о том радети хочу, чтоб Твоему Пресветлейшеству, с Божьей помощью, Быти на Коруне Полской и на Великом Княжстве Литовском государем» [23, т. II, стб. 615–617]. В ответ в своей грамоте царь Федор Иванович подтвердил, что ему ведомы переговоры его боярина, Бориса Федоровича Годунова, с иностранным посланником: «а о которых делех нашего Царского Величества шурина, слуге и конюшему боярину и дворовому воеводе и содержателю великих государств царства Казанского и Астараханского Борису Федоровичю Годунову объявил от тебя человек твой Лукаш — и до нашего царского величества

шурин наш Борис Федорович Годунов те все дела доносил, и нашему Царскому Величеству те дела ведомы» [23, т. II, стб. 610].

Данные грамоты Годунова и царя Федора Ивановича составлены таким образом, что Годунов, подчеркивающий, что печется перед «своим государем» о делах эрцгерцога, предстает посредником в диалоге царя с иностранным адресатом (как с эрцгерцогом, так и с самим императором Священной Римской империи Рудольфом), заинтересованным во благе обоих и потому заслуживающим доверия. Таким способом Годунов стремится добиться расположения австрийского эрцгерцога, сделав его, в свою очередь, своим посредником, и тем самым получить доверие самого императора Рудольфа. Кроме того, таким образом подтверждается серьезность намерений царя Федора Ивановича, равно как и необходимость действий (отправление послов в Россию) со стороны императора.

Составители оригинальных русских дипломатических текстов (их перевод на иностранные языки выходит за рамки нашего исследования) сообразовывались с представлениями о том, какому речевому и эпистолярному этикету должен соответствовать текст, и тем самым, основываясь на собственном опыте и интуиции, создавали этот этикет, — разумеется, с Высочайшего одобрения. Реконструировать его нормы чрезвычайно затруднительно. Следует предположить, что, помимо известных особенностей исторического развития допетровской России — страна находилась вне иерархических отношений европейских государств, сама устанавливала иерархию европейских правителей и статус русского царя, подразумевая его как высочайший, и сама определяла свой дипломатический этикет и церемониал⁸ [2, с. 6–7], — специфику царского дипломатического этикета определяли стоящие за ним мировоззренческие установки: они представлялись универсальной нормой, не нуждавшейся в коррекции в тех случаях, когда царский текст адресовался иностранному адресату. Именно поэтому вопрос о соответствии царского этикета этикету европейского адресата не вставал перед составителями царских посланий.

Представления о статусе автора царского дипломатического послания — русского царя — воплотились в художественном оформлении посылаемой адресату царской грамоты: ее текст предстал перед иностранным правителем на дорогой александрийской бумаге; выписанный над ним золотом специальный узор («травы») включал царскую корону, что свидетельствовало о могуществе автора послания. Не будет преувеличением сказать, что дипломатический статус адресата во многом определял формат царского послания и правила его оформления — полноту царского титула, размер листа, на котором написана грамота, количество золотой краски.

Грамота царя Бориса Тосканскому герцогу, как и другие царские послания, написана на александрийской бумаге, полууставом, чернилами черного цвета; золотом выписаны титулы царя. Узор представляет собой слово «Божию», предшествующее в инвокации слову «милостию». Золотом выписан титул царя, включая слово «самодержца» («Божию милостию от великого государя, царя и великого князя Бориса Федоровича всеа Руси самодержца»; отметим, что в рассмотренной выше грамоте царя Федора Ивановича 1597 г. к эрцгерцогу Австрийскому Максимилиану золотом выписано только первое слово инвокации, «Троице» [23, т. II, стб. 609]). Написание царского титула и выбор орнамента — им оформлена только верхняя часть листа — позволяет предположить, что Тосканскому герцогу в представлении составителей грамоты следо-

⁸ О русском дипломатическом ритуале во взаимоотношении с европейским (от царя Алексея Михайловича до Петра I) см. [46], об особенностях дипломатического языка [30; 31].

вало писать так же, как — напишет позднее Котошихин — и «Х курфирстром, и х князем, и к графом, и к Галанским статом пишетьца» [16, с. 58].

Графическое оформление текста грамоты определили особенности русского синтаксиса того времени: он не разделен на предложения, использование некоторых знаков препинания не позволяет вычленил ни простое, ни сложное предложение как коммуникативную единицу; преобладает сочинительная связь, что будет характерно и для грамоты царя Алексея Михайловича 1655 г., описывающей прием венецианского посланника Альберто Вимины — отметим, что в итальянском переводе [Archivio di Stato di Venezia, F. 13, N 1], опубликован [12, с. 862–865]) эта особенность скорректирована: синтаксис приближен к нормам письменного итальянского языка за счет использования подчинительной связи [12, с. 834–838]) — и сохранится в дипломатической переписке вплоть до Петра I.

Формуляр царской грамоты, помимо основного текста, включает начальный протокол (обозначение автора грамоты — инвокация и интитуляция: основной титул правителя государства и титулы, связанные с территориальными владениями; называние адресата); финальный протокол — место и время написания грамоты. При царе Алексее Михайловиче на смену называнию адресата придет специальное начальное приветствие — «наше царского величества любительное поздравленье» (грамота в Венецию от 23 ноября 1655 [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, № 2], а также возникнет пожелание благополучия адресату в финале грамоты (грамота от 27 апреля 1668 г. [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, № 5], опубликована [23, т. IV, стб. 716–720]). В единоличное правление под грамотами Петра I появится его личная подпись, которой предшествует специальное его обозначение как «приятеля» адресата [24, 9: N. 3287].

В грамоте Годунова инвокация дана в краткой форме: «Божию милостию» (здесь и далее текст грамоты цитируется по оригиналу [Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, fasc. 102, ins. 9, № 1]) определено его место на троне, столь же кратко, как ранее, в бытность Годунова при царе Федоре Ивановиче, «Бога, в Троице славимого, милостию» [23, т. II, стб. 613], ему предназначалось место у царского трона (отметим, что тогда упоминание Троицы связывало краткую инвокацию Годунова с полной инвокацией царя Федора Ивановича: «Троице Пресущественная, и Пребожественная ...» [23, т. II, стб. 609]). Именно такая, лаконичная инвокация «Божьею милостью» была принята в грамотах отца Ивана Грозного, Василия III (к примеру, в его грамоте к императору Священной Римской империи [23, т. I, стб. 316]); в дальнейшем эта инвокация будет использоваться в грамотах царя Алексея Михайловича (наряду, в специальных случаях, с развернутой инвокацией, к примеру, в грамоте от 27 апреля 1668 г.: «Бога Всемогущаго и во всех всяческая действующаго, вездесущаго и вся исполняющаго и утешения благая всем человеком дарующаго, Содетеля нашего, в Троице славимого, силою и действием и хотением и благоволением утвердившаго нас и укрепляющаго властью Своею всесилою избранный скифетр в православии во осмотрение великого Росийского царствя и со многими покаряющимися прибылыми государствы дедичного наследства и обладателства мирно и безмятежно держати и соблюдать на веки, и сие благодарствие по всюду известуя» [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, № 5; 23, т. IV, стб. 716]) и будет преобладать в грамотах Петра I. Отметим, что пространная инвокация появилась в свое время в грамотах Ивана Грозного, который «весьма усложнил традиционный титул своих предков <...>, вставив в него (вместо простого “Божьей милостью”) перечисление атрибутов божества (заимствованное, по мнению И. Н. Жданова <...>) из Дионисия Ареопагита» [27, с. 617].

Так, в грамоте в Венецию «к венецейскому князю» 1582 г.⁹: «Троице пресущественная и пребожественная, и преблагая, праве верующим в Тя истинным хрестьяном Дателю премудрости, преневедомый и пресветлый, крайний верх, направи нас на истинну твою и научи нас на повеления твоя, да возглаголем о людех твоих по воле твоей. Сего убо Бога нашего в Троицы славимаго милостию и хотением и благоволением удержажом скифетр Российскаго царствия [23, т. X, стб. 363–364].

Инвокация Ивана Грозного была унаследована и сохранена царем Федором Ивановичем (в грамоте к эрцгерцогу Максимилиану от 1597 г.: «Троице Пресущественная, и Пребожественная, и Преблагая праве верующим в тя истинным хрестьяном, Дателю премудрости, Пренедоведомый, Пресветлый, Крайний Верх, направи нас на истинну Твою и настави нас на повеленья Твоя, да возглаголем о людех твоих по волей Твоей! Сего убо Бога нашего, в Троице славимаго милостию, хотеньем и благоволеньем удержажом скифетр Российскаго царствия» [23, т. II, стб. 609]), когда фактически власть принадлежала Годунову, в чьих грамотах, как было сказано выше, использовалась краткая инвокация.

В грамоте в Тоскану Бориса Годунова-царя названы его имя и отчество («Борис Федорович»), родовая фамилия не приведена (как того требует традиция царской переписки, предшествующая и последующая). Интитуляция¹⁰ воспроизводит интитуляцию

⁹ Мы не рассматриваем инвокацию в грамоте от 8 августа 1580 г. [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. N 12.], посланной в Венецию с царским гонцом Истомой Шевригиным (в подлинности этого документа, вслед за П. О. Пирлингом, сомневался и профессор Е. Ф. Шмурло, опубликовавший грамоту [39, с. 144–148]).

¹⁰ Изначальный титул правителя Московского княжества Великий князь сначала расширился до «Великого князя всея Руси» «по образцу титула митрополита (“митрополит всея Руси”) после того, как столица метрополии была перенесена из Киева в Москву. Следующим этапом было принятие Московским князем в середине XIV века титула “государь”, имевшего значение “хозяин” в частном праве и “суверен, правитель” в общественном, причем первое сильно влияло на второе. Иван III расширил этот титул до “государь всея Руси” на печатях и монетах (Здесь и далее перевод статьи М. Шефтеля с фр. наш. — Н. К.)» [47, р. 728].

С. К. Богоявленский подробно охарактеризовал такую важную часть титула русского царя, как «перечисление тех важнейших земель, которых сюзереном считал себя московский государь. По мере того, как расширялись границы, увеличивалось число перечисляемых владений: Новгородский, Казанский, Астраханский и т. д. Эти несомненные [титулы] московского государя не встречали возражения и повторялись в грамотах иностранных государей. Но в титул вводились и притязания, еще не реализованные, и это встречало отпор, в частности выражения «всея Руси самодержец» и государь «лифляндский». Так как значительная часть Руси находилась под властью Польско-Литовского государства, то оттуда последовал ряд возражений. Нуждаясь в русской помощи против турок, польский государь Александр в 1500 г. впервые написал в грамоте: «государю всея Руси». Но когда дружеские отношения нарушились, опять возникли споры о титуле и продолжились еще в XVII в.

Грозный пытался вставить в свой титул слова «Государь отчинные земли Лифляндские немецкого чину» тогда, когда Прибалтика была уже поделена между Польшей и Швецией, но державы такое прибавление к титулу не признавали, а Федор Иванович сам отказался от титула государя Лифляндского. Потом в русских грамотах повторился титул «Лифляндский», но без упоминания об исконном владении, и только при царе Алексее упоминания о Лифляндии нет. Однако в иностранных грамотах в царском титуле никогда не упоминалось о притязании на Лифляндию.

В связи с завоеванием у Польши значительной части старых русских земель в 1655 г. царь Алексей Михайлович вставил в титул новые земли: «великий князь литовский и Белой России, смоленский, волынский, подольский, полоцкий, витебский, мстиславский». Это встретило сопротивление со стороны цесаря, который ссылался, что это титул короля польского. Гонец подьячий Григорий Богданов грамоты не взял. Завоевание Киева нашло отражение еще раньше закрепления этого города за Москвой, и эта приписка повторена в грамоте Леопольда 1661 г.

В 1654 г. в июле в титуле [появились слова] «всея Великие и Малые России самодержец», [с] 4 октября [того же года в титуле стали использовать слова] «Белые России» временами... При [неполной]

царя Федора Ивановича — «от великого государя, царя и великого князя Бориса Федоровича, всеа Русии самодержца Владимирского¹¹, Московского, Новгородского, царя Казанского, царя Астараханского, царя Сибирского, государя Псковскаго и великого князя Смоленскаго, Тверскаго, Югорского Пермьского, Вятского, Болгарского и иных государя и великого князя Нова города, Низовские земли, Черниговского, Резанского, Полотцкаго, Ростовского, Ярославского, Белоозерского, Лифлянского, Удорского, Обдорского, Кондинского и всея северные страны, повелителя и государя Иверские земли, грузинских царей и Кабардинские земли, черкасских и горских князей и иных многих государств». В грамоте царя Алексея Михайловича 1655 г. находим титулы, представленные в грамоте Годунова, слово «Русия» заменено на «Велекая Росия», основной титул включает новые земли («Малая и Белая Росия») [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, № 2].

Следует сказать, что титул «самодержца¹² всеа Русии», вошедший в царскую интитуляцию Ивана Грозного, в грамоте этого царя в Венецию 1582 г. мы не находим («Мы, В. Г-рь, Царь и В. князь Иван Васильевич, всеа Русии, Владимирский, Московский, Ноугородцкий, Царь Казанский и царь Астараханский, государь Псковский и В. князь Смоленский, Тверский, Югорский, Пермьский, Вятцкий, Болгарский и иных, государь и В. Князь Новагорода Низовские земли, Черниговский, Резанский, Ростовский, Ярославский, Белоозерский, Лифлянский, Удорский, Обдорский, Кондинский и всея Сибирские земли и Северные страны Повелитель и иных многих земель Государь [23, т. X, стб. 363–364], он появляется в грамотах царя Федора Ивановича (к примеру, в грамоте Австрийскому эрцгерцогу 1597 г. «мы, великий государь, царь и великий князь Федор Иванович, всеа Русии Самодержец, Владимирский, Московский, Новгородский, царь Казанский, царь Астараханский, государь Псковский и великий князь Смоленский, Тверский, Югорский, Пермский, Вятцкий, Болгарский и иных, государь и великий князь Новагорода Низовские земли, Черниговский, Резанский, Ростовский, Ярославский, Белоозерский, Лифлянский, Удорский, Обдорский, Кондинский и всея Сибирские земли и северные страны Повелитель, и государь Иверские земли грузинских царей и кабардинские земли черкасских и горских князей и иных многих государств государь и обладатель» [23, т. II, стб. 609–610]), что позволяет предположить, что этот титул вошел в царскую интитуляцию в грамотах к иностранным правителям, когда фактически власть в государстве принадлежала Годунову.

Три различных именованя автора грамоты в основном ее тексте позволяют сосредоточить внимание на том или ином аспекте роли Годунова-правителя: перепрописке титула грамот не брали.

Цесарские министры открыто говорили, что новый титул дает право на притязания при мирных переговорах как признание цесаря» [6, с. 384].

¹¹ Титул Московский будет даваться на первом месте (затем — Киевский, Владимирский, Новгородский и т. д.) в грамотах в Венецию царя Алексея Михайловича.

¹² «Чтобы заявить о своей полной независимости, Иван Третий принял титул “самодержец” (это русский перевод греческого “autokrator”), когда он перестал выплачивать дань татарам» [47, р. 728–729]. М. Шефтель подчеркивал, что этот титул означал независимость Московского князя в области международных отношений прежде всего от татарского хана [47, р. 729]. Кроме того, «идентичность этого титула титулу византийских императоров придавала ему духовную суверенность, заявляя о церковной независимости Московии от Византии» [47, р. 729]. Однако, как ни стремилась русская церковь и образованная элита Московии сообщить этому титулу все то содержание, которое было присуще ему в Византии, включая абсолютную власть и независимость во внутреннем управлении страной, «до Петра Первого эта интерпретация не могла укорениться: она существовала теоретически, но на практике сосуществовала с теми ограничениями, которые накладывала на нее власть автократии» [47, р. 729].

вая — «мы, великий государь, царь и великий князь, Борис Федорович, всеа Русии самодержец»¹³ — официальное именование правителя, вступающего в дипломатические отношения с Тосканским герцогом; вторая — «великий государь»¹⁴ — указывает на важную роль русского царя в отношениях с иностранными государствами; третья — «наше царское величество»¹⁵ — краткое обозначение его роли в Московском государстве. Таким образом, царь Борис Федорович предстает и как правитель своей страны, и как важный участник международного дипломатического диалога.

Называя адресата, царь Борис Федорович пишет не только его имя («Фердинанту»), но и фамилию правящей династии («Медице»), и даже пытается воспроизвести его отчество («Олександровичу» — не совсем понятно, почему: отцом герцога был Козимо I). Последнее не было принято в царской переписке — очевидно стремление автора послания выразить уважение к адресату.

Как и в посланиях у других царей, за именем иностранного правителя следует его титул «арцуху Тусканскому и Флоретинскому», в данном случае обозначенный при помощи заимствованной из немецкого лексемы «арцух» в принятой в России огласовке, т. е. соответствующий самоименованию адресата (итальянское «arciduca»). В свою очередь, в тексте грамоты русский царь использует исконно русскую лексему «князь» + личное имя правителя Флоренции («Фердинант»), обращаясь к нему на «ты»: «учинили тебя, Фердинанта, князя, с собою в ссылке и любви» и т. д. Это позволило сохранить обращение, органичное для русского этикета (и не только дипломатического). Личное местоимение «ты» используется в грамоте, как правило, в том же предложении, что и приведенная выше формула, но перед ней («И тебя в том похваляем, что ты, Фердинант, князь, в нашем царском величестве ищешь любви») или за ней («хотим к тебе, Фердинанту, князю, любовь свою показать и в ссылке с тобою быти хотим»).

«Вы» вежливое находим при пересказе грамоты герцога, т. е. в передаче его речи и в настоящем времени («вы во всякое время подвижны»), и в будущем («что будет вам возможно»), а также в указании на то, что приводимая информация известна адресату («И то вам и самим ведомо»). Сосуществование форм «ты» и «вы», отражающее развитие русского речевого этикета¹⁶, выявляется и в грамоте царя Алексея Михайловича [12, с. 846].

В финальном протоколе грамоты Бориса Годунова названы место и время написания послания. Обозначение места включает указание на двор, столицу и государ-

¹³ Представлена в сообщении о прибытии Тосканского купца к царю, о приглашении его на царскую аудиенцию, при пересказе грамоты герцога, в заявлении о готовности царя к развитию дипломатических отношений с Тосканой и в сообщении о том, что многие иностранные государи обращаются к Московскому царю, ища его дружбы. Отметим, что приглашение купца на аудиенцию и готовность развивать дипломатические отношения и следующее из этого разрешение на торговлю указаны от лица не только настоящего, но и будущего правителя России — дважды в грамоте упоминается имя сына Годунова — наследника, представленного как «нашего царского величества сын, великий государь, царевич, князь Федор Борисович всеа Русии». Для сравнения: в грамоте царя Алексея Михайловича имя его наследника («сына нашего царского величества, благоверного царевича и великаго князя Алексея Алексеевича всеа Великия, и Малыя, и Белья Росии») появляется в сообщении царя о его победе над польской армией».

¹⁴ Использована при передаче речи тосканского купца, вручившего царю ходатайство герцога о разрешении ему торговать, и в сообщении о том, с кем именно все иностранные правители намерены искать добрых отношений.

¹⁵ Во всех остальных случаях.

¹⁶ Об использовании местоимений второго лица в обращении в русском языке XVI–XVII вв. см. работы итальянского лингвиста Р. Бенаккьо [42; 43].

ство — «в государства нашего дворе в царствующем граде Москве», т. е. три компонента, присутствующие в грамоте Ивана Грозного («Писан в государства нашего дворе града Москвы» [23, т. X, стб. 363]), к которым добавлено определение «царствующий» («град»), появившееся в грамотах царя Федора Ивановича, где упоминались государство и столица, но не двор («Писана в великом Государствии нашем в Царствующем граде Москве» [23, т. II, стб. 613]; находившийся при царе Годунов, вслед за царем, в то время включал в финальный протокол своей грамоты только эти два элемента, указывая, разумеется, что государство находится во власти царя («Писана в Великого Государя нашего Государстве, Царствующем граде Москве» [23, т. II, стб. 618]). Время указано от сотворения мира, без отсчета года правления, т. е. воспроизведена формула, которая использовалась в грамотах Годунова при царе Федоре Ивановиче, и будет использоваться в грамотах царя Алексея Михайловича (ср. указание на год правления в грамоте Федора Ивановича «Писана в великом Государствии нашем в Царствующем граде Москве лета от создания мира 7105, июля месяца, индикта 10-го, господарствия и государства нашего 14-го» [23, т. II, стб. 613], как и ранее в дипломатических посланиях Ивана Грозного, где указывалось также время, прошедшее с момента присоединения новых территорий: «Писан в государства нашего дворе града Москвы, лета от создания миру 7090-го, Марта месяца, индикта 10-го, государства нашего 48-го, а царств наших — Росийскаго — 36-го, Казанского — 30-го, Астороханского — 28-го» [23, т. X, стб. 363–364]).

Следует полагать, что ходатайство Тосканского герцогу об оказании содействия его подданному — купцу и его семье было справедливо воспринято в Москве как предложение установить не только торговые, но и дипломатические отношения между двумя государствами. Этим и обусловлена коммуникативная задача ответного послания Годунова — убедить адресата в этой готовности; она и определила структуру его грамоты и подбор речевых средств. Адресату рассказывается о прибытии тосканского купца в Москву с прошением от герцога Тосканы, о приглашении его от лица царя и его наследника на царскую аудиенцию, о том, что грамота герцога была выслушана царем, после чего кратко излагается ее суть: герцог, полагаясь на милость царя, ходатайствовал об установлении торговых отношений между Московским государством и Тосканским герцогством. Затем излагается речь, с которой купец обратился к царю; следует положительный ответ от лица и царя, и наследника на оба ходатайства, сначала — герцогу, затем — купцу. Завершает грамоту заявление царя о готовности развивать дипломатические отношения с Тосканой с указанием на высочайший дипломатический статус русского монарха: правители христианских и мусульманских государств обращаются к нему с ходатайством об установлении и поддержании дипломатических отношений.

Прием тосканского купца, лично заинтересованного в открытии торговли в Москве, описан в грамоте царя Бориса Федоровича при помощи тех же речевых средств, что используются в дипломатической переписке для описания приема дипломатического представителя другой страны: проезд купца — «Присылал еси к нам <...> человека своего Аврамалюса з грамотою»; приглашение купца на аудиенцию к царю — «человеку твоему Аврамулюсу велели наши царские пресветлые очи видети»; распоряжение царя принять грамоту у него и зачитать ее вслух — «и, грамоту твою приняв милостиво, выслушали». Для сравнения: в грамоте царя Федора Ивановича к эрцгерцогу Австрийскому 1597 г. («Присылал еси к нашему к царскому величеству свою грамоту с человеком своим Лукашом Павлусовым; и мы грамоту твою у человека твоего у Лукаша велели принять и ее выслушали любително» [23, т. II, стб. 610], в грамоте

царя Алексея Михайловича 1655 г. к венецианскому дожу («присылали к нам <...> вы <...> подданного своего Албертуса Вимина с своею грамотою. И мы <...> подданного вашего Албертуса Вимина велели принять <...> и вашему подданному Албертусу Вимину велели быть у нас, великого государя, и наши царского величества очи видети вскоре») [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principî. F. 13, № 2].

Зависимость тосканского подданого от правителя (он не приехал сам, а был послан герцогом) в грамоте Годунова отражает как старомосковские представления автора грамоты о взаимоотношениях власти и подданных (благодаря чему, в частности, возникает уважительный диалог правителя Московского государства с правителем Тосканы), так и то, каким видит этот визит русский царь: тосканский купец выступает в грамоте в роли дипломатического посланника, и автор царской грамоты фиксирует факт получения иностранного послания и сообщает герцогу о своей заинтересованности и любезном отношении.

Рассказывая об обращении тосканцев к царю с ходатайством, составители грамоты использовали риторичность, свойственную русской челобитной, где подчеркивается зависимость просителя от адресата, в грамоте Годунова таким образом подтверждается высокий статус царя, от которого зависит Тосканский герцог. Одновременно дается любезный царский ответ на ходатайство. Так, использование лексем «прошение» и «челобитье» подчеркивает, насколько важен («с великим прошением и челобитьем») для тосканского герцога положительный ответ царя, который любезно дается («прошение ваше приятно учинити»): торговать тосканским купцам в России разрешается из уважения к ходатайству герцога («для вашего челобитья»). Лексемы «милость»/«милостиво» и «пожаловати» представляют действия царя как высочайшую милость, о которой в своих ходатайствах просят и герцог («и нашему б царскому величеству пожаловати прошение ваше приятно учинити»), и купец («чтоб нам великому государю пожаловати отца их и их»), на которую надеется герцог («во всем естя положили на нашу царскую милость»), и которая обоим дарована. Царская милость проявляется и в выслушивании ходатайства («грамоту <...> милостиво выслушали»), и в его выполнении («Сиона Люса и детей его <...> пожаловали, <...> торговати им»). В описании действий царя лексема «велеть» означает и приказ («грамоту велели им дати»), и разрешение прибыть на аудиенцию с соответствующим распоряжением («велели наши царские пресветлые очи видети»; ср. аналогичное у царя Алексея Михайловича: «велели быть у нас <...> и наши царского величества очи видети вскоре» [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principî. F. 13, № 2]), и разрешение на торговлю, которому предшествует лексема «пожаловали» («Сиона Люса <...> пожаловали <...> велели им приезжат в наши государства»). Лексема «поволити» обозначает разрешение на въезд страну («поволити им приезжати в наши государства») и на торговлю («торговати им поволити»). Таким образом, лексемы «велети», «пожаловати» и «поволити» характеризуют действия, свидетельствующие о готовности автора взаимодействовать с адресатом грамоты.

О разрешении торговать сообщается при помощи речевых средств деловой письменности: обозначены въезд в страну с товарами («приезжат в наши государства со всякими товары»), указан транспорт и порт прибытия (таким образом — маршрут: «на караблех к морской пристани к Архангилскому городу»), конечный пункт — столица, где должна вестись торговля («и в государстве наше на Москву»), а также беспрепятственная торговля без ограничения вида и количества товаров («и торговати им поволити всякими товары поволною торговлею»). Затем пересказывается жалованная грамота, подтверждающая это решение: упоминается беспрепятственный («поволною безо

всякого задержанья и зацепки»: отметим, что клише, включающее лексему «зацепка», находим еще в грамоте Василия III польскому королю — «тем твоим послом <...> к нам приехати и от нас отъехати доброволно, безо всякие зацепки» [23, т. I, стб. 242–243]) въезд в страну через Архангельский порт и в столицу («приезжати в наши великие государства к Архангилской пристани и к Москве») и выезд из страны («назад отезжати») со всем имеющимся («со всеми их людьми и животы»). Тенденция использовать лексические средства, описывающие действия торговцев, таких, как привоз товаров («со всякими товары ездит»), торговля («торговат всякими товары»), обмен ими («меняют товары на товары»), выплата пошлины («с тех товаров платит пошлину»), сохраняется в грамоте царя Алексея Михайловича: постоянное ведение торговли предполагается, но не называется прямо. Специальные клише («купечество имети морем и сухим путем», «торговли имети» и «торговли отправлять»), свидетельствующие о следующем этапе формирования специальной лексики деловой письменности, появятся позже, в грамоте Петра I в Венецию от 7 декабря 1710 г., содержащей разрешение венецианским купцам торговать «в новозавоеванных провинциях при Балтийском море» [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, N 55], напечатана [40, с. 55; 24, с. 427–428].

О готовности развивать дипломатические отношения с Тосканой в грамоте Годунова заявлено дважды в сообщении о получении ходатайства («И мы великий государь, царь и великий князь Борис Федоровичь, всеа Русии самодержц, и нашего царского величества сын, великий государь, царевич, князь Федор Борисовичь всеа Русии с тобою, с Фердинантом, князем, в любви и в ссылке быти хотим. И тебя в том похволяем, что ты, Фердинант, князь, в нашем царском величестве ищеш любви») и о его выполнении («хотим к тебе, Фердинанту, князю, любов свою показать и в ссылке с тобою быти хотим»), причем в обоих случаях — при помощи клише, содержащих лексемы «любовь» (специальное дипломатическое значение которой разъясняется контекстом: «любов показать», «быти в любви») и «ссылка» (в значении «дипломатическая переписка»: «быти в ссылке»). Отметим, что эти же лексемы характеризуют («приняти в любов» и «быти в ссылке и в дружбе») стремление других иностранных правителей к добрым отношениям с Россией («И то вам и самим ведомо, что к нам, к великому государю царю и великому князю Борису Федоровичю, всеа Русии самодержцу, присылают все великие государи христьянские и мусулманские с великим прошением и с челобитием, чтоб мы великий государь приняли их к себе в любов и были с ними в ссылке и в дружбе»). Последние два клише будут использованы в грамоте царя Алексея Михайловича 1655 г. в Венецию в ответ на поздравления с победами над Польшей и на пожелания царю здоровья и благополучного правления и в описании намерения царя поддерживать дипломатические отношения; также появится специальное пожелание адресату «желать всякого добра»: «И мы, великий государь, наше царское величество, что вы поздравляете нас, великого государя, и желаете нашему царскому величеству беспрестанного счастливого пребывания на наших оружиях и нашему ж добрепохвалному царскому величеству многих счастливых лет, то от вас принимаем в великую любов; и впред мы, великий государь, наше царское величество, хотим быти с вами в доброй дружбе и в ссылке и желаем вам всякого добра» [Archivio di Stato di Venezia, Collegio. Lettere principi. F. 13, № 2].

Стремление Тосканского герцога установить дипломатические отношения с Россией (клише «искать любви») встречает царское согласие, выраженное в форме похвалы («И тебя в том похволяем»), как то подобает автору царской грамоты.

Ответ Тосканского герцога, написанный через год, 12 мая 1603 г., свидетельствует о том, что коммуникативные задачи, стоявшие перед составителями царской грамоты, были выполнены. Выразив «сердечную благодарность за любезный и милостивейший ответ, которые дали Вы мне Вашим письмом [здесь и далее перевод с итал. наш. — Н. К.]» («rendo a vostra Imperial Maestà affettuosissime gratie della cortese humanissima risposta ch'ella mi ha data con la lettera sua» [19, с. 143]), герцог поблагодарил царя Федора Борисовича и наследника престола Федора Борисовича за выполнение своего ходатайства за «привилегию, которую по моей просьбе Вы предоставили господину Луссио и его сыновьям, Абраму, Исаку и Маттиасу, заключающуюся в праве прибывать на своих кораблях, груженных самым разным товаром, во все государства Вашего Величества и прежде всего в порт Московии и Капель Архангельска, буду чрезвычайно признателен, если эта привилегия не только сохранена, но и милостью Вашего Величества еще и расширена будет» («del Privilegio, che a mia istanza ella ha fatto a Sion Lussio et a i suoi figliuoli, Abraam, Isac et Mattias, di poter venire con le lor navi cariche d'ogni sorte di robe in tutti li stati della Maestà vostra et particolarmente nel Porto di Moscovia, et di castell' Arcangiolo, et mi sarà carissimo, che detto Privilegio sia non solo conservato ma anche dalla cortese amorevolezza di Vostra Maestà ogni di più ampliato» [19, с. 144]). Ответ герцога свидетельствует о заинтересованности в развитии торговых отношений с Россией: «особенной в своем роде благодатью является для меня Ваша милость и дружба Ваша, а также светлейшего Федора Борисовича, государя всея Руси, и прошу Ваше Величество сохранить это дружеское расположение и, прежде всего, свободное и безопасное передвижение моих подданных и народа Тосканы по всем городам и портам государства и владения Вашего Величества» («singularissima gratia mi è stata quella del suo favore et della sua Amicitia et così del sermo Fedro Borissovizo signore di tutta la Russia et prego Vostra Maestà a mantenermela, et in specie per il traffico libero e sicuro dei miei vassali, et Populi di Toscana in tutti i luoghi e Porti dello Imperio et Dominio di Vostra Maestà» [19, с. 143]), а также о готовности к развитию отношений дипломатических: герцог уверял царя Бориса Федоровича и наследника Федора Борисовича в том, что он и его сын Козимо (1591–1621, будущий правитель Тосканы Козимо II) в своих «владениях на суше и на море готовы к оказанию любых услуг, угодных Вашему Величеству и государю Федору Борисовичу» («e se di qua possiamo ne' luoghi de nostri Domini di Terra e di Mare far loro comodo et servitio Vostra Maestà et il sig^{re} Fedro Borisoviso ci hanno sempre alla libera a comandare» [там же, с. 143–144]). Помимо грамоты, из Флоренции были посланы подарки — «святая вода, чудесным образом исходящая из тела св. Николая и лечащая все, можно сказать, болезни» («una aqua santa che miracolosamente esce del corpo di S. Nicolao et è efficacissimo remedio quasi contra ogni malattia» [19, с. 144]) и «коробочка с особенным порошком, что излечивает чуму» («una scatola di certa polvere, appropriatissimo remedio contra la peste» [19, с. 144]) в ответ на посланную из Москвы связку соболей, воспринятую в Тоскане как «прекраснейший дар» («bellissimo dono» [19, с. 144]). Прислано было и новое ходатайство герцога — к дьяку А. И. Власьеву, ведавшему Посольским приказом, о том, чтобы торговый дом Луссио имел исключительное право «посылать своего человека в Астрахань готовить икру и оттуда вывозить ее в Италию и, прежде всего, в Тоскану» [19, с. 145] — Аврам Луссио в своем ходатайстве перед Тосканским герцогом просил предоставить ему монополию на 10 лет на вывоз икры из России, обещая исправно платить пошлину и не торговать в других итальянских государствах [19, с. 146]. Примечательно, что Тоскана пыталась продолжать отношения с Россией и после смерти Годунова — осенью 1605 г. тосканский гер-

цог отправил своего посла на свадьбу польского короля Сигизмунда III и Констанции Австрийской. Посол передал письмо герцога Юрию Мнишку и от лица герцога просил повлиять на Лжедмитрия I и способствовать тому, чтобы тосканские купцы получили свои привилегии, а упоминаемый выше Николас ван Брейсегем «присутствовал на свадьбе Самозванца с Мариной Мнишек и преподнес им в подарок «чепь золота да кубок серебрян золочен» [38, с. 51]. Тем не менее торговля компании Луссио прекращается в 1606 г., когда «были проданы принадлежавшие ей в Архангельске дом и торговый склад» [38, с. 53].

Как видим, в грамоте Бориса Годунова герцог Тосканы предстает как смиренный проситель, русский царь — как вежливый правитель, любезно ему отвечающий и удовлетворяющий его ходатайство. Такое соотношение ролей, выраженное соответствующими речевыми средствами, полностью соответствует принятым в России нормам дипломатического эпистолярного этикета, регулирующего роли автора и адресата в коммуникативной ситуации: автор царской грамоты должен предстать — и предстает — как вышестоящий по отношению к адресату. К этому обязывает статус царя Московского государства: как представляется, принятие этого титула Иваном Грозным в значительной мере определило последующий дипломатический этикет царского послания. В то же время на внешнеполитические послания первого русского царя, по всей вероятности, наложила отпечаток и его личность: именно в посланиях Грозного в инвокации акцентировалось высочайшее предназначение автора царской грамоты, чего нет в грамотах Годунова и последующих русских правителей (за исключением особенных дипломатических случаев). В свою очередь, указание на год правления в финальном протоколе, представленное у Грозного, которое мы не выявили в грамотах Годунова и царя Алексея Михайловича, появится в посланиях царей Ивана и Петра Алексеевичей и сохранится у Петра.

Есть все основания предположить, что традиция составления царской грамоты иностранному адресату была сохранена сотрудниками Посольского приказа, пережившими Смуту. Если архивы погибли при пожаре, то люди, работавшие с архивными бумагами и знавшие, как следовало составлять царские грамоты и оформлять их, сумели передать свои знания и умения следующему поколению сотрудников Посольского приказа: грамоты царя Алексея Михайловича в другое итальянское государство — Венецианскую республику — оформлены аналогичным образом (палеография, структура, речевые средства).

Имеющиеся в нашем распоряжении грамоты Бориса Годунова к иностранным властителям свидетельствуют о том, что еще до вступления на престол он хорошо владел риторикой дипломатического послания и искусством дипломатии. Выступая одновременно в двух ролях — формальной (лицо, приближенное к царю Федору Ивановичу, принимающему внешнеполитические решения) и фактической (лицо, оказывающее по меньшей мере значительное влияние на эти решения, а по большей — их подлинный автор), Борис Федорович Годунов умело балансировал между ними, утверждая перед иностранным адресатом право на престол и самодержавную власть царя Федора Ивановича, при котором он правил. Об этом свидетельствует и протокол дипломатического послания в посланиях царя Федора Ивановича и приближенного к нему Годунова.

Взойдя на престол, Годунов выступил в роли правителя уже не только по сути, но и по форме, начав дипломатический диалог как правитель Московского государства. Избранный Земским собором, Годунов по праву унаследовал от сына Ивана Грозного царскую интитуляцию дипломатических грамот, куда слово «самодержец»

вошло в эпоху его фактического, неофициального правления, как и характеристика Москвы как «царствующего» града в финальном протоколе. В свою очередь, Годунов-царь сохранил в своих дипломатических грамотах краткость инвокации и финальный протокол, начинавшие и завершавшие его письма еще в те времена, когда он не был официальным правителем России, осознавал свое положение при троне царя, избранного Провидением, не мог отсчитывать годы своего правления на престоле и указывал в своих посланиях только календарную дату «от сотворения мира», не считая нужным соотносить (в отличие от представителей династии Рюриковичей и, позднее, Романовых) время своего правления с ходом времени (и истории) в целом.

Как представляется, Годунов был «строителен зело» [26, с. 620], не только создавая новые города, но и выстраивая отношения России с иностранными государствами и тем самым «о державе своей много попечение имея» [26, с. 620]. Как говорилось выше, палеографическое оформление и протокол его грамоты в Тоскану выдержаны в том же стиле, что и грамоты его предшественников на московском троне. В грамоте Тосканскому герцогу царь Борис Федорович предстает как правитель, унаследовавший трон Рюриковичей и осознающий особенность своего положения, поддерживающий высокий авторитет царской власти и Московского государства, готовый установить отношения с Тосканским герцогством, любезный и вежливый («в разсужении ума доволен и сладкоречив велми» [26, с. 620]) с иностранным адресатом и говорящий с ним на языке, за которым стоит система этических и идеологических установок и социальных отношений Московской Руси.

Приложение

<Грамота царя Бориса Федоровича Тосканскому герцогу Медичи от 6 июня 1601 г.>

При публикации применяются правила ТОДРЛ, разработанные для серии монографических исследований и изданий памятников древнерусской литературы [9, с. 491–499]. В текстах царских грамот-ходатайств все титла раскрыты, все выносные буквы введены в строку, рудиментарные *ъ* и *ь* на конце слов не воспроизведены, буква *ї* заменена буквой *и*, *ω* — буквой *о*, *ѣ* — буквой *е*, *х* — буквами *кс*, *А* — буквой *я*. Пунктуация современная. Сохранена авторская орфография.

Божиею милостию от великого государя, царя и великого князя Бориса Федоровича, всеа Руси самодержца, Владимирского, Московского, Новгородского, царя Казанского, царя Астараханского, царя Сибирского, государя Псковскаго и великого князя Смоленскаго, Тверскаго, Югорского Пермьского, Вятского, Болгарского и иных государя и великого князя Нова города, Низовские земли, Черниговского, Резанского, Полотцакаго, Ростовского, Ярославского, Белоозерского, Лифлянского, Удорского, Обдорского, Кондинского и всея северные страны, повелителя и государя Иверские земли, грузинских царей и кабардинские земли, черкасских и горских князей и иных многих государств государя и обладателя Фердинанту Олександровичу Медице, арцуху Тусканскому и Флоретинскому. Присылал еси к нам, к великому государю, к царю и великому князю Борису Федоровичю, всеа Руси самодержцу, человека своего Аврамлюса з грамотою. И мы великий государь, царь и великий князь Борис Федорович, всеа Руси самодержец, и нашего царского величества сын, великий государь царевич князь Федор Борисович всеа Руси, человеку твоему Аврамлюсу велели наши царские пресветлые очи видети и, грамоту твою приняв милостиво, выслушали. И в грамоте

своей к нам, к великому государю, царю и великому князю Борису Федоровичу, всеа Русии самодержцу, писал еси с великим прошением и челобитьем, чтобы наше царское величество учинили тебя Фердинанта, князя, с собою в ссылке и любви, и вы во всякое время подвижны нашему царскому величеству своею дружбою воздават, что будет вам возможно нашего царского величества к годности учинит, а о чем нашему царскому величеству человек ваш Аврам учнет бити челом, и нашему б царскому величеству пожаловати прошение ваше приятно учинити. И во всем естя положили на нашу царскую милость. И человек ваш, Аврамлюс нашему царскому величеству от тебя бил челом, чтоб нам великому государю для твоего челобития пожаловати отца их Сиона и их, Аврама, и Исака, и Матвея, поволити им приезжати в наши государства и со всякими товары на караблех и торговати поволоною торговлею. И мы великий государь, царь и великий князь Борис Федоровичь, всеа Русии самодержц, и нашего царского величества сын, великий государь, царевич, князь Федор Борисовичь всеа Русии с тобою, с Фердинантом, князем, в любви и в ссылке быти хотим. И тебя в том похваляем, что ты, Фердинант, князь, в нашем царском величестве ищеш любви. И для вашего челобитья Сиона Люса и детей его, Аврама, и Исаака, и Матвея пожаловали, велели им приезжат в наши государства со всякими товары на караблех к морской пристани к Архангилскому городу и в государстве наше на Москву и торговати им поволити всякими товары поволоною торговлею. И нашу царскую жалованую грамоту велели им дати, что им приезжати в наши великие государства к Архангилской пристани и к Москве и назад отезжати поволно безо всякого задержанья и зацепки со всеми их людми и животы, и вперед наше царское величество по твоему прошению хотим к тебе Фердинанту, князю, любов свою показати и в ссылке с тобою быти хотим. И то вам и самим ведомо, что к нам к великому государю царю и великому князю Борису Федоровичю всеа Русии самодержцу присылают все великие государи христьянские и мусулманские с великим прошеньем и с челобитием, чтоб мы великий государь приняли их к себе в любов и были с ними в ссылке и в дружбе. Писана в государства нашего дворе в царствующем граде Москве лета от создания мира 7110 г. (1601. — Н. К.) июня месяца 6.

Оригинал грамоты хранится в Государственном архиве г. Флоренции [Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, fasc. 102, ins. 9, № 1], опубликована [19, с. 141–142]. Грамота написана круглящимся полууставом, черными чернилами. Над верхней строчкой — царской интитуляцией — расположен растительный орнамент, в центре которого возвышается царская корона. Первое слово — «Божиею» — выписано вязью, золотом. Инвокация и титул царя написаны золотом до слова «самодержца» включительно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акты исторические, относящиеся к России, извлеченные из иностранных архивов и библиотек А. И. Тургеневым. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1842. Т. 2. 448 с.
- 2 *Александренко В. Н.* Посольский церемониал в XVIII веке и отношение к нему русских дипломатов // Варшавские университетские известия. 1894. № 8. С. 1–29.
- 3 *Антипов Г. Н.* Новые документы о России конца XVI – начала XVII в. М.: Изд-во Московского ун-та, 1967. 540 с.
- 4 *Бантыш-Каменский Н. Н.* Обзор внешних сношений России (по 1800 год). М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1896. Ч. II: Германия и Италия. VIII + 272 с.

- 5 *Бестужев-Рюмин К. Н.* Обзор событий от смерти царя Иоанна Васильевича до избрания на престол Михаила Федоровича Романова // Журнал Министерства народного просвещения. 1887. Июль. № 7. Ч. ССЛII. С. 49–112.
- 6 *Богоявленский С. К.* Московский приказный аппарат и делопроизводство XVI–XVII веков. М.: Языки славянской культуры, 2006. 605 с.
- 7 *Буганов В. И., Корецкий В. И., Станиславский А. Л.* «Повесть — како отомсти» — памятник ранней публицистики Смутного времени // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1974. Т. 28. С. 231–254.
- 8 *Державина О. А.* К истории создания «Летописной книги», приписываемой князю Катыреву-Ростовскому // Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина. М.: Изд-во МГПИ им. В. П. Потемкина, 1959. Т. 48. Вып. 5. С. 29–45.
- 9 *Дмитриева Р. П.* Проект серии монографических исследований — изданий памятников древнерусской литературы // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1955. Т. 11. С. 491–499.
- 10 *Зимин А. А.* В канун грозных потрясений: Предпосылки первой Крестьянской войны в России. М.: Мысль, 1986. 333 с.
- 11 *Зимин А. А.* Смерть царевича Димитрия и Борис Годунов // Вопросы истории. 1978. № 9. С. 92–111.
- 12 *Карданова Н. Б.* Грамота царя Алексея Михайловича и современный ей перевод на итальянский язык // Герменевтика древнерусской литературы. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. Сб. 11. С. 828–868.
- 13 *Карданова Н. Б.* Дипломатические послания Петра Великого дожам Венецианской республики: тематика, жанр, стиль, эпистолярный этикет. М.: Индрик, 2013. 445 с.
- 14 *Карданова Н. Б.* Письма флорентийского купца Франческо Гваскони из Москвы от 25 июня 1696 г. и от 17 июля 1696 г. и неизвестный русский оригинал // Международная конференция «Русский язык и культура в зеркале перевода» 25–30 апреля 2014 г., Салоники. Материалы международной научно-практической конференции: электронное издание. Салоники, 25/04/2014–30/04/ 2014. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова. Высшая школа перевода, 2014. С. 290–311.
- 15 *Кашитанов С. М.* Дипломатика как специальная историческая дисциплина // Вопросы истории. 1965. № 1. С. 39–44.
- 16 *Котошихин Г. К.* О России в царствование Алексея Михайловича / подгот. публ., введн. ст., коммент. и словник Г. А. Леонтьевой. М.: РОССПЭН, 2000. 272 с.
- 17 *Крылова Т. К.* Россия и Венеция на рубеже XVII и XVIII веков // Ученые записки Ленинград педагогического института им. А. И. Герцена. Л., 1939. Т. 19. С. 43–82.
- 18 *Кукушкина М. В.* Семен Шаховской — автор повести о Смуте // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1974. М.: Наука, 1975. С. 75–78.
- 19 *Левицкий И. В.* Несколько документов XVI в. из Флорентийского государственного архива // Записки Императорского Русского археологического общества. Новая серия. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1894. Т. 7. Вып. 1–2. С. 111–146.
- 20 *Никонов В. А.* До фамилий // Антропонимика. М.: Наука, 1970. 360 с.
- 21 *Опись архива Посольского приказа 1626 г. М.: [б. и.], 1966. Ч. 1. 416 с.*
- 22 *Памятники дипломатических и торговых сношений Московской Руси с Персией.* СПб.: Тов-во паровой скоропечатни Яблонский и Перотт, 1890. Т. 1. 455 с.

- 23 Памятники дипломатических сношений Древней России с державами иностранными. СПб.: Тип. II отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1851–1871. Ч. 1: Сношения с государствами европейскими. СПб.: Тип. II отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1851. Т. 1: Памятники дипломатических сношений с Римскою империею (С 1488 по 1594 год). 1620 стб. СПб.: Тип. II отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1856. Т. 2: Памятники дипломатических сношений с Римскою империею (С 1594 по 1621 год). 1542 стб. СПб.: Тип. II отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1856. Т. 4: Памятники дипломатических сношений с Римскою империею (С 1661 по 1674 год). 1436 стб. СПб.: Тип. II отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1871. Т. 10: Памятники дипломатических сношений с папским двором и с италиянскими государствами (С 1580 по 1699 год). 1859 стб.
- 24 Письма и бумаги императора Петра Великого. М.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 9. Вып. I (январь-декабрь 1709 г.). 529 с. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 879 с. Т. 10. Вып. 1 (январь-декабрь 1710 г.).
- 25 Повесть, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов // Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1891. Т. 13. С. 145–176.
- 26 Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского по списку Императорской Публичной библиотеки Q 4. № 154 // Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1891. Т. 13. С. 559–624.
- 27 Послания Ивана Грозного / подгот. текст Д. С. Лихачев и Я. С. Лурье; пер. и коммент. Я. С. Лурье. СПб.: Наука, 2005.
- 28 Россия и Запад: Горизонты взаимопознания. Литературные источники первой четверти XVIII века. М.: Наследие, 2000. Вып. 1. 496 с.
- 29 *Сальмон Л.* Личное имя в русском языке: Семиотика, прагматика перевода. М.: Индик, 2002. 159 с.
- 30 *Сергеев Ф. П.* Русская дипломатическая терминология XI–XVII вв. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1971. 219 с.
- 31 *Сергеев Ф.* Формирование русского дипломатического языка. Львов: Вища школа, 1978. 223 с.
- 32 *Серова И. Ю.* «Летописная книга» Катырева-Ростовского и «Троянская история» Гвидо де Колумны // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1989. Т. 42. С. 107–115.
- 33 *Скрынников Р. Г.* Борис Годунов. М.: Наука, 1978. 198 с.
- 34 *Толкачев М. В.* Европейское направление во внешней политике России в период правления Федора Иоанновича и Бориса Годунова: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Самара, 2011. 20 с.
- 35 *Флоря Б. Н.* Торговля России со странами Западной Европы в Архангельске (конец XVI – начало XVII в. // Средние века. 1973. Вып. 36. С. 129–151.
- 36 *Форстен Г. В.* Акты и письма к истории балтийского вопроса в XVI и XVII столетиях. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1889. Вып. I. 341 с.
- 37 *Шалак М. Е.* Русская Смута и общественная мысль XVII века: суждения, оценки, концепции: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Ростов н/Д., 2004. 24 с.

- 38 Шаркова И. С. Россия Италия: торговые отношения XV — первой четверти XVIII в. / под ред. члена-корреспондента АН СССР В. И. Рутенбурга. Л.: Наука, 1981. 210 с.
- 39 Шмурло Е. Отчет о двух командировках в Россию и за границу в 1892/3 и 1893/4 гг. // Ученые записки Императорского Юрьевского университета. Юрьев: Тип. К. Матисена, 1894. № 3. Прилож. С. 3–269.
- 40 Шмурло Е. Отчет о заграничной командировке осенью 1897 г. // Ученые записки Императорского Юрьевского университета. Юрьев: Тип. К. Матисена, 1897. № 1. Прилож. С. 1–80.
- 41 Шмурло Е. Сборник документов, относящихся к истории царствования императора Петра Великого — Recueil des documents relatifs au règne de l'Empereur Pierre le Grand / publié par E. Schmourlo, Prof. à l'Université Impériale de Youriev (Dorpat). Юрьев: Тип. К. Матисена, 1903. Т. 1: 1693–1700. XLV с. + 728 с. XLV.
- 42 Benacchio Berto R. L'allocutivo reverenziale di cortesia «vy» nella Russia di Pietro il Grande: uno studio sociolinguistico // Atti del colloquio «Lingue slave e lingue romanze: un confronto». Firenze, 25–26 gennaio 1985. Pisa: ETS Editrice, 1985. P. 61–78.
- 43 Benacchio R. Modalità allocutive pronominali nella società moscovita del sec. XVII. Università di Padova: Istituto di Filologia Slava, 1984. 55 p.
- 44 Caccamo D. Alberto Vimina in Ucraina e nelle «parti settentrionali»: diplomazia e cultura nel Seicento veneto // Europa Orientalis. 1986. № 5. P. 233–283.
- 45 Di Salvo M. Florence, Amsterdam, Moscow: an Italian Merchant in Peter the Great's Time // M. Di Salvo Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari / A cura di A. Alberti, M. C. Bragone, G. Brogi Bercoff, L. Rossi. Firenze: Firenze University Press, 2011. P. 137–144.
- 46 Hennings J. Russia and courtly Europe: ritual and the culture of diplomacy, 1648–1725. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 297 p.
- 47 Szeftel M. La monarchie absolue dans l'état Moscovite et l'Empire Russe (fin XV^e siècle — 1905 // Szeftel M. Russian Institutions and Culture up to Peter the Great. London: Variorum Reprints, 1975. 374 p.

© 2021. Nataliya B. Kardanova
Genoa, Italy

**BORIS GODUNOV AS A DIPLOMAT:
A LETTER OF THE TSAR BORIS FEDOROVICH
TO THE GRAND DUKE OF TUSCANY FERDINAND I
IN THE CONTEXT OF DIPLOMATIC CORRESPONDENCE
OF RUSSIAN TSARS**

Abstract: The complex figure of Boris Godunov, receiving mixed assessments of contemporaries and descendants, is still attracting attention of researchers. The author aims to answer the question of how Boris Godunov is portrayed in diplomatic correspondence, in particular in his letter of 6 June 1601 in response to the Tuscan Duke Ferdinando Medici. The Duke's petition for assistance to one of his subjects, a

Tuscan merchant who wanted to trade in Russia, was rightly perceived in Moscow as a proposal to establish not only trade, but also diplomatic relations between the two states. That is why the communicative task of Godunov's response message is to convince the addressee of readiness for such a relationship; it determined the structure of his letter and selection of stylistic features. As the paper shows, Tsar Boris Fedorovich appears as a ruler who inherited the throne of the Rurik dynasty, yet realizes the peculiarity of his position, maintaining a high authority of Russian Czars and of the Moscow state, who is kind and polite with a foreign addressee and speaks to him in the language implying a system of ethical and ideological attitudes and social relationships of Russia of that time.

Keywords: Boris Godunov, Grand Duke of Tuscany, diplomatic letter.

Information about the author: Nataliya B. Kardanova — DSc in Philology, Associate Professor, University of Genoa, place of Saint Sabina, 2, 16124 Genoa, Italy. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2280-6000>. E-mail: natasha.kardanova@gmail.com

Received: August 18, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Kardanova N. B. Boris Godunov as a diplomat: a letter of the tsar Boris Fedorovich to the Grand Duke of Tuscany Ferdinand I in the context of diplomatic correspondence of Russian tsars. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 64–91. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-64-91>

REFERENCES

- 1 *Akty istoricheskie, otnosiashchiesia k Rossii, izvlechennye iz inostrannykh arkhivov i bibliotek A. I. Turgenevym* [Historical acts related to Russia, extracted by A. I. Turgenev from foreign archives and libraries]. St. Petersburg, Tipografiia Eduarda Pratsa Publ., 1842. Vol. 2. 448 p. (In Russian)
- 2 Aleksandrenko V. N. Posol'skii tseremonial v XVIII veke i otnoshenie k nemu russkikh diplomatov [The ceremonial of the embassy in the 18th century and its perceptions by Russian diplomats]. *Varshavskie universitetskie izvestiia*, 1894, no 8, pp. 1–29. (In Russian)
- 3 Anpilogov G. N. *Novye dokumenty o Rossii kontsa XVI – nachala XVII v.* [New documents about Russia at the end of the 16th – beginning of the 17th century]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1967. 540 p. (In Russian)
- 4 Bantysh-Kamenskii N. N. *Obzor vneshnikh snoshenii Rossii (po 1800 god)* [Review of Russia's foreign Relations (before 1800)]. Moscow, Tipografiia E. Lissnera i Iu. Romana Publ., 1896. Part II: Germaniia i Italiia [Germany and Italy]. VIII + 272 p. (In Russian)
- 5 Bestuzhev-Riumin K. N. *Obzor sobytii ot smerti tsaria Ioanna Vasil'evicha do izbraniia na prestol Mikhaila Fedorovicha Romanova* [Review of events from the death of Tsar John Vasilyevich to the election of Mikhail Fedorovich Romanov to the throne]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1887, July, no 7, part CCLII, pp. 49–112. (In Russian)
- 6 Bogoiavlenskii S. K. *Moskovskii prikaznyi apparat i deloproizvodstvo XVI–XVII vekov* [Moscow stationery and office work of the 16th–17th centuries]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2006. 605 p. (In Russian)
- 7 Buganov V. I., Koretskii V. I., Stanislavskii A. L. “Povest' — kako otomsti” — pamiatnik rannei publitsistiki Smutnogo vremeni [“The Story — how to take

- revenge” — a monument of the early journalism of the Time of troubles]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, vol. 28, pp. 231–254. (In Russian)
- 8 Derzhavina O. A. K istorii sozdaniia “Letopisnoi knigi”, pripisyvaemoi kniazuiu Katyrevu-Rostovskomu [To create a “Chronicle books” attributed to Prince Katyrevo-Rostov]. *Uchenye zapiski Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo instituta im. V. P. Potemkina* [Proceedings of the Moscow city pedagogical Institute. V. P. Potemkin]. Moscow, Izdatel'stvo MGPI im. V. P. Potemkina Publ., 1959, vol. 48, issue 5, pp. 29–45. (In Russian)
- 9 Dmitrieva R. P. Proekt serii monograficheskikh issledovaniĭ — izdaniĭ pamiatnikov drevnerusskoi literatury [Project of a series of monographic research publications of monuments of ancient Russian literature]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Ancient Russian literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1955, vol. 11, pp. 491–499. (In Russian)
- 10 Zimin A. A. *V kanun groznykh potriasenii: Predposylki pervoi Krest'ianskoi voiny v Rossii* [On the eve of terrible upheavals: background of the first peasant war in Russia]. Moscow, Mysl' Publ., 1986. 333 p. (In Russian)
- 11 Zimin A. A. Smert' tsarevicha Dimitriia i Boris Godunov [The death of Tsarevich Dimitri and Boris Godunov]. *Voprosy istorii*, 1978, no 9, pp. 92–111. (In Russian)
- 12 Kardanova N. B. Gramota tsaria Alekseia Mikhailovicha i sovremennyi ei perevod na ital'ianskii iazyk [The Charter of Tsar Alexei Mikhailovich and its modern Italian language translation]. In: *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [Hermeneutics of Old Russian literature]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury; Progress-traditsiia Publ., 2004, issue 11, pp. 828–868. (In Russian)
- 13 Kardanova N. B. *Diplomaticheskie poslaniia Petra Velikogo dozham Venetsianskoi respubliki: tematika, zhanr, stil', epistoliarnyi etiket* [The Diplomatic Doge of Peter the Great of the Republic of Venice: themes, genre, style, epistolary etiquette]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 445 p. (In Russian)
- 14 Kardanova N. B. Pis'ma florentiiskogo kuptsa Franchesko Gvaskoni iz Moskvy ot 25 iunია 1696 g. i ot 17 iulია 1696 g. i neizvestnyi russkii original [Letters of the Florentine merchant Francesco Gusconi from Moscow dated June 25, 1696 and July 17, 1696 and an unknown Russian original]. In: *Mezhdunarodnaia konferentsiia “Russkii iazyk i kul'tura v zerkale perevoda” 25–30 apreliа 2014 g., Saloniki. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: elektronnoe izdanie. Saloniki, 25/04/2014–30/04/2014* [International Conference “Russian language and Culture in the mirror of translation” April 25–30, 2014, Thessaloniki. Proceedings of the international scientific and practical conference: electronic edition. Thessaloniki, 25/04/2014–30/04/2014]. Moscow, Izdatel'stvo MGU im. M. V. Lomonosova Publ., Vysshiaia shkola perevoda Publ., 2014, pp. 290–311. (In Russian)
- 15 Kashtanov S. M. Diplomatiĭka kak spetsial'naia istoricheskaiа distsiplina [Diplomacy as a special historical discipline]. *Voprosy istorii*, 1965, no 1, pp. 39–44. (In Russian)
- 16 Kotoshikhin G. K. *O Rossii v tsarstvovanie Alekseia Mikhailovicha* [Russia in the reign of Alexey Mikhailovich], preparation of the publication, introductory article, commentary and dictionary by G. A. Leont'eva. Moscow, ROSSPEN Publ., 2000. 272 p. (In Russian)
- 17 Krylova T. K. Rossiia i Venetsiia na rubezhe XVII i XVIII vekov [Russia and Venice at the turn of the 17th and 18th centuries]. In: *Uchenye zapiski Leningrad*

- pedagogicheskogo instituta im. A. I. Gertsena* [Proceedings of A. I. Herzen Leningrad Pedagogical Institute]. Leningrad, 1939, vol. 19, pp. 43–82. (In Russian)
- 18 Kukushkina M. V. Semen Shakhovskoi — avtor povesti o Smute [Semyon Shakhovskoy — the author of a story about Time of troubles]. In: *Pamiatniki kul'tury. Nove otkrytiia. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1974* [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook for 1974]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 75–78. (In Russian)
- 19 Levitskii I. V. Neskol'ko dokumentov XVI v. iz Florentiiskogo gosudarstvennogo arkhiva [Several documents of the 16th century from the Florentine State Archive]. In: *Zapiski Imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obshchestva. Novaia seriia* [Notes of the Imperial Russian Archaeological Society. A new series]. St. Petersburg, Tipografiia I. N. Skorokhodova Publ., 1894, vol. 7, issue 1–2, pp. 111–146. (In Russian)
- 20 Nikonov V. A. Do familii [Before surnames]. In: *Antroponimika* [Anthroponymy]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 360 p. (In Russian)
- 21 *Opis' arkhiva Posol'skogo prikaza 1626 g.* [Inventory of the archive of the Embassy order of 1626]. Moscow, 1966. Part 1. 416 p. (In Russian)
- 22 *Pamiatniki diplomaticheskikh i torgovykh snoshenii Moskovskoi Rusi s Persiei* [Monuments of diplomatic and trade relations between Moscow Russia and Persia]. St. Petersburg, Tovarishchestvo parovoi skoropechatni Iablonskii i Perott Publ., 1890. Vol. 1. 455 p. (In Russian)
- 23 *Pamiatniki diplomaticheskikh snoshenii Drevnei Rossii s derzhavami inostrannymi* [The monument of diplomatic relations of Ancient Russia with foreign powers]. St. Peterburg, Tipografiia II otdeleniia sobstvennoi E. I. V. kantseliarii Publ., 1851–1871. (In Russian)
- 24 *Pis'ma i bumagi imperatora Petra Velikogo* [Letters and papers of Peter the Great]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1950. Vol. 9. Issue I (ianvar'-dekabr' 1709 g.) [(January-December 1709)]. 529 p. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1956. 879 p. Vol. 10. Issue 1 (ianvar'-dekabr' 1710 g.) [(January–December 1710)]. (In Russian)
- 25 *Povest', kako voskhiti nepravdoiu na Moskve tsarskii prestol Boris Godunov* [The story of how Boris Godunov unjustly seized the tsar's throne in Moscow]. In: *Pamiatniki drevnei russkoi pis'mennosti, otnosiashchiesia k Smutnomu vremeni. Russkaia istoricheskaia biblioteka, izdavaemaia Arkheograficheskoiu komissieiu* [Monuments of Old Russian writing related to the Time of Troubles. The Russian Historical Library, published by the Archeographic Commission]. St. Peterburg, Tipografiia I. N. Skorokhodova Publ., 1891, vol. 13, pp. 145–176. (In Russian)
- 26 *Povest' kniazia Ivana Mikhailovicha Katyreva-Rostovskogo po spisku Imperatorskoi Publichnoi biblioteki Q 4. № 154* [The story of Prince Ivan Mikhailovich Katyrev-Rostov according to the list of the Imperial Public Library Q 4. No. 154]. In: *Pamiatniki drevnei russkoi pis'mennosti, otnosiashchiesia k Smutnomu vremeni. Russkaia istoricheskaia biblioteka, izdavaemaia Arkheograficheskoiu komissieiu* [Monuments of Old Russian writing related to the Time of Troubles. The Russian Historical Library, published by the Archeographic Commission]. St. Peterburg, Tipografiia I. N. Skorokhodova Publ., 1891, vol. 13, pp. 559–624. (In Russian)
- 27 *Poslaniia Ivana Groznogo* [The Epistles of Ivan the Terrible], preparation of the text by D. S. Likhachev i Ia. S. Lur'e; translation and commentary by Ia. S. Lur'e. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. (In Russian)

- 28 *Rossii i Zapad: Gorizonty vzaimopoznaniia. Literaturnye istochniki pervoi chetverti XVIII veka* [Russia and the West: horizons of mutual understanding. Literary sources of the first quarter of the 18th century]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. Issue 1. 496 p. (In Russian)
- 29 Sal'mon L. *Lichnoe imia v russkom iazyke: Semiotika, pragmatika perevoda* [Personal name in Russian: semiotics, pragmatics of translation]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 159 p. (In Russian)
- 30 Sergeev F. P. *Russkaia diplomaticheskaiia terminologiia XI–XVII vv.* [Russian diplomatic terminology of the 11–17th centuries]. Kishinev, Kartia Moldoveniaske Publ., 1971. 219 p. (In Russian)
- 31 Sergeev F. *Formirovanie russkogo diplomaticheskogo iazyka* [Formation of the Russian diplomatic language]. L'vov, Vishcha shkola Publ., 1978. 223 p. (In Russian)
- 32 Serova I. Iu. “Letopisnaia kniga” Katyreva-Rostovskogo i “Troianskaia istoriia” Gvido de Kolumny [Katyrev-Rostovsky's “Chronicle Book” and Guido de Columna's “Trojan History”]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, vol. 42, pp. 107–115. (In Russian)
- 33 Skrynnikov R. G. *Boris Godunov*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 198 p. (In Russian)
- 34 Tolkachev M. V. *Evropeiskoe napravlenie vo vneshnei politike Rossii v period pravleniia Fedora Ioannovicha i Borisa Godunova* [The European direction in Russia's foreign policy during the reign of Fyodor Ioannovich and Boris Godunov: PhD thesis, summary]. Samara, 2011. 20 p. (In Russian)
- 35 Floria B. N. *Torgovlia Rossii so stranami Zapadnoi Evropy v Arkhangel'ske (konets XVI – nachalo XVII v.* [Trade of Russia with the countries of Western Europe in Arkhangel'sk (late 16th – early 17th century)]. *Srednie veka*, 1973, vol. 36, pp. 129–151. (In Russian)
- 36 Forsten G. V. *Akty i pis'ma k istorii baltiiskogo voprosa v XVI i XVII stoletiiakh* [Acts and letters on the history of the Baltic question in the 16th century and in the 17th centuries]. St. Peterburg, Tipografiia I. N. Skorokhodova Publ., 1889. Vol. I. 341 p. (In Russian)
- 37 Shalak M. E. *Russkaia Smuta i obshchestvennaia mysl' XVII veka: suzhdeniia, otsenki, kontseptsii* [Russian turmoil and social thought in the 17th century: judgments, assessments, concepts: PhD thesis, summary]. Rostov-na-Donu, 2004. 24 p. (In Russian)
- 38 Sharkova I. S. *Rossii Italiia: torgovyie otnosheniia XV – pervoi chetverti XVIII v.* [Russia Italy: trade relations of the 15th century-the first quarter of the 18th century], edited by corresponding member of the USSR Academy of Sciences V. I. Rutenburga. Leningrad, Nauka Publ., 1981. 210 p. (In Russian)
- 39 Shmurlo E. *Otchet o dvukh komandirovkakh v Rossiiu i za granitsu v 1892/3 i 1893/4 gg.* [Report on two business trips to Russia and abroad in 1892/3 and 1893/4]. In: *Uchenye zapiski Imperatorskogo Iur'evskogo universiteta* [Scientific notes of the Imperial Yuriev University]. Iur'ev, Tipografiia K. Matisena Publ., 1894, no 3, addition, pp. 3–269. (In Russian)
- 40 Shmurlo E. *Otchet o zagranichnoi komandirovke osen'iu 1897 g.* [Report on a business trip abroad in the autumn of 1897]. In: *Uchenye zapiski Imperatorskogo Iur'evskogo universiteta* [Proceedings of the Imperial Yuriev University]. Iur'ev, Tipografiia K. Matisena Publ., 1897, no 1, addition, pp. 1–80. (In Russian)

- 41 Shmurlo E. *Sbornik dokumentov, otnosiashchikhsia k istorii tsarstvovaniia imperatora Petra Velikogo* [Collection of documents related to the history of the reign of Emperor Peter the Great] — Recueil des documents relatifs au règne de l'Empereur Pierre le Grand, published by E. Schmourlo, Professor at the l'Université Impériale de Youriev (Dorpat). Iur'ev, Tipografii K. Matisena Publ., 1903. Vol. 1: 1693–1700. XLV p. + 728 p. XLV. (In Russian)
- 42 Benacchio Berto R. L'allocutivo reverenziale di cortesia “vu” nella Russia di Pietro il Grande: uno studio sociolinguistico [The polite reverential allocutive “vy” in Peter The Great's Russia: a sociolinguistic study]. *Atti del colloquio “Lingue slave e lingue romanze: un confront”*. Firenze, 25–26 gennaio 1985 [Proceedings of the colloquium “Slavic languages and Romance languages: a comparison”. Florence, 25–26 January 1985]. Pisa, ETS Editrice Publ., 1985, pp. 61–78. (In Italian)
- 43 Benacchio R. *Modalità allocutive pronominali nella società moscovita del sec. XVII* [Pronominal allocutive modes in the Muscovite Society of the sec. XVII]. Università di Padova, Istituto di Filologia Slava Publ., 1984. 55 p. (In Italian)
- 44 Caccamo D. Alberto Vimina in Ucraina e nelle “parti settentrionali”: diplomazia e cultura nel Seicento veneto [Alberto Vimina in Ukraine and in the “northern parts”: diplomacy and culture in the seventeenth century Veneto]. *Europa Orientalis*, 1986, no 5, pp. 233–283. (In Italian)
- 45 Di Salvo M. Florence, Amsterdam, Moscow: an Italian Merchant in Peter the Great's Time [Florence, Amsterdam, Moscow: an Italian Merchant in Peter The Great's time]. *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari* [Italy, Russia and the Slavic world. Philological and literary studies], edited by A. Alberti, M. C. Bragone, G. Brogi Bercoff, L. Rossi. Firenze, Firenze University Press Publ., 2011, pp. 137–144. (In Italian)
- 46 Hennings J. *Russia and courtly Europe: ritual and the culture of diplomacy, 1648–1725*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2016. 297 p. (In English)
- 47 Szeftel M. La monarchie absolue dans l'état Moscovite et l'Empire Russe (fin XV^e siècle — 1905) [Absolute monarchy in the Muscovite state and the Russian Empire (late fifteenth century — 1905)]. Szeftel M. *Russian Institutions and Culture up to Peter the Great*. London, Variorum Reprints Publ., 1975. 374 p. (In French)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-92-103>

УДК 008

ББК 71+66.4(2)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. А. В. Богатырев
г. Тольятти, Россия

ОБОЗНАЧЕНИЯ ЦВЕТА И БЛИЗКИЕ ПОНЯТИЯ В ДОНЕСЕНИЯХ РУССКОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ В РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ В. М. ТЯПКИНА

Аннотация: С точки зрения прошлого цветообозначений в русском языке значительную ценность имеют так и не опубликованные полностью записи первого представителя России в Польско-Литовском государстве 70-х гг. XVII столетия. Самыми изобильными в цветовом отношении стали заметки, касающиеся событий 1676 г., что объясняется пришедшимися на это время массовыми мероприятиями — пышными похоронами польских королей и коронацией нового монарха. Анализ источника показал, что с большей частотой в нем появляются *белый, золотой, красный, черный*. Чаще всего цветообозначения использовались для передачи внешнего вида тканей, изготовленных из них стягов, одежды, реже — интерьеров и декораций, масти животных и облика персон. Установлено, что термины *золотой* и *красный* уточнялись близкими понятиями, представляющими собой разные вариации на тему данных цветов: *златой, золотный*; а также *румянец, scarлатный, червонный, червчатый*. Вместе с тем языковая «палитра» документа несколько беднее выразительных средств русского языка XVII в. Тем не менее материалы резидентуры помогают прояснить вопрос бытования некоторых лексем, раскрыть их этимологию. Получены новые сведения об использовании в речи образованных представителей Московской Руси словарных единиц *барвяный, фарба*, детализируется история употребления понятия *цветной*. Выявлен уникальный случай, присущее именно исследуемому памятнику написание лексемы *златописанный* — *золотописанный*, иные примеры подобного в означенный период нам не попадались. Другой встречающийся в источнике вариант известного слова, *золотоцветный*, раньше обнаруживался у М. В. Ломоносова.

Ключевые слова: название цвета, этимология, XVII в., архивные материалы, В. М. Тяпкин.

Информация об авторе: Арсений Владимирович Богатырев — кандидат исторических наук, независимый исследователь, г. Тольятти, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0702-5038>. E-mail: sob1676@yandex.ru

Дата поступления статьи: 13.04.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Богатырев А. В. Обозначения цвета и близкие понятия в донесениях русского представителя в Речи Посполитой В. М. Тяпкина // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 92–103. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-92-103>

В нашей памяти воздействие времени заставляет события прошлого терять свои цвета, как будто блекнуть и выцветать. Чем дальше во временном отношении эпоха, тем бледнее краски, тем мрачнее предстающее перед нами событийное панно. Но на самом деле, безусловно, прошлое многоцветно, яркое свидетельство чему — дневники, различные записи современников. В них тогдашний мир вновь обретает всю полноту цветового многообразия, что особенно заметно на примере многостраничных донесений побывавших за границей и впечатленных «заморскими» чудесами русских дипломатов.

Остановимся на одном из них — объемном комплексе документов первого русского резидента В. М. Тяпкина (1673–1677), приехавшего в Речь Посполитую на этапе временного перемирия между странами. Составленные им подробнейшие отчеты о различных событиях заставляют предполагать какие-то заимствования и вставки из документов иных лиц, заключают в себе колоссальный исследовательский потенциал. На страницах бумаг Тяпкина встречаем множество колоронимов, под которыми, согласившись с И. В. Калитой, будем понимать обозначения цвета [21, с. 38]. Ценность записок дипломата для исследований по истории языка была нами уже показана (из последнего: [5, с. 61; 6, с. 174–177]), однако далеко не все возможности источника в данной области еще раскрыты. Среди неразработанных проблем — использование посланником цветообозначений.

Начнем с фундаментальных понятий *цвет*, *цветно* (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 16), *цветной*. Нужно сказать, резидент не обходит стороной и саму процедуру придания цвета, окрашивания, применяя для этого прилагательные *малеванный*, *намалеванный*, *обмалеванный*, *отмалеванный* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 269, 522, 769 об., 770 об. и пр.). С помощью лексемы *цветной/цветный* Тяпкин отмечает броскость, яркость, насыщенность: «Рундук высокой четвероугольной. Рундук открыли и обили *цветными* (здесь и далее курсив наш. — А. Б.) коврами и сукнами...» [28]. В подавляющем большинстве случаев понятие прилагается к различного рода тканям, к чему-то изготовленному из них, вязаному или плетеному. Так, расписывая парад в связи с коронацией польского короля Яна III Собеского в 1676 г., россиянин упомянул: «...потом шла реитария <...>, по французску убраны <...> назади у них выражены кружками *цветными*, две роты...» [19, с. 314]. «А пред королевским величеством ехали мещаня з знаменами <...> в *цветных* одеждах» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 771), — уточняет резидент.

В связи с отсутствием подробной этимологической статьи о прилагательном *цветной*, попытаемся кратко набросать его историю. И здесь возникают сложности с датировками. Например, у В. И. Даля — «*цветной*, не белый и не черный, какого-либо иного цвета, окрашенный» (кстати, лексема краска находится среди языковых инструментов Тяпкина [19, с. 317]), при этом автор ссылается на пример из песни «Снимай, вдова, платье *цветное*, надевай, вдова, платье черное!» [14, с. 913], без отсылок к времени происхождения слова. Также без каких-либо конкретных хронологических пояснений наблюдаем *цветьнии* в книге А. А. Кретьова [26, с. 54].

Больше информации дает «Опись платья и всякой казны времени царей Федора Ив., Бориса Годунова, Василья Шуйского», в которой упоминается «фата *цветная* выбойка турецкая...» [18, с. 582]. Конкретную дату можно назвать благодаря датировке таможенных книг (1636), где значатся «3 косячка сатын (ткань. — А. Б.) *цветных*...» [32, вып. 23, с. 66]. Согласно данным Словаря русского языка XI–XVII вв., сочетание «*цветные* краски» использовано под 1677 г. [32, вып. 30, с. 93], а вот «верх камчатной *цветной*» помечен 1696 г. [32, вып. 24, с. 55]. В большинстве же своем *цветной* имеет

отношение к цветной неделе и цветной триоди [33, с. 158; 32, вып. 30, с. 145, 160], реже связано с трапезными традициями — название одного из блюд на царском столе: «роща красная *цветная*» [36, с. 30].

Наше внимание привлекла лексема *барвы*. Продолжая знакомить начальство с польским торжеством по случаю коронации, Тяпкин сообщал: «А потом пехота наступила <...> розных панов, человек по полтора под всякою хорунгвью, в суконных новых цветных *барвах*...». «За рейтары шла хоругвь пеших <...> полку г-на Секе-ринскаго, убраны в цветные *барвы*...» [19, с. 312, 314], — такими в докладе резидента представляли отряды маршировавших польских воинов. Применение дипломатом данной словарной единицы — вполне рядовое явление, со смыслом «цвет, краска» она была известна у нас уже в XVI столетии [32, вып. 1, с. 73]. Вместе с тем из текста следует, что Тяпкин прибегал к лексеме как к синониму *одеяние, одежда*.

Другой случай представляется более интересным: «Выезд на коронацию королевскому величеству <...> во множестве народов конных и пеших полков нарядных и *барвяных*...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 49). И далее, расписывая шествие, Тяпкин обмолвился, что «пешеходы» двигались за «рейтарыей *барвяной*» (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 71 об.). Поискав, мы нашли термин *барвяный* в словаре украинского и белорусского языков [35, с. 22; 10, с. 195], в русских же говорах он замечен в материалах начала XX в. как «румяный, здоровый, крепкий» [39, с. 111]. Примерно так толкует слово и современное издание [1, с. 209].

Любопытен для истории русского языка сохранный переписчиком XIX в. отрывок из описания обстановки королевского замка в Кракове: «Потолки и стены во всех покоях различными фигуры и образы златом и *фабрами* дивне намалеваны...» [19, с. 310]. *Фабра*, «краска для усов и бороды», обычно относится к более поздним приобретениям, ее употребление фиксируют у И. С. Тургенева [38, с. 181] (хотя единичные вкрапления *фабры* наблюдаем в 1690-х гг. [29, с. 115], В. И. Даль указывал на использование глагола *фабрить* Г. Р. Державиным [15, с. 642]: «Задать Стокгольму перцу хочешь, Берлину *фабришь* ты усы...» (1789) [16, с. 181, 186]).

И тем не менее нам кажется правильным видеть здесь другое слово, более подходящее к моменту, — *фарбами* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 522), от польск. *farba, фарба*, т. е. «краска, цвет». Использовал его знаменитый деятель, проповедовавший на территории Речи Посполитой, И. Вишенский — «Люд христианский прелщает и изводит, и *фарбами* смачными вместо правды сверху показывает...» [9, с. 155], было востребовано оно и в окружении Петра Могилы [11, с. 131, 132, 139]. А вот в русской среде оно стало более известно к самому концу XVII в. [22, с. 162], шире же — благодаря описанию паломничества уроженца Киева В. Григоровича-Барского: «Аще цветами обичными, си есть *фарбами*...» [13, с. 318]. Понятие *фарба* обнаруживают в «Юности честном зерцале» [20, с. 868].

Перейдем теперь уже непосредственно к цветовой гамме. Одним из основных цветов является, несомненно, *черный*, который также воспринимается и как отсутствие всякой окрашенности, отсутствие самого света. Так как он зачастую связывается с трауром [4, с. 16], неудивительно обнаружить его в описании шествия на похоронах польских монархов Яна II Казимира и Михаила Вишневецкого (1676): «Панцерная з дидами, с прапорчиками *черными* тафтяными...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 67). Продолжая рассказ, Тяпкин обратил внимание на «хоругвь <...> с *черными* прапорцы его милости господина королевича...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 68). «Мещане сами шли цехами

с пищалми в *черном* платье...» [19, с. 315], — добавлял дипломат детали к представшей перед ним картине. Отметим примечательный момент: слово *черный* Тяпкин прилагал не только к различным аксессуарам, но и к внешности польской королевы (цвет ее волос) (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 94), что резидент вообще позволял себе нечасто.

Нам мыслится логичным вслед за *черным* рассмотреть и противоположность ему — *белый*. Его в донесениях «московита» вполне предостаточно, тем более что лексема не была диковиной в русской речи [32, вып. 1, с. 137]: «Потом шла хоруговь панцерная з дидами, с прапорцы <...> *белыми*...»; «На коронной хоругови — орел *белый* (на нем корона царская), держаще в правой нозе скифетр, в левой яблоко со крестом...» [19, с. 312, 321]. Изменение характеристик объекта наблюдения, потеря им обычного цвета, его блеклость Тяпкин передавал словом *бледность* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 460). По традиции прилагательное *белый* фигурирует не только как непосредственно колороним, но и в переносном смысле — «царь <...> *Белыя* России...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 5 – 6 об., 95 об. – 96).

Но с большей регулярностью появляется в отчетах резидента *красный* цвет (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 417, 512 об., 527 и пр.), что кажется закономерным, ведь по физиологическим причинам он быстрее замечается глазом [37, с. 147]. Кроме того, *красный* — признак королевского достоинства [25, с. 158], доминировавший на придворных мероприятиях. По поводу коронации государя Речи Посполитой у Тяпкина читаем: «Перед болшим олтарем среди того костела устроено было горнее место с перилами и обито *красными* сукнами, перила, и лесница, и мост...» [19, с. 318]; «Хоруговь гусарская <...> с *красными* <...> прапорцы полку господина Поляновского...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 68 – 68 об.).

Красный в записках «московита» означал не только цвет, но и говорил о богатстве, красоте чего-либо. Явившийся с визитом в ратушу король «вшедчи прежде в ратушные полаты, иже были зело *красны* устроены...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 557 об.) [19, с. 325]. Сверка с источником показала, что в скопированном тексте *красны* заменены на *красивы*. Здесь отразилось старое понимание термина, который в качестве цветообозначения начал применяться в XIV–XVI вв. [32, вып. 8, с. 20; 21, с. 45].

Конечно, *красный* цвет обладает множеством оттенков, каждый из которых имеет свое название — *алый*, *мясной* [23, с. 200] и др., но они нами выявлены в памятнике не были. Из исключений назовем здесь *румянец* (еще один нечастый пример описания человеческой внешности) и *скарлатный* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 460) [19, с. 307], от фр. «ярко-красный», довольно обычный для тогдашнего речевого узуса [32, вып. 24, с. 240]. В целом документы резидента отображают общую тенденцию в русском языке XVII–XVIII вв., когда на первое место при обозначении тонов *красного* цвета выходит собственно понятие *красный* [7, с. 173].

Тем не менее нередко в бумагах резидента мелькают своеобразные «замены» *красного*, начинающиеся на *черв*, например, *червчатый*: «На том же горнем месте под балдехином *червчатым* бархатным...»; «А сама королевино величество сидела <...> под балдехином *червчатым* бархатным...» [19, с. 318, 319]. Известно, что в XVI–XVII вв. *червчатый* («багряный, багровый») вытесняется обозначением *красный* [3, с. 160; 27, с. 70], однако, как видим, в том числе и на нашем примере, продолжает употребляться и соседствует с «новым» колоронимом. Причем в некоторых частях текстов россиянина *червчатый*, *червчетый* явно доминирует над словом *красный* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 512 об., 531, 536 об., 540, 543 об., 556, 756 об., 776 об.; Д. 178. Л. 82

и т. д.). Попадаетеся наряду с этим и *червоный* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 526 об., 527; Д. 178. Л. 68 и др.), а вот популярного некогда *червленьый* [3, с. 160; 7, с. 118; 27, с. 70] у Тяпкина не замечаем.

Интересно, что есть определенные особенности использования хроматонимов: так, *червчатый* обычен в описаниях тканей, соседствует с церемониальным балдахинном, в то время как *червоный* зачастую прилагается к названию военного отряда (хоругви). Итак, избыточные в источнике цветообозначения соответствуют триумвирату «*белый, черный, красный*», являющемуся осевым для многих культур [25, с. 157].

Само собой, вышеперечисленными цветами дело не ограничивается. Следующими после *красного* по количеству упоминаний выступают разновидности *желтого*. В написании *жолтый* он востребован еще с XI–XII вв. [32, вып. 5, с. 85–86], встречается у Тяпкина вместе с термином *рудожелтый* (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 67 об. и др.). Последнее понятие резидент применил к «хоругвям» князя М. К. Радзивилла, оно означает «красновато-желтый, оранжевый цвет».

Как интерпретация *желтого* [21, с. 38] совершенно органично вписывается в рамки королевских, государственных торжеств концепт *золота* — спутника монаршего величия. *Золотые* свойства предметов Тяпкин описывал словами *златой, золотный, 'золотой'* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 445 – 445 об., 482 об., 512 – 512 об., 624; Д. 178. Л. 100 об. и пр.) [19, с. 314], уже заявившими о себе в русском языке [30, с. 12]. Применительно к объекту, сотканному из особой ткани, обитому ей [32, вып. 6, с. 9] и имеющему золотой цвет он прилагал понятия *вызолоченый, золотглавный, золоченый, позлащенный* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 265 об.) [19, с. 307, 314]. Что касается *серебряного* в качестве «колора» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 265 об., 624 и пр.), то он в донесениях резидента менее распространен.

Особняком стоят эпизоды словоупотребления, придающие документам Тяпкина некую самобытность. *Золотописанный, златописанный* открываем в изложении торжественного обряда, когда «балдехин несли над королевским величеством на *золотописанных* древках...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 529) [19, с. 313]. «И украшен многими вещми *золотоцветными*...» (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 445 об.), — обнаруживаем фиксацию еще одного варианта с *золото*. При этом напомним, что *золотоцветный* относятся к «неординарным поэтическим формулам и неологизмам» пушкинской поры [24, с. 101; 12, с. 882], отмечают в словаре Н. М. Языкова [8, с. 11, 39]. Но прежде употребил его еще М. В. Ломоносов: «Состоят из флуса, на котором хрусталь растет, к которому пристают *золотоцветные* кубики...» [34, с. 229]. Иных примеров с лексемой *золотоцветный* нам разыскать не удалось.

К редко появляющимся у Тяпкина цветообозначениям отнесем и *зеленый* — зафиксировано крайне мало случаев его употребления [19, с. 314; 28] (между тем колоритом известен как минимум с XII–XIII вв. [32, вып. 5, с. 370]). Еще меньше присутствует *голубой, синий* и близкое к данному спектру, а ведь, например, *голубец, голубь* («голубой фон»), *голубой* хорошо знали на Руси [32, вып. 4, с. 69, 70]. Знали и понятие *синий, синило* («синяя краска») [32, вып. 24, с. 150–151], но из всего многообразия этих оттенков резидент весьма скупо использовал лишь прилагательное *лазоревый* (РГАДА. Ф. 79. Д. 178. Л. 68) [19, с. 312–313]¹. Этим цветом резидент наделяет атрибуты воен-

¹ Довольно странно, так как на цветной гравюре Ромена де Хоогге (Romeyn de Hooghe), представлявшей в аллегорическом виде церемониальное действо с Яном III, явно присутствует *синий* цвет [40]. С другой стороны, цветовосприятие во многом завязано на индивидуальных особенностях, часто субъективно.

ного парада, что в некотором роде расширяет примеры из словарных статей [32, вып. 8, с. 163]. Совсем мизерное число раз воспользовался резидент *серым* [19, с. 315], правда, кроме *золотого* и *красного*, именно этот цвет также имеет уточнение — *темно-серый* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 528 об.).

Отдельно нужно сказать о цветообозначениях масти животных, прежде всего, лошадей. К примеру, Тяпкин заметил «коней *соловых*» [19, с. 314], тянувших королевскую карету. Форма *соловых* обозначается 1690 г. [32, вып. 26, с. 132] и, таким образом, отрывок из документов резидента помогает уточнить время существования лексем в русском языке. Несколько раз видим у дипломата понятие *чалый* (РГАДА. Ф. 79. Д. 161 а. Л. 468 об., 469 об., 473), означающее «серый, с примесью другого цвета» и имеющее богатую историю. Так, в словаре А. Дювернуа оно указано под XVI в. [17, с. 225], регистрируется в Оценной книге 30-х гг. XVII в. [2, с. 155], среди прочих мастей бытует в начале XVIII столетия [31, с. 41].

Вышеизложенное позволяет сделать некое обобщение. Во-первых, донесения резидента, несомненно, представляют собой богатейшую базу для исследований по истории колоронимов. Здесь преобладают такие уже известные в русском языке XVII в. цветообозначения, как *красный*, *золотой (желтый)*, *черный*, *белый*, есть в меньшем количестве *зеленый*, *лазоревый*, *серебряный*, *серый*. Все они задействованы для объяснения внешних, физических свойств объектов, практически не несут иного, переносного смысла. Несмотря на кажущееся разнообразие, «цветовой» лексикон Тяпкина явно ограничен, лишь для двух наиболее броских цветов — *красного* и *золотого* — резидент изыскивает дополнительные языковые возможности. Впрочем, подобное россиянину-очевидцу не создает помех, перечисленных основных тонов ему, судя по всему, вполне достаточно.

Помимо этого, новое понимание придается термину *барва*, попадают раньше не замеченные в речи московских интеллектуалов 1670-х гг. обозначения *барвяный* и *фарба*, содержатся необычные варианты написания слов — *золотописанный* и *золотоцветный*. Одновременно изыскания помогли исправить неточности одного из изданий фрагмента текстов дипломата, сделать более подробный экскурс в историю лексем *соловый*, *фабра*, *цветной*, *чалый*, немного раздвинув хронологические границы их бытования.

Большинство наименований цвета у Тяпкина сконцентрировано в вестях о церемониях: похоронах, коронациях и пр., что очевидным образом связано с их торжественным характером, многоцветьем, а также с символическим значением цвета в этих обрядах. Тщательная передача раскраски знамен в условиях непростых польско-российских отношений могла рассматриваться с чисто практических позиций. Наблюдаем и некоторые особенности в выборе тех или иных лексем для описания свойств разных предметов. В то же время каких-то строгих закономерностей в применении цветообозначений искать все же не стоит, они могут основываться как на сиюминутных иррациональных чувствах, так и опираться на вкусы иных лиц, из трудов которых черпалась нужная информация. Будучи по большому счету «speculum» языковых процессов, письменное наследие В. М. Тяпкина как нить Ариадны способно привести к очередным этимологическим открытиям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аникин А. Е. Русский этимологический словарь. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2008. Вып. 2. 335 с.

- 2 *Баскаков Н. А.* Тюркизмы в восточнославянских языках. М.: Наука, 1974. 299 с.
- 3 *Бахилина Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 292 с.
- 4 *Богатырев А. В.* К предыстории нововведений в российском погребальном церемониале (В. М. Тяпкин на похоронах Яна II Казимира и Михаила Вишневецкого) // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2019. Т. 14, № 1–2. С. 7–22.
- 5 *Богатырев А. В.* Кальвария: «Череп», «холм», «святое место» // Русская речь. 2019. № 1. С. 58–66.
- 6 *Богатырев А. В.* Ряд топонимов из отчетов первой русской резидентуры в Речи Посполитой за 1673–1677 гг. // Ономастика Поволжья / сост., ред. В. Л. Васильев. Великий Новгород: ТПК Печатный двор, 2019. С. 174–177.
- 7 *Василевич А. П.* Цвет и названия цвета в русском языке. М.: ЛКИ, 2008. 216 с.
- 8 *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь Н. М. Языкова. М.: Флинта; Наука, 2013. 120 с.
- 9 *Вишневский И.* Сочинения / подгот. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 372 с.
- 10 Гістарычны слоўнік беларускай мовы / рэд. А. І. Жураўскі, А. М. Булыка. Мінск: Беларуская навука, 1982. Вып. 1. 295 с.
- 11 *Голубев С. Т.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Киев: Тип. Г. Т. Горчак-Новицкого, 1883. Т. 1. 559 с.
- 12 *Горбачевич К. С.* Словарь современного русского литературного языка. М.: Русский язык, 1994. Т. 5–6. 912 с.
- 13 *Григорович-Барский В.* Странствия... по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1886. Ч. 2. 336 с.
- 14 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Олма-Пресс, 2002. Т. 2. 637 с.
- 15 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Избранные статьи / под ред. Л. В. Беловинского. М.: Олма-Пресс; ОАО ПФ «Красный пролетарий», 2004. 700 с.
- 16 *Державин Г. Р.* Сочинения. СПб.: А. Смирдин, 1847. Т. 1. [4], VIII, 760 с.
- 17 *Дювернуа А. Л.* Материалы для словаря древнерусского языка. М.: Университ. тип., 1894. 234 с.
- 18 *Забелин И. Е.* Домашняя жизнь российских монархов. М.: Эксмо, 2007. 636 с.
- 19 *Иванов П. И.* Описание Государственного архива старых дел. М.: Тип. С. Селивановского, 1850. 406 с.
- 20 *Истратий В. В.* О параллельном употреблении исконных и заимствованных слов в «Ведомостях» петровского времени // Acta Linguistica Petropolitana. 2017. Т. 13, ч. 3. С. 867–885.
- 21 *Калита И. В.* Очерки по компаративной фразеологии II. Цветная палитра в национальных картинах мира русских, белорусов, украинцев и чехов. Ústí nad Labem: PF UJEP, 2017. 256 с.
- 22 *Кищук А. А., Овсянников О. В.* Из истории поморского летописания конца XVII – начала XVIII вв.: «Летопись» и рисунки Ивана Погорельского // Земля наша велика и обильна: сб. статей, посвященный 90-летию А. Н. Кирпичникова / под ред. С. В. Белецкий. СПб.: Невская тип., 2019. С. 156–182.
- 23 *Колесов В. В.* Древняя Русь: Наследие в слове. СПб.: Изд-во филол. ф-та СПбГУ, 2000. Кн. 1. 328 с.

- 24 Кошелев В. А. Четыре портрета из пушкинской плеяды. Псков: ПОИПКРО, 1996. 117 с.
- 25 Кошеренкова О. В. Символика цвета в культуре // Аналитика культурологии. 2015. № 2 (32). С. 163–169.
- 26 Кретов А. А. Славянские этимологии: Монография. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2009. 362 с.
- 27 Нарлох А. (*Narloch A.*) Цветообозначения в русском и польском языках. Poznań: UAM, 2013. 440 с.
- 28 Николаев С. И. Театральный эпизод «Записок» Я. Х. Пасека по статейному списку В. М. Тяпкина // Советское славяноведение. 1989. № 2. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Polen/XVII/1660-1680/Tjapkin_V_M/text1.p.html?id=13087 (дата обращения: 27.03.2020).
- 29 Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в.: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1955. 139 с.
- 30 Послание царя Ивана Васильевича к Александрийскому Патриарху Иоакиму с купцом Васильем Позняковым и Хождение купца Познякава в Иерусалим и по иным святым местам 1558 г. / предисл. И. Е. Забелина. М.: Университ. тип., 1884. 32 с.
- 31 Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII вв. / под ред. О. С. Мжельской. СПб.: Наука, 2010. Вып. 3. 324 с.
- 32 Словарь русского языка XI–XVII вв. / сост. Н. В. Бахилина [и др.]. М.: Наука, 1975. Вып. 1: А-Б. 371 с. М.: Наука, 1977. Вып. 4: Г-Д. 403 с. М.: Наука, 1978. Вып. 5: Е-Занутие. 392 с. М.: Наука, 1979. Вып. 6: Зипунь-Иянуарий. 359 с. М.: Наука, 1981. Вып. 8: Крада-Лящина. 351 с. М.: Наука, 1996. Вып. 23: Съ-Сдымка. 253 с. М.: Наука, 1999. Вып. 24: Се-Скорый. 254 с. М.: Наука, 2004. Вып. 26: Снурь-Спарывати. 277 с. М.: Наука, 2015. Вып. 30: Томь-Уберечися. 317 с.
- 33 Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / сост. В. Л. Виноградова. Л.: Наука, 1968. Вып. 5. 264 с.
- 34 Словарь языка М. В. Ломоносова / гл. ред. акад. Н. Н. Казанский; материалы к словарю / отв. ред. С. С. Волков. СПб.: Нестор-История, 2010. Вып. 5. Словарь-справочник «Минералогия М. В. Ломоносова». 472 с.
- 35 Словник української мови XVI–першої половини XVII ст. / відп. ред. Д. Гринчишин, М. Чікало. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1994. Вип. 2. 151 с.
- 36 Судаков Г. В. Застолье по-русски. Из истории слов. Вологда: Издательство ВГПУ, 2012. 227 с.
- 37 Сысоева С. В. Использование цвета в рекламе // Сибирский торгово-экономический журнал. 2011. № 12. С. 147–149.
- 38 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. 864 с.
- 39 Филлин Ф. П. Словарь русских народных говоров. М.; Л.: Наука, 1966. Вып. 2. 314 с.
- 40 Romeyn de Hooghe // Kunstkopie.nl. URL: <https://www.kunstkopie.nl/a/hooghe/allegories-knigsjaniisobieski.html> (дата обращения: 27.03.2020).

© 2021. Arseniy V. Bogatyrev
Togliatti, Russia

**COLOR DESIGNATIONS AND SIMILAR CONCEPTS
IN REPORTS OF THE RUSSIAN REPRESENTATIVE
IN POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH V. M. TYAPKIN**

Abstract: From the point of view of history of color names in Russian language the records of the first representative of Russia in the Polish-Lithuanian state (V. M. Tyapkin) not published in full are of significant value. The most abundant in respect to the color were the records relating to the events of 1676, which is explained by the mass activities that occurred at this time — such as a magnificent funeral of the Polish kings and the coronation of the new monarch. Analysis of the source showed that *belyy*, *zolotoy*, *krasny*, and *chernyy* are represented with greater frequency. Most often, color designations were used to convey the appearance of fabrics, banners made of them, clothing; less often — interiors and decorations, the color of animals and the appearance of persons. The study determines that the terms *krasny* and *zolotoy* were specified by similar concepts, which are different variations on the theme of these colors: *zlatoy*, *zolutnyy*; as well as *rumyanets*, *skarlatnyy*, *chervonnyy* and *chervchatyy*. However, as it turned out, the language “palette” of the document is somewhat poorer than the expressive means of the Russian language of the 17th century. Nevertheless, the residency materials help to clarify the existence of certain lexemes and reveal their etymology. The author introduces new information about the use in speech of educated representatives of the Moscow Russia vocabulary units *barvyanyy*, *farba*, and specifies the history of using the term *tsvetnoy*. A unique case has been identified: the writing of *zlatopisanyy* — *zolutopisannyy* is inherent in the monument under study, and we do not know any other examples of its use during this period. Another variant of the well-known word, *zolutotsvetnyy*, found in the source under study, was discovered in the works of M. V. Lomonosov.

Keywords: color name, etymology, 17 century, archival materials, V. M. Tyapkin.

Information about the author: Arseniy V. Bogatyrev — PhD in History, independent researcher, Togliatti, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0702-5038>. E-mail: sob1676@yandex.ru

Received: April 13, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Bogatyrev A. V. Color designations and similar concepts in reports of the Russian representative in Polish-Lithuanian commonwealth V. M. Tyapkin. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 92–103. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-92-103>

REFERENCES

- 1 Anikin A. E. *Russkii etimologicheskii slovar'* [Russian Etymological Dictionary]. Moscow, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2008. Vol. 2. 335 p. (In Russian)
- 2 Baskakov N. A. *Tiurkizmy v vostochnoslavianskikh iazykakh* [The Türkisms in the East Slavic Languages]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 299 p. (In Russian)

- 3 Bakhilina N. B. *Istoriia tsvetooboznachenii v russkom iazyke* [The History of Color Terms in the Russian Language]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 292 p. (In Russian)
- 4 Bogatyrev A. V. K predystorii novovvedenii v rossiiskom pogrebal'nom tseremoniale (V. M. Tiapkin na pokhronakh Iana II Kazimira i Mikhaila Vishnevetskogo) [To the Prehistory of Innovations in Russian Funeral Ceremonial (V. M. Tyapkin at the Funeral of Jan II Kazimierz and Michał Wiśniowiecki)]. *Slavianskii mir v tret'em tysiacheletii*, 2019, vol. 14, no 1–2, pp. 7–22. (In Russian)
- 5 Bogatyrev A. V. Kal'variia: “Cherep”, “kholm”, “sviatoe mesto” [Calvary: “Skull”, “Hill”, “Holy Place”]. *Russkaia rech'*, 2019, no 1, pp. 58–66. (In Russian)
- 6 Bogatyrev A. V. Riad toponimov iz otchetov pervoi russkoi rezidentury v Rechi Pospolitoi za 1673–1677 gg. [A Number of Toponyms from the Reports of the First Russian Residency in the Polish-Lithuanian Commonwealth for 1673–1677]. In: *Onomastika Povolzh'ia* [The Onomastics of Volga Region], compiled, edited by V. L. Vasil'ev. Velikii Novgorod, TPK Pechatnyi dvor Publ., 2019, pp. 174–177. (In Russian)
- 7 Vasilevich A. P. *Tsvet i nazvaniia tsveta v russkom iazyke* [The Color and Color Names in the Russian Language]. Moscow, LKI Publ., 2008. 216 p. (In Russian)
- 8 Vasil'ev N. L., Zhatkin D. N. *Slovar' N. M. Iazykova* [N. M. Yazykov's Dictionary of the Russian Language]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2013. 120 p. (In Russian)
- 9 Vishenskii I. *Sochineniia* [Writings], preparation of the text, articles and comments of I. P. Eremin. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1955. 372 p. (In Russian)
- 10 *Gistarychny sloŭnik belaruskai movy* [Historical Dictionary of the Belarusian Language], edited by A. I. Zhuraŭski, A. M. Bulyka. Minsk, Belarускаia navuka Publ., 1982. Vol. 1. 295 p. (In Belarusian)
- 11 Golubev S. T. *Kievskii mitropolit Petr Mogila i ego spodvizhniki* [Metropolitan Peter Mogila and His Companions]. Kiev, Tipografiiia G. T. Gorchak-Novitskogo Publ., 1883. Vol. 1. 559 p. (In Russian)
- 12 Gorbachevich K. S. *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo iazyka* [Dictionary of Modern Russian Literary Language]. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1994. Vol. 5–6. 912 p. (In Russian)
- 13 Grigorovich-Barskii V. *Stranstviia... po sviatym mestam Vostoka s 1723 po 1747 g.* [Wanderings... in the Holy places of the East from 1723 to 1747]. St. Petersburg, Tipografiiia V. Kirshbauma Publ., 1886. Part 2. 336 p. (In Russian)
- 14 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great-Russian Language]. Moscow, Olma-Press Publ., 2002. Vol. 2. 637 p. (In Russian)
- 15 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka. Izbrannye stat'i* [Explanatory Dictionary of the Living Great-Russian Language. Selected Articles], edited by L. V. Belovinskii. Moscow, Olma-Press Publ., OAO PF “Krasnyi proletarii” Publ., 2004. 700 p. (In Russian)
- 16 Derzhavin G. R. *Sochineniia* [Works]. St. Petersburg, A. Smirdin Publ., 1847. Vol. 1. [4], VIII, 760 p. (In Russian)
- 17 Diuvernua A. L. *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka* [Materials for the Dictionary of the Old Russian Language]. Moscow, Universitetskaia tipogarfiiia Publ., 1894. 234 p. (In Russian)

- 18 Zabelin I. E. *Domashniaia zhizn' rossiiskikh monarkhov* [Home Life of Russian Monarchs]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 636 p. (In Russian)
- 19 Ivanov P. I. *Opisanie Gosudarstvennogo arkhiva starykh del* [Description of the State Archive of Old Cases]. Moscow, Tipografia S. Selivanovskogo Publ., 1850. 406 p. (In Russian)
- 20 Istratii V. V. O parallel'nom upotreblenii iskonnykh i zaimstvovannykh slov v "Vedomostiakh" petrovskogo vremeni [On the Parallel Use of Native and Borrowed Words in the "Vedomosti" of Peter's Time]. *Acta Linguistica Petropolitana*, 2017, vol. 13, part 3, pp. 867–885. (In Russian)
- 21 Kalita I. V. *Ocherki po komparativnoi frazeologii II. Tsvetnaia palitra v natsional'nykh kartinakh mira russkikh, belarusov, ukraintsev i Chekhov* [Essays on Comparative Phraseology II. Color Palette in National World Picture of Russians, Belarusians, Ukrainians and Czechs]. Ústí nad Labem, PF UJEP Publ., 2017. 256 p. (In Russian)
- 22 Kishchuk A. A., Ovsiannikov O. V. Iz istorii pomorskogo letopisaniia kontsa XVII – nachala XVIII vv.: "Letopis" i risunki Ivana Pogorel'skogo [From the History of the Pomeranian Chronicle of the Late 17 – early 18 Centuries: "Chronicle" and Drawings by Ivan Pogorelsky]. In: *Zemlia nasha velika i obil'na: sbornik statei, posviashchennyi 90-letiiu A. N. Kirpichnikova* [Our Land is Great and Plentiful: Collection of Articles Dedicated to the 90th Anniversary of A. N. Kirpichnikov], edited by S. V. Beletskii. St. Petersburg, Nevskaiia Tipografiia Publ., 2019, pp. 156–182. (In Russian)
- 23 Kolesov V. V. *Drevniaia Rus': Nasledie v slove* [Ancient Russia: Heritage in the Word]. St. Petersburg, Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta SPbGU Publ., 2000. Book 1. 328 p. (In Russian)
- 24 Koshelev V. A. *Chetyre portreta iz pushkinskoi pleiady* [Four Portraits from Pushkin's Pleiad]. Pskov, POIPKRO Publ., 1996. 117 p. (In Russian)
- 25 Kosherenkova O. V. Simvolika tsveta v kul'ture [Color Symbolism in Culture]. *Analitika kul'turologii*, 2015, no 2 (32), pp. 163–169. (In Russian)
- 26 Kretov A. A. *Slavianskie etimologii: Monografiia* [Slavic Etymologies: A Monograph]. Voronezh, Izdatel'stvo VGU Publ., 2009. 362 p. (In Russian)
- 27 Narlokh A. (Narloch A.) *Tsvetooboznacheniiia v russkom i pol'skom iazykakh* [Color designations in Russian and Polish]. Poznań, UAM Publ., 2013. 440 p. (In Russian)
- 28 Nikolaev S. I. Teatral'nyi epizod "Zapisok" Ia. Kh. Paseka po stateinomu spisku V. M. Tiapkina [Theatrical Episode in "The Notes" of J. Ch. Pasek on the Materials of V. M. Tyapkin]. *Sovetskoe slavianovedenie*, 1989, no 2. Available at: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Polen/XVII/1660-1680/Tjapkin_V_M/text1.p.html?-id=13087 (accessed 27 March 2020). (In Russian)
- 29 Ovchinnikova E. S. *Portret v russkom iskusstve XVII v.: Materialy i issledovaniia* [Portrait in Russian Art of the 17th Century: Materials and Research]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955. 139 p. (In Russian)
- 30 *Poslanie tsaria Ivana Vasil'evicha k Aleksandriiskomu Patriarkhu Ioakimu s kuptsom Vasil'em Pozniakovym i Khozhdenie kuptsa Pozniakova v Ierusalim i po inym sviatym mestam 1558 g.* [The Message of Tsar Ivan Vasilyevich to the Patriarch of Alexandria Joachim with the Merchant Vasily Poznyakov and the Merchant Poznyakov's Journey to Jerusalem and Other Holy Places in 1558], preface by I. E. Zabelina. Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1884. 32 p. (In Russian)
- 31 *Slovar' obikhodnogo russkogo iazyka Moskovskoi Rusi XVI–XVII vv.* [Dictionary of Everyday Russian Language of Moscow Russia of the 16th–17th Centuries], edited by O. S. Mzhel'skaia. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010. Vol. 3. 324 p. (In Russian)

- 32 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian language of the 11th–17th centuries], collected by N. V. Bakhilina [i dr.]. Moscow, Nauka Publ., 1975. (In Russian)
- 33 *Slovar'-spravochnik "Slova o polku Igoreve"* [Dictionary-reference book "Tale of Igor's campaign"], collected by V. L. Vinogradova. Leningrad, Nauka Publ., 1968. Vol. 5. 264 p. (In Russian)
- 34 *Slovar' iazyka M. V. Lomonosova* [M. V. Lomonosov's Dictionary of the Russian Language], editor-in-chief academician N. N. Kazanskii; materialy k slovariu [Materials for the dictionary], executive editor S. S. Volkov. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2010. Vol. 5. Slovar'-spravochnik "Mineralogiia M. V. Lomonosova" [Dictionary-reference book "Mineralogy of M. V. Lomonosov"]. 472 p. (In Russian)
- 35 *Slovník ukraïns'koï movi XVI – pershoï polovini XVII st.* [Dictionary of the Ukrainian Language of the 16th – first half of the 17th Centuries], edited by D. Grinchishin, M. Chikalo. L'viv, Institut ukraïnoznavstva im. I. Krip'iakevicha NAN Ukraïni Publ., 1994. Issue 2. 151 p. (In Ukrainian)
- 36 Sudakov G. V. *Zastol'e po-russki. Iz istorii slov* [Feast in Russian. From the History of Words]. Vologda, Izdatel'stvo VGPU Publ., 2012. 227 p. (In Russian)
- 37 Sysoeva S. V. *Ispol'zovanie tsveta v reklame* [The Use of Color in Advertising]. *Sibirskii torgovo-ekonomicheskii zhurnal*, 2011, no 12, pp. 147–149. (In Russian)
- 38 Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [Etymological Dictionary of the Russian Language], translation from German and additions by O. N. Trubachev. Moscow, Progress Publ., 1987. Vol. 4. 864 p. (In Russian)
- 39 Filin F. P. *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian Folk Dialects]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966. Vol. 2. 314 p. (In Russian)
- 40 Romeyn de Hooghe. *Kunstkopie.nl*. Available at: <https://www.kunstkopie.nl/a/hoghe/allegoriesdes-knigsjaniisobieski.html> (accessed 27 March 2020).

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-104-114>

УДК 008

ББК 71.4+86.40(0)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Н. С. Жиртуева
г. Севастополь, Россия

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОГО И ИДЕАЛЬНОГО В КОНТЕКСТЕ ТИПОЛОГИИ МИСТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ МИРА

Аннотация: Феномен мистицизма является одной из наиболее дискуссионных проблем в современной гуманитарной науке. До сих пор не существует общепринятой типологии мистических традиций мира. Предметом исследования в статье является проблема соотношения материального и идеального бытия, которая легла в основу наиболее распространенной типологии мистических учений. На основе методологии компаративного анализа осуществляется исследование мистических традиций, сформировавшихся в христианстве, исламе и буддизме. Автор приходит к выводу, что в развитии мистицизма можно выделить два этапа. Первый этап — аскетический, который благоприятствует конфликтному противопоставлению духа и материи, призывает отречься от материального и забот о нем. На позднем этапе внутри мистических учений постепенно вызывает потребность преодолеть дуализм духовного и материального начал. Здесь возможны два пути развития в зависимости от восприятия Абсолютной реальности. В христианстве и исламе, которые опираются на идею трансцендентного Абсолюта, возможен только путь соединения «тварного» и «нетварного бытия». В христианстве он достигается с помощью концепций «обожения плоти» (православный исихазм) и «единства во Христе» (католическая мистика любви), а в исламе — с помощью «доктрины любви» (суфизм). Так в трансцендентно-имманентном мистицизме возникают интеграционные мистические традиции. В основе буддизма лежит представление об имманентном Абсолюте, который воплощает Целостность бытия. Так в имманентном мистицизме формируются холистические мистические традиции махаяны и ваджраяны. Таким образом, мистический феномен имеет историческое измерение и его развитие необходимо рассматривать в контексте эволюции духовной жизни человечества.

Ключевые слова: мистицизм, аскетизм, интеграционная мистическая традиция, холистическая мистическая традиция.

Информация об авторе: Наталья Сергеевна Жиртуева — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политические науки и философия» Института общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный 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: 25.11.2019

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Жиртуева Н. С. Проблема соотношения материального и идеального в контексте типологии мистических учений мира // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 104–114. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-104-114>

XX столетие отмечено обращением ученых разных стран к исследованию феномена мистицизма. Первыми это сделали за рубежом У. Джемс и Р. Отто, а в России С. Булгаков, П. Флоренский, В. Лосский, Н. Бердяев. Ими было отмечено, что мистицизм играет важную роль в духовной жизни человечества, являясь квинтэссенцией религиозной культуры и религиозного опыта. Внимание к теме возросло во второй половине XX в., что можно объяснить рядом причин. Во-первых, человечество пережило серьезный духовный кризис в ходе Второй мировой войны и начало искать выход из него, обратившись к религиозному опыту человечества. Во-вторых, мистицизм все чаще воспринимается как выражение единого (сущностного) начала всех религий (в своих исследованиях Р. Отто называл его «нуменозное»). В-третьих, исследование феномена мистицизма приобрело большое значение в ситуации открытого глобального соперничества множества претендентов на обладание единственной религиозной истиной. Именно поэтому еще больше исследователей занимается проблемой мистицизма. Среди них известные зарубежные и отечественные ученые С. Аверинцев, Э. Андерхилл, Т. Андре, Е. Балагушкин, П. Гуревич, С. Гроф, Р. Зэнер, Ю. Кимелев, А. Кныш, А. Г. Маслоу, Ф. Олмонд, У. Стейс, Е. Торчинов, Дж. Тримингэм, У. Уэйнрайт, Ф. Хаппольд, Д. Холлинбэк, Р. Элвуд, М. Элиаде и др. В их трудах мистицизм был отделен от таких явлений, как магия, трансовые и измененные состояния сознания. В контексте компаративного философско-религиоведческого анализа были определены универсальные и индивидуальные особенности мистического опыта.

Вместе с тем, несмотря на возросшее количество исследований, проблема мистицизма продолжает оставаться одной из наиболее дискуссионных в современной науке. Например, не создана единая типология мистических учений. Все исследования вращаются вокруг основного вопроса: существует ли один универсальный тип мистики или таких типов мистики несколько? В условиях современного религиозного диалога в мире, который переживает серьезные глобализационные процессы, эта тема как никогда актуальна. Можно выделить, как минимум, пять моделей создания подобных типологий, разработанных в трудах Р. Зэнера, Ф. Олмонда, Р. Отто, У. Стейса, Е. А. Торчинова, У. Уэйнрайта и др. Среди основных критериев создания типологий, прежде всего, стоит выделить представления об Абсолютной реальности, цель и методы мистической психопрактики, проблема соотношения идеального и материального бытия [3, с. 30–32].

Чаще всего исследователи говорят о существовании двух типов учений, классифицируя мистические традиции по критерию соотношения идеального и материального бытия. Например, Р. Отто выделял мистику «внутреннего видения» и «видения единства» [17, с. 39–40, 43, 47]. Ф. Олмонд и У. Стейс называли интровертивный и экстравертивный мистицизм [16, с. 7; 18, с. 79, 110–111]. В основе данных типологий лежит допущение, что в первом случае мистик ориентирован исключительно на познание духовного начала, на погружение в свой внутренний мир. Второй тип учения предполагает стремление выйти за пределы духовного и достичь единства со всем существующим.

С моей точки зрения, подобная типология достаточно упрощенно представляет типологию мистических традиций. Проблема соотношения материального и идеаль-

ного бытия и способов ее решения в мистических учениях мира требует дополнительного исследования.

Аскетический этап в развитии мистических традиций мира

Если обратиться к истории мистических традиций мира, которые сформировались на основе трех мировых религий, несложно заметить следующую особенность. На первом этапе своего становления они отмечены стремлением придать учению аскетическое содержание. Материальное бытие рассматривается как мир несовершенный, искаженный грехопадением, как существенное препятствие на пути к святости. Целью мистической практики является стремление слиться с Духовным Началом бытия (Духовным Абсолютом). От всего материального мистики-аскеты предлагали отречься и даже возненавидеть его.

Например, основоположник христианской аскетики святой Антоний Великий говорил: «Кто от всего сердца не возымеет ненависти к тому, что свойственно вещественной и земной плоти и ко всем ее движениям и действиям, и ума своего не восторгнет горе к Отцу всех, тот не может получить спасения» [2, с. 42]. Также и святой Иоанн Лествичник писал: «Отречение от мира есть произвольная ненависть к веществу, похваляемому мирскими, и отвержение естества, для получения тех благ, которые превыше естества» [5, с. 29].

Ранние христианские подвижники были уверены, что удаление от «мира» (как символа всего материального) есть необходимое условие самосовершенствования. Для святого Антония и его последователей монашество всегда ассоциировалось с отшельничеством: «Духовные отцы наши утверждают, что пустынь есть самое пригодное место для размышления о смерти и верное убежище от увлечения вещами мирскими, покоящими плоть» [2, с. 154]. Иоанн Лествичник уже допускал три формы монашеской жизни: «Все житие монашеское содержится в трех главных устройствах и образах подвига: или в подвижническом уединении и отшельничестве; или в том, чтобы безмолвствовать с одним и, много, с двумя; или, наконец, в том, чтобы терпеливо пребывать в общежитии». Но объединение с другими людьми имело только одну цель — создание наиболее благоприятных условий для монашеского подвига [5, с. 41].

Аскетизм знает только одну форму любви — любовь к Богу. «Исшедший из мира по любви к Богу в самом начале приобретает огонь, который, быв ввержен в вещество, вскоре возжет сильный пожар» [5, с. 34]. Все иные формы любви отвлекают от духовного подвига. Святой Антоний советовал в «Уставе отшельнической жизни»: «Кто хочет спастись (в мироотречном образе жизни), пусть не остается в доме своем и не живет в том городе, в котором грешил; также пусть не посещает родителей своих и ближних по плоти, ибо от этого бывает вред душе и гибнут плоды жизни» [2, с. 153].

Ранний христианский аскетизм воспитал негативное отношение к плоти, стремясь всеми силами подчинить тело духу: «Нам надобно увядшим сделать тело свое для того, чтобы умертвить и погасить похоть. Ибо увядение плоти дает нам возможность дойти до совершенства в добродетели чистоты. Душа бывает крепка, когда тело измождено. Итак, утончим тела свои, чтоб иметь силу держать себя в порядке; ибо если мы поработим тело и отдадим его в рабство души, то плотские помышления, любовь к которым есть вражда Богу, умерщвлены будут чрез умерщвление плоти. Тогда просветится душа и соделается храмом Богу» [2, с. 64–65].

В западноевропейском христианстве аскетизм на протяжении всех веков был влиятельным направлением, но наиболее всего он проявился в католической созер-

патальной мистике. Майстер Экхарт создал учение об «отрешенности», утверждая ее основным методом своего учения. Мистик призывал: «Оставайся отрешенным от всех людей, пусть никакое воспринятое впечатление не волнует тебя, освободись от всего, что может иметь чуждое воздействие на твое существо, что может привязать тебя к земному и принести тебе горе, и обращай непрестанно твою душу на целительное созерцание, в котором ты несешь Бога в сердце своем, как вечную цель, от которой твои глаза не отвращаются никогда!» [13, с. 196]. При этом Экхарт, в отличие от восточнохристианских аскетов, полагал, что отрешенность даже превышает любовь: «Я ставлю отрешенность выше всякой любви. Во-первых, потому, что лучшее, что есть в любви, это то, что она вынуждает меня полюбить Бога, а отрешенность вынуждает Бога меня полюбить... Во-вторых, я ставлю отрешенность выше любви, поскольку любовь меня вынуждает к тому, чтобы я все претерпел ради Бога. Отрешенность же убеждает меня, дабы я ни к чему, кроме Бога, не был восприимчив» [15, с. 210].

Исламский мистицизм также на раннем этапе своего формирования характеризовался аскетическим благочестием, которое было наполнено полным презрением ко всему земному. Название мусульманского мистического учения «суфизм» подчеркивало суровый аскетизм первых подвижников, носивших исключительно одежду из грубой шерсти. Аскеты Ибрахим б. Адхам, Зу-н-Нун и Ад-Дарани видели свою миссию в благочестии, которое было порождено страхом перед Богом и стремлением служить и выполнять все Его заповеди. Именно так они понимали истинный смысл ислама [1, с. 18].

Мусульманские аскеты (арабское «зухд») верили, что существовал «предвечный договор» между Богом и человеческим родом еще до того, как человеческие существа получили свои грешные тела. Их бесплотные души, которые были созданы в виде частиц света, дали Богу обещание преданно служить. Однако, как только человеческая душа получает свое тленное тело и попадает в греховный мир иллюзорных кумиров, она забывает о своем обещании и становится жертвой искушений земной жизни. Именно поэтому аскетическое учение провозгласило тело источником греха, что стало причиной конфликта духа и материи. Для ранних аскетов характерны очень резкие высказывания: «Бог сам создал мир, однако испытывает к нему только ненависть и презрение». «Мир — добыча сатаны». «Мир — выгребная яма. В подобное место приходят лишь по нужде» [1, с. 121].

В буддизме аскетические настроения оформились в учение тхеравады. Вместе с тем сам Будда Шакьямуни, который прошел практику сурового аскетизма, стал приверженником «срединного пути» между крайностями аскетизма и гедонизма. Он был уверен, что страдания, вызванные насилием над собственным телом, отвлекают ум от медитативного созерцания, которое и является путем к истинному просветлению (бодхи).

«Вишуддхимагга» («Путь очищения»), буддистский учебник для монахов, подробно расписывает 227 правил и рекомендаций, освобождающих адепта от основных «привязанностей». Помехами на пути к медитации являются заботы о постоянном месте обитания, содержание его в порядке; заботы о семье и судьбе близких; стремление к увеличению талантов и росту своей репутации; занятость обучением своих учеников; деятельность и планы; поездки; болезни; теоретическое обучение, не сопровождающееся практикой. Но при этом Будда прекрасно понимал, что полностью избежать привязанностей к мирскому невозможно. Поэтому, как отмечает В. Г. Лысенко, главное место в буддизме занимает аскеза не физическая, а мысленная, связанная с активно-

стью сознания [8, с. 131]. По мнению Будды, монах должен уметь научиться отражать возникающие соблазны с помощью дисциплины мысли. Именно поэтому вместо йогической практики сворачивания органов чувств (пратьяхара в йоге Патанджали), буддизм предложил практику осознанности (сатипаттхана).

Мистические традиции мира о единстве материального и духовного бытия

Постепенно в христианстве, исламе и буддизме формируются мистические учения, в которых вырабатывается качественно новое решение проблемы соотношения материального и духовного начал.

В мистике христианства, которая предполагает существование абсолютного мира Бога-Творца и несовершенного материального мира, сформировался православный исихазм, допускающий возможность преодоления пропасти между «нетварным» и «тварным». Это мистический путь «обожения» человека (греческое «теозис»), которое достигается с помощью нетварных благодатных энергий, передаваемых через Святого Духа. Необходимым условием теозиса является сотрудничество (или совместное творчество) божественных и человеческих энергий, получившее название синергии. Теозис можно определить как «синергичное объединение человека с Богом», или «стяжание благодати Духа Святого» [3, с. 113]. В этом процессе человек постепенно «входит» в Божественное бытие, лично общаясь с Богом как «несовершенное первое лицо». Теозис предполагает «онтологическую трансформацию, актуальное изменение образа бытия человека, фундаментальных предикатов человеческого существования» [14, с. 99].

Важным следствием концепции теозиса явилось оправдание материального бытия в мистике православия. По мнению Григория Паламы, ересью является именно враждебное отношение к человеческой природе. В своем обращении к «священно-бесмолвствующим» он ссылается на слова апостола, что «тела наши храм живущего в нас святого духа суть» (1 Кор. 6: 19) и что мы «храм Божий есмы» (1 Кор. 3: 16). Он задает вопрос: «Что же сподобилось быть жилищем Бога, в то вселит ум свой кто из имеющих ум сочтет чем-либо неподобным?.. Такие слова, брате, прилично обратить к еретикам, кои говорят, что тело зло и есть творение злого начала» [10].

Важным аргументом в защиту телесности является оправдание Паламой психосоматического способа молитвы, широко распространенного среди афонского монашества, и на который обрушивается со своей критикой Варлаам, называвший исихастов «омфалопсихами» («пуподушниками»). В ответ на это обвинение Палама говорит о пользе использования определенных методов дыхания для сосредоточения и сдерживания ума внутри тела, в частности, об удержании взгляда во время молитвы в области груди или пупка. «Ведь даже плоть способна, преобразившись, возвыситься до общения с Богом» [7, с. 20].

Таким образом, целью аскетике, по мнению Григория Паламы, является не умерщвление, но обожение плоти, в результате которого переживается «единение» с Богом и познание Бога. Исихасты призывали также к единению со всем тварным миром, рассматривая любовь к миру как фундамент этого единства.

Исихазм можно рассматривать как *интеграционную мистическую традицию* (от латинского «восстановление целого»), в которой материальное начало сначала сакрализуется, а затем активно вовлекается в мистическую практику. В такой традиции уничтожается противостояние идеального и материального путем их объединения.

В католической мистике одновременно с созерцательным направлением формируется «мистика любви», основоположником которой считается святой Франциск Ассизский и его последователи. Вопрос о соотношении идеального и материального, который был в исихазме решен в пользу гармонии тела и духа, достигаемой путем «обожения плоти», в католической мистике любви разрешается неоднозначно. Святой Франциск не раз показал свое негативное отношение к телесному началу: «Но дух Господний хочет, чтобы плоть была умерщвлена и унижена, отвергнута, презренна и внушала отвращение». Святой даже советовал «возненавидеть свое тело с его грехами и пороками, потому что оно хочет жить плотски и тем самым отнять у нас любовь к Господу нашему Иисусу» [11, с. 59, 62]. Однако, по мнению Л. П. Карсавина, «плоть» здесь является не символом тела как такового, но тех плотских грехов, которые отделяют человека от Бога [9, с. 12].

Постепенно католическая мистика любви переходит к принципу наследования Христу, смысл которого святой Франциск видел в соблюдении главной заповеди — заповеди любви. При этом любовь рассматривается в самом широком смысле: как мистическая любовь, объединяющая своим таинством Творца и «тварь». Святой видел пребывание Бога в каждом творении: проповедовал птицам, змеям, цветам, убирал с дороги и относил в безопасное место каждого червяка, не допускал попадания воды под ноги и даже не позволял гасить пожары. Известна любовь святого к птицам, которые слетались и кормились из его рук, ничего не боясь. Перед своей смертью блаженная Анжела, последовательница Франциска, оставила такое завещание: «Сынки мои, старайтесь обладать любовью, без коей нет ни спасения, ни заслуги... И увещаю вас питать эту любовь не только друг к другу, но и ко всем людям... Я не оставляю иного завещания, кроме восхваления вам этой взаимной любви и глубокого смирения» [9, с. 196]. Так в католической мистике любви родилась концепция «единства во Христе», преодолевшая конфликт материального и духовного, что также стало причиной рождения интеграционной мистической традиции.

Рассматривая эволюцию мусульманского суфизма, мы можем увидеть, что монашество и аскетизм не прижились на почве ислама. Постепенно произошел переход от аскетизма ранних суфиев к новому этапу развития суфизма, учившего, что «мир» является символом Абсолютного бытия. Словами Джамии, «мир, если ты не лишен проницательности — поток явного, текущего во множестве обликов. И во всех разновидностях текущего явного сокрыта тайна сущности реального». Также и Руми говорил: «То, что обычному человеку кажется камнем, для знающего является жемчужиной» [4, с. 64, 98].

Рассматривая «мир» как «вотчину Господа», суфии были убеждены, что на самом деле опасен не «мир», а наше неразумное пользование им: «Отрешиться от мира не значит отказаться от имени, жены и детей, но поступать согласно воле Господа и все, что Богово, ставить выше, чем мир, пользуясь этим миром и отрешаясь от него. Послушание пред Господом вносит в мир добро. Не брани же мир, брани себя, что неправомерно им пользуешься» [1, с. 126]. Квинэссенцией суфизма стала концепция Ал-Араби «вахдат ал-вуджуд» (о «единстве всего существующего и имманентном присутствии Бога в предметах и явлениях Вселенной»), согласно которой мистик в себе «соединяет противоположности, ибо для него все — Реальность» [4, с. 121]. Впоследствии достижению глобального единства сущего способствовала суфийская «доктрина любви» (Коран 5: 59), согласно которой «имеется внутреннее родство или связь между человеческим и божественным, между Творцом и творением» [20, с. 176].

Исследователь суфизма Андре Тор пришел к выводу о существовании двух видов суфийской мистики — «аскетического мистицизма» и «мистицизма любви». По его мнению, ислам создал свой особый путь духовного совершенствования (суфизм), который не похож ни на христианский, ни на гностический, ни на буддийский пути. Если обычный аскет учит самоограничению и воздержанию с целью противостояния миру, то «задача суфия — в единении с Богом и с миром, в обретении мирового всеединства в себе» [1, с. 7, 8, 18]. Суфизм может быть классифицирован как интеграционная мистическая традиция, поскольку ислам, так же как христианство, утверждает существование мира трансцендентного Абсолюта-Творца и сотворенного им материального мира.

В буддизме мы также видим эволюцию идей, преодолевающую аскетизм тхеравады. Учение махаяны о тождестве нирваны и сансары, устраняющее границу между двумя уровнями реальностями, привело к формированию представлений о реальности как Целостности. Свой тезис о тождественности нирваны и сансары Нагарджуна объясняет так: «Этой сущности, атмана, нет отдельно от состояний сознания (bhava), как нет и этих состояний без “я”, дающего им единство; [в то же время] они не являются ничем и вместе» [6, с. 102].

Утверждение идеи принципиальной целостности бытия привело к созданию учения о Дхармовом Теле Будды (*дхармакая*), которое объединяет «три тела Будды» (*трикая*). Все «три тела Будды» были соотнесены с мыслью, речью и телом, что составило три «тайны буддизма» (*гухья*).

В дальнейшем самая мистическая традиция буддизма — ваджраяна — придала новый смысл трем тайнам. Она связала воедино все методы мистической практики — созерцание образов божеств и символов, динамические медитации, сексуальную практику, мантры, мудры, асаны, дисциплинарные обеты для того, чтобы соединить действия тела, речи и ума (мысли).

Принципиальное отличие буддизма от христианского и мусульманского мистицизма заключается в том, что на его основе не могла возникнуть интеграционная мистика. Признание Абсолюта недвойственной реальностью, в которой неразделимо в единую целостность слиты идеальное и материальное, привело к формированию *холистической* (от греческого «целый», «весь») *мистической традиции* [3, с. 83–90].

Заключение

В результате проведенного исследования можно прийти к выводу, что аскетические традиции, возникшие на основе христианства, ислама и буддизма, можно соотносить с мистикой «внутреннего видения» и интровертивным мистицизмом, а интеграционные и холистические традиции христианства, ислама и буддизма, соотносятся с мистикой «видения единства» и экстравертивным мистицизмом в исследованиях Р. Отто, У. Стейса и Ф. Олмонда.

Вместе с тем, с моей точки зрения, выделяемые большинством исследователей два типа мистики («внутреннего видения» и «видения единства»), интровертивный и экстравертивный, скорее, отражают не два отдельных типа мистики, но два этапа в развитии мистических учений мира — ранний и поздний. Здесь надо согласиться с мнением Андре Тора, говорившего о том, что мистик сначала должен уйти от мира, чтобы потом вернуться назад в мир и принести ему ответ на «духовный запрос Бога» [1, с. 7–8].

На раннем этапе своего развития мистицизм проходит фазу аскетизма, который благоприятствует конфликтному противопоставлению духа и материи, призывает

отречься от материального и забот о нем. На позднем этапе внутри мистических учений постепенно вызревает потребность преодолеть дуализм духовного и материального начал. Здесь возможны два пути развития в зависимости от восприятия Абсолютной реальности. Например, в христианстве и исламе, которые опираются на идею существования трансцендентного Абсолюта, возможен только путь соединения «тварного» и «нетварного бытия». В христианстве он достигается с помощью концепций «обождения плоти» и «единства во Христе», а в исламе — с помощью «доктрины любви». Так возникли интеграционные мистические традиции исихазма и суфизма. Буддизм, создавший учение об имманентном Абсолюте как воплощенной Целостности, привел к появлению холистических мистических традиций махаяны и ваджраяны.

Два периода развития мистических учений говорят об историческом измерении мистического феномена, развитие которого необходимо рассматривать в контексте эволюции духовной жизни человечества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Андре Тор.* Исламские мистики. СПб.: Евразия, 2003. 240 с.
- 2 *Антоний Великий, св.* Духовные наставления. М.: Изд-во Сретенского монастыря; Новая книга; Ковчег, 1998. 256 с.
- 3 *Жиртуева Н. С.* Философско-мистические традиции мира. М.: Вузовский учебник, ИНФРА-М, 2018. 274 с.
- 4 Из реки речений: Высказывания суфийских наставников / сост. и пер. Л. Тираспольского. М.: Амрита-Русь, 2004. 160 с.
- 5 *Иоанн Лествичник, преп.* Лествица возводящая на небо. М.: Лествица, 2000. 671 с.
- 6 *Исаева Н. В.* Шанкара и индийская философия. М.: Наука, 1991. 197 с.
- 7 *Климков О. С.* Исихия и философия в доктрине Григория Паламы // *Философская мысль.* 2017. № 5. С. 14–30. DOI: 10.7256/2409-8728.2017.5.22444
- 8 *Лысенко В. Г.* Аскетизм в Индии: его принципы и основные формы // *Религиоведение.* 2004. № 1. С. 122–133.
- 9 *Откровения блаженной Анджелы / сост. и ред. С. И. Еремеев; предисл. Л. Карсавина.* Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1996. 223 с.
- 10 *Палама Г.* О священно-безмолвствующих // *Добротолюбие в русском переводе.* Т. 5. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/20 (дата обращения: 24.11.2019).
- 11 *Правила и наставления Франциска Ассизского // Истоки францисканства. Святой Франциск Ассизский: писания и биография. Святая Клара Ассизская: писания и биография / пер. с итал. О. Седакова, А. Топорова, Л. Сум; общ. ред. А. Вичини, Я. Ан. Assisi, Italia: Movimento Francescano, 1996. С. 41–100.*
- 12 *Тримингэм Дж. С.* Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А. А. Ставиской, под ред. и с предисл. О. Ф. Акимовской. М.: София, ИД Гелиос, 2002. 480 с.
- 13 *Хаксли О.* Вечная философия / пер. с англ. О. О. Чистякова. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. 336 с.
- 14 *Хоружий С. С.* Античная забота о себе и практики исихазма: компаративный анализ (заметки на полях «Герменевтики субъекта» Фуко) // *Вопросы философии.* 2016. № 8. С. 89–102.
- 15 *Экхарт М.* Об отрешенности / сост., пер. со средневерхненемецкого М. Ю. Реутина. М.; СПб.: Университ. книга, 2001. 432 с.

- 16 *Almond P. C.* *Mystical Experience and Religious Doctrine. An Investigation of Mysticism in World Religions.* Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982. 210 p.
- 17 *Otto R.* *Mysticism West and East: A Comparative Analysis of the Nature of Mysticism /* transl. Bertha L. Bracey, Richenda C. Payne. London: MacMillan, 1932. 262 p.
- 18 *Stace W. T.* *Mysticism and Philosophy.* London: Macmillan, 1961. 349 p.

© 2021. Natalia S. Zhirtueva
Sevastopol, Russia

THE MATERIAL AND THE IDEAL IN THE CONTEXT OF TYPOLOGY OF THE WORLD'S MYSTICAL DOCTRINES

Abstract: The phenomenon of mysticism is one of the most controversial issues in modern humanities. We still lack generally accepted typology for mystical traditions of the world. The paper studies the issue of correlation between material and ideal beings, which constituted the basis of the most common typology of mystical doctrines. The research of mystical traditions, formed in Christianity, Islam and Buddhism is carried out on the basis of the comparative analysis methodology. The author comes to the conclusion that one may trace two stages in the mysticism's development. The first one, ascetic, which favors the conflict-based opposition of spirit and matter, calls for renouncing the material and caring for it. At a later stage, the need to overcome the dualism of the spiritual and the material matures within the mystical teachings. There are two possible ways of development depending on the perception of the Absolute reality. Only the path of unification of "created" and "uncreated being" is possible in Christianity and Islam, which are based on the idea of the transcendental Absolute. In Christianity, it is achieved through the concepts of "deification of the flesh" (Orthodox Hesychasm) and "unity in Christ" (Catholic mysticism of love), and in Islam with the help of the "doctrine of love" (Sufism). Therefore integrative mystical traditions arise in transcendental and immanent mysticism. The basis of Buddhism is the idea of an immanent Absolute, which embodies the Integrity of being. In this way the holistic mystical traditions of Mahayana and Vajrayana are developed in the immanent mysticism. Thus, the mystical phenomenon has a historical measurement and its development must be considered in the context of evolution of a spiritual life of mankind.

Keywords: mysticism, asceticism, integrative mystical traditions, holistic mystical traditions.

Information about the author: Natalia S. Zhirtueva — DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor Department "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: November 25, 2019

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Zhirtueva N. S. The material and the ideal in the context of typology of the world's mystical doctrines. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 104–114. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-104-114>

REFERENCES

- 1 Andre Tor. *Islamskie mistiki* [Islamic mystics]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 2003. 240 p. (In Russian)
- 2 Antonii Velikii, sv. *Dukhovnye nastavleniia* [Spiritual Teachings]. Moscow, Izdatel'stvo Sretenskogo monastyria Publ.; Novaia kniga Publ.; Kovcheg Publ., 1998. 256 p. (In Russian)
- 3 Zhirtueva N. S. *Filosofsko-misticheskie traditsii mira* [Philosophical and mystical traditions of the world]. Moscow, Vuzovskii uchebnik Publ., INFRA-M Publ., 2018. 274 p. (In Russian)
- 4 *Iz reki rechenii: Vyskazyvaniia sufiiskikh nastavnikov* [From the river of sayings: Sayings of Sufi teachers], compilation and translation of L. Tiraspol'skii. Moscow, Amrita-Rus' Publ., 2004. 160 p. (In Russian)
- 5 Ioann Lestvichnik, prep. *Lestvitsa vozvodiashchaia na nebo* [The Ladder raising to the Sky]. Moscow, Lestvitsa Publ., 2000. 671 p. (In Russian)
- 6 Isaeva N. V. *Shankara i indiiskaia filosofia* [Shankara and Indian Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 197 p. (In Russian)
- 7 Klimkov O. S. Isikhiiia i filosofiiia v doktrine Grigoriiia Palamy [Hesychia and Philosophy in Gregory Palamas's Doctrine]. *Filosofskaia mysl'*, 2017, no 5, pp. 14–30. DOI: 10.7256/2409-8728.2017.5.22444 (In Russian)
- 8 Lysenko V. G. Asketizm v Indii: ego printsipy i osnovnye formy [Asceticism in India: Its Principles and Basic Forms]. *Religiovedenie*, 2004, no 1, pp. 122–133. (In Russian)
- 9 *Otkroveniia blazhennoi Andzhely* [Revelations of the blessed Angela], compiled and edited by S. I. Ereemev; preface by L. Karsavina. Kiev, UTsIMM-PRESS Publ., 1996. 223 p. (In Russian)
- 10 Palama G. O sviashchenno-bezmolvstvuiushchikh [About the sacred-silent]. In: *Dobrotoliubie v russkom perevode* [Dobrotolubie (the love of good) in Russian translation]. Vol. 5. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/20 (accessed 24 November 2019). (In Russian)
- 11 Pravila i nastavleniia Frantsiska Assizskogo [Rules and instructions of Francis of Assisi]. In: *Istoki frantsiskanstva. Sviatoi Frantsisk Assizskii: pisaniia i biografia. Sviataia Klara Assizskaia: pisaniia i biografia* [Sources of Franciscanism. St. Francis of Assisi: scriptures and biography. Saint Clara of Assisi: Scriptures and Biography], translated from the Italian by Sedakova, A. Toporova, L. Sum; general edition of A. Vichini, Ia. An. Assisi, Italia, Movimento Francescano Publ., 1996, pp. 41–100. (In Russian)
- 12 Trimingem Dzh. S. *Sufiiskie ordeny v islame* [The Sufi Orders in Islam], translated from the English by A. A. Staviskoi, edited and with a foreword by O. F. Akimushkina. Moscow, Sofiia Publ., ID Gelios Publ., 2002. 480 p. (In Russian)
- 13 Khaksli O. *Vechnaia filosofia* [The Eternal Philosophy], translated from the English by O. O. Chistiakova. Moscow, Refl-buk Publ.; Kiev, Vakler Publ., 1997. 336 p. (In Russian)
- 14 Khoruzhii S. S. Antichnaia zabota o sebe i praktiki isikhazma: komparativnyi analiz (zametki na poliakh "Germenevtiki sub"ekta" Fuko) [Ancient Greek Care of the Self and Hesychast Practice: Comparative Analysis (Marginalia to "Hermeneutics of the Subject" by Foucault)]. *Voprosy filosofii*, 2016, no 8, pp. 89–102. (In Russian)
- 15 Ekkhart M. *Ob otreshennosti* [On detachment], compilation, translation from the Middle High German by M. Iu. Reutina. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaia kniga Publ., 2001. 432 p. (In Russian)

- 16 Almond P. C. *Mystical Experience and Religious Doctrine. An Investigation of Mysticism in World Religions*. Berlin; New York; Amsterdam, Mouton Publ., 1982. 210 p. (In English)
- 17 Otto R. *Mysticism West and East: A Comparative Analysis of the Nature of Mysticism*, translated by Bertha L. Bracey, Richenda C. Payne. London, MacMillan Publ., 1932. 262 p. (In English)
- 18 Stace W. T. *Mysticism and Philosophy*. London, Macmillan Publ., 1961. 349 p. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-115-126>

УДК 008+1(091)

ББК 71+83.3(2Рос=Рус)52+87.3(2)53

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. К. В. Ворожихина
г. Москва, Россия

ОБЩЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ТЕОКРАТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ В. С. СОЛОВЬЕВА В ОЦЕНКАХ МЫСЛИТЕЛЕЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Исследование проведено при поддержке РФФИ, грант № 18-012-90027

Аннотация: Статья посвящена анализу рецепции мыслителями Серебряного века (Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, В. В. Розановым, Вяч. И. Ивановым, Д. С. Мережковским, Д. В. Filosoфовым, Е. Н. Трубецким, А. С. Волжским (Глинкой), С. А. Аскольдовым (Алексеевым) и др.) общественных и теократических идей Ф. М. Достоевского и В. С. Соловьева. Достоевский и Соловьев развивали идеал «христианской политики», согласно которому государственная и общественная сферы освящаются духовным авторитетом церкви и направляются к высшей цели — строительству Царства Божьего на земле. Призыв, прозвучавший в Пушкинской речи Достоевского, так же как и теократические пророчества Соловьева остались практически не понятыми и не востребованными современниками; в начале XX в. эти идеи стали вновь обсуждаться. Для мыслителей религиозного возрождения Достоевский и Соловьев являются ключевыми фигурами. Великий романист стал провозвестником христианской свободы, отвергающей все земные авторитеты, а также предтечей религиозной революции, отрицающей любую человеческую власть во имя боговластия. Несмотря на то что мыслители Серебряного века в значительной степени были свободны от философских доктрин Соловьева, он стал пророком «нового религиозного сознания», задав проблематику для дальнейшего развития русской мысли и поставив вопросы о религиозной общественности, о роли церкви, о религиозном оправдании культуры, о смысле брака и половой любви, а также подарив веру в возможность обновления исторического христианства.

Ключевые слова: теократия, христианская политика, христианское государство, «Великий инквизитор», Пушкинская речь, В. С. Соловьев, Ф. М. Достоевский, Серебряный век, религиозное возрождение, религиозная революция.

Информация об авторе: Ксения Владимировна Ворожихина — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6500-0357>. E-mail: x.vorozhikhina@gmail.com

Дата поступления: 15.04.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Ворожжихина К. В. Общественный идеал Ф. М. Достоевского и теократический проект В. С. Соловьева в оценках мыслителей Серебряного века // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 115–126. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-115-126>

Достоевский и Соловьев: освящение политики

Размышляя о судьбе России и ее предназначении в Пушкинской речи, произнесенной 8 июня 1880 г. на торжественном заседании Общества любителей российской словесности, Ф. М. Достоевский призывал забыть о споре между славянофилами и западниками и обратиться к русской душе — всечеловеческой, воссоединяющей, «всемирно-отзывчивой», способной разрешить европейские противоречия и привести народы к «братскому окончательному согласию всех племен по Христову евангельскому закону», т. е. закону любви.

Призыв Пушкинской речи Достоевского был неприемлем для многих: для революционеров и либералов — пониманием внутреннего преобразования человека как способа усовершенствования общественной жизни; для консерваторов и националистов — идеей братского, согласного единения всех народов во Христе. В третьей речи о Достоевском В. С. Соловьев, рассуждая о положительном общественном идеале писателя и развивая его идеи, предлагает путь «христианской политики». Согласно Достоевскому и Соловьеву, общественная жизнь зависит от нравственных начал, которые невозможны без истинного христианства, а оно, в свою очередь, неосуществимо без Вселенской Церкви. От имени Достоевского Соловьев впервые говорит о примирительном сближении с Римом, противореча при этом писателю.

Проповедь Соловьева о примирении церковей была воспринята современниками как «антинациональная утопия», измена православию: она вызвала негодование, вражду и непонимание в российском обществе. И. С. Аксаков закрыл для него страницы своей газеты «Русь», где Соловьев печатал «Великий спор и христианскую политику» — свой первый труд по соединению Церквей, о котором нелестно отозвался К. Н. Катков («детский лепет» (цит. по: [21, с. 197])). Его книга «La Russie et l'Église Universelle» («Россия и Вселенская Церковь»), запрещенная духовной цензурой и по этой причине изданная во Франции, «взбесила» Л. А. Тихомирова: написанное им о православной церкви оскорбляло, поскольку воспринималось даже не как критика, а как памфлет; Соловьев «возбуждал антипатию своей горячей защитой римского католицизма» [22, с. 599]. К. П. Победоносцев назвал Соловьева совершенным безумцем, выставляющим себя пророком [13, с. 253]; обер-прокурор подчеркивал явную нелепость и несостоятельность всего, что проповедует Соловьев, а также заявил, что деятельность Соловьева наносит вред России и православию (см.: [18, с. 142]).

Князь Е. Н. Трубецкой отмечает, что в середине 1880-х Соловьев видел себя пророком соединения церковей. По всей видимости, Соловьев предполагал, что его задача состояла в гармонизации отношений между лицами «социальной троицы» Вселенской Церкви — царем и первосвященником, т. е. между русским императором и папой Римским. Для этой цели он намеревался отправиться в Рим, где должна была состояться аудиенция у папы; также им было написано (но так и не отправлено) письмо русскому императору Александру III об обязанностях христианского правителя, которое он собирался передать лично в руки самодержцу. Неизвестно, состоялась ли встреча русского философа с главой Римской церкви. Скорее всего, Соловьев понимал, что католики будут настаивать том, чтобы он сделал свой вероисповедный выбор между русской и западной церковью, иначе дальнейшее сотрудничество было невозможным.

Это противоречило взглядам философа, отрицавшего факт действительного разделения церквей; как он показывает в своей статье “Saint Vladimir et l’État chrétien” («Владимир Святой и христианское государство»), опубликованной в католическом журнале “L’Univers”, римская церковь не была отлучена восточным вселенским собором, так же как и восточная церковь не была отлучена непогрешимым католическим авторитетом (см.: [25]).

«Великий инквизитор»

В начале XX в. вокруг имени Достоевского возникали «обидные недоразумения», русское общество, по мнению С. Н. Булгакова, не чувствовало своей связи с творчеством великого романиста (см.: [6, с. 828]), и виной тому были политические взгляды писателя.

Н. А. Бердяев указывал на две противоположные тенденции в социальных воззрениях Достоевского: с одной стороны, универсализм, проявляющийся в рассуждениях писателя о «всечеловечности» русских, о разомкнутости и общности российского исторического пути судьбе Европы; с другой стороны, в его сочинениях явно обозначена националистическая линия [4, с. 101]: сама вера в Бога у Достоевского, отмечал В. В. Розанов, требует почвы — национальной, государственной, семейной; писатель забывает о том, что христианство в своей сущности — вненационально, внегосударственно и внесемейственно [15, с. 132].

В основе христианства — как восточного, так и западного — лежит идея единства народов во Христе; но католичество, считает Достоевский, унаследовало от Римской империи идею государственного и политического, т. е. насильственного, объединения человечества, в то время как для православия первично духовное единение во Христе, из которого вытекает правильное государственное управление и социальное устройство. По мнению Розанова, церковь не может не быть авторитарной и иерархичной структурой — Достоевский упускает это из виду [15, с. 132]. В западном христианстве писатель видит лишь идею политическую, не принимая во внимание религиозную, мистическую и культурную стороны ее духовности.

Достоевский был убежден в невозможности устройства общества на рациональных основаниях из-за иррациональности, «хаосности» человеческой природы. В главе о Великом инквизиторе он показывает безмерность свободы, дарованной Христом человеку, и задача России — поведать миру тайну христианской свободы. На основе этой притчи из романа «Братья Карамазовы» Н. А. Бердяев реконструирует социально-политические взгляды Достоевского, а также выстраивает свою религиозную философию общественности, отрицающую авторитет как государственной, так и «старой» церковной власти, а также социалистические и коммунистические идеалы. Формой религиозной общественности по Достоевскому Бердяев считает теократию, которая предполагает замену государства церковью и является осуществлением самодержавной власти Единого Бога и непосредственной власти Христа (см.: [2, с. 58–89]).

Д. С. Мережковский также заметил неустранимое внутреннее противоречие во взглядах писателя. Его представления, считает критик, покрыты оболочкой лжи, которая может быть выражена уваровской триадой «православие, самодержавие, народность». Эта формула предполагает утверждение самодержавного государства как насильственной власти, как царства от мира сего, а также торжество национального начала, которые отождествляются с православием. Это отождествление приводит к тому, что царь или народ, занимая место Христа, становятся антихристами.

Ядром взглядов Достоевского, содержащим нетленную истину, является теократия, понимаемая как Царство Божие, т. е. «безгранично-свободная, любовная общечеловечность» [12, с. 194], отрицающая насильственную власть, и «идея всемирного духовного единения человечества во Христе» [12, с. 195].

Д. С. Мережковский считает Достоевского «пророком русской революции»¹ [12], но не политической революции, отрицающей старый порядок во имя нового, а религиозного переворота, ниспровергающего любую человеческую власть и всякое государство во имя теократической анархии, боговластия. Уваровская формула должна быть преодолена: личина народности обернуться всечеловечностью, самодержавие земного царя стать самодержавием Бога, т. е. теократией.

Это очевидное столкновение между «всечеловечеством» и антисемитизмом Достоевского Е. Н. Трубецкой объясняет тем, что универсализм писателя был изначально чужероден его взглядам и усвоен благодаря влиянию Соловьева. Именно в конце 1870-х гг. общение писателя и молодого философа было наиболее тесным: «...как раз в ту пору они сообща переживали и передумывали самые заветные свои думы — в той самой Оптиной Пустыни, которая вдохновила наиболее яркие страницы “Братьев Карамазовых”» [24, с. 74]. Общественный идеал последнего романа Достоевского состоит в том, что Христос должен стать всем в человеческой жизни, во Христе должно преобразиться все человеческое общество; Его владычество на земле является царством церкви.

Соловьев и Вселенская церковь

Достоевский и Соловьев, вслед за славянофилами, продолжили размышление над вопросами веры и религии, роли церкви в обществе, места России в мире, проблемой Запада и Востока, и обратили к ним философов рубежа веков. Но если Достоевский был одним из величайших «аморфистов» (как назвал его Вяч. Иванов), то Соловьев стал «художником внутренних форм христианского сознания» [10, с. 346]. «Богословская расплывчатость» Достоевского и «недостаточность» церковности (о которой говорил еще К. Н. Леонтьев) была преодолена «церковной четкостью и резкостью» Соловьева в его учении о Церкви, молитве, посте [7, с. 683]. Соловьевское учение о христианской политике (главный принцип которой заключается в том, чтобы «во всех общественных и международных вопросах принимать начала истинной религии, решать *по-христиански* все существенные вопросы социальной и политической жизни» [5, с. 135]), его идеал «свободной теократии» вбирает в себя убеждение писателя об исключительном историческом призвании русского народа — народа-«богоносца» и «все-человека», а также развивает заветную идею Достоевского о «всесветном единении во Христе», которое, считает С. Н. Булгаков, является естественным христианским идеалом общественного развития [5, с. 134]. Соловьев вслед за Достоевским показывает, что религия не только не исключает общественных идеалов современного человечества, но, наоборот, освящает их, давая им высшую санкцию [5, с. 139].

Спустя более 20 лет после написания и издания французских сочинений Соловьева они были переведены и опубликованы на русском языке. В 1909 г. статья “L'idée

¹ Лев Шестов выразил совершенно иной взгляд в статье «Пророческий дар» (1906). По мнению Л. Шестова, Достоевский не был пророком и всегда ошибался. Он делал смелые предсказания лишь потому, что знал, что никто не пойдет за ним, что его никто не слушает. Писатель, утверждает Шестов, не изобрел ни одной самобытной политической идеи, он все заимствовал у славянофилов. Подлинными открытиями его лежат в области психологии и антропологии, а главным достижением является анализ сознания подпольного человека.

russe” («Русская идея») вышла в журнале «Вопросы философии и психологии» [19]. В 1911 г. в книгоиздательстве «Путь» статья вышла отдельным изданием; также был издан главный труд Соловьева о соединении церковей “La Russie et l’Église Universelle” («Россия и Вселенская Церковь»). Переводы были выполнены Г. А. Рачинским. Благодаря деятельности «путейцев» прокатолические сочинения Соловьева вновь стали обсуждаться, в прессе появились рецензии мыслителей и критиков начала века. Благодаря исторической дистанции и новой перспективе эти работы воспринимались по-другому, в изменившейся ситуации они получили иное звучание.

Французская книга «Россия и Вселенская церковь», написанная для католиков, для западного духовенства, а точнее — для папы и Рима, видится Розанову «задушевнейшим» трудом философа [14]. Несмотря на то что, по мнению многих рецензентов, эта книга является слабой, написанной по католическим учебникам и шпаргалкам [7, с. 683], и оригинальность ее заключается только в том, что аргументы в пользу папства излагаются русским [3, с. 361], она скрывает тайну философа.

Вопреки нарочитой приглаженности, подчеркнутой схоластичности и схематичности формы, сочинение Соловьева имеет лишь внешнее сходство с научным (историческим и богословским) трудом: трактат содержит много неточностей и погрешностей, а потому его выводы и результаты нетрудно опровергнуть. Так, Д. В. Философов указывает на дилетантизм и легковесность предложенных Соловьевым транскрипций, переводов и толкований еврейских терминов и понятий [26, с. 3]. Конечно, отмечает критик, Соловьев во многом прав: в том, что восточные поместные церкви преследуют узконациональные интересы, что они утратили единство и что сама идея вселенской церкви для них давно потеряла смысл. Но исторические «справки» Соловьева в этом вопросе в значительной степени односторонни, поскольку церкви следуют законодательству своих государств, а не по собственному «злонравию» отдаляются друг от друга. Все эти погрешности Соловьева могут бросить тень на самую идею трактата, на его правду. Ведь книга содержит истинные переживания философа, скорбь о языческом состоянии России — она наполнена мучительной жаждой воплощения правды Божией на земле. Философов полагает, что труд Соловьева носит скорее биографический характер и является важным документом для понимания внутренней трагедии мыслителя.

Серебряный век и «христианское государство»

В книге «Россия и Вселенская церковь» Соловьев показал себя сторонником папской теократии. Философа привлекала активность католичества, претендовавшего на то, чтобы подчинять своему духовному авторитету государственные и общественные силы, и отталкивала пассивная созерцательность православия. Как отмечал А. С. Волжский (Глинка), католичество стало «религиозно-кровной», «социально-чувственной», «деятельно-страстной» опорой его «мечтательно-идеалистических схем» [9, с. 68]. Вслед за католиками автор «России и Вселенской церкви» уподобляет церковь государству, он воспринимает церковь формально и иерархично, а также призывает к подчинению и послушанию папе православную церковь.

В. В. Розанов отмечал, что Соловьев мечтал слить католическую душу Запада с душой Востока, которая отражается в религиозной идее царя — единственной органической идее, выработанной Русью [14]. Соловьев высоко ценил преобразовательную деятельность Петра I и мечтал о завершении дела великого императора, т. е. о принятии западной цивилизации, корнем которой является католицизм. Соловьев мечтал соединить институт папства, подтачиваемый атеизмом, и находящийся под угрозой револю-

ции институт царской власти, поскольку порознь им грозила гибель; философ полагал, что выстоять они смогут только объединившись.

По мнению Д. С. Мережковского, в своих выводах Соловьев приходит к тому, что отрицал сначала, а именно — к кошунственному смешению церкви и государства. Для Мережковского, как и для Бердяева, соловьевское понятие «христианского государства» является неприемлемым: философы утверждают неизбежность отделения церкви от политической сферы. Примиряя папу и православного самодержца, Соловьев стремился свести две неправды в одну. Мыслитель не понял антиномии церкви и государства, так же как и противоположности между временным и вечным. Единственный путь к боговластию, подчеркивает Мережковский, — это разрушение всех земных царств, т. е. религиозная революция. Ответы, которые дает Соловьев, заключает критик, ложны и недостаточны, но вопросы, поставленные им, прозвучали с поистине пророческой силой и мощью: прежде всего, тема религии как спасения не личного, но общественного; вопрос о религиозном преобразении пола и половой любви; проблема личности и ее воскресения как победы над эмпирической двойственностью плоти и духа.

Бердяев считал Соловьева одновременно и православным, и католиком, а точнее принадлежащим Вселенской церкви. В католической церкви он больше всего ценил ее административную силу и государственную мощь, но решительно отрицал, что только в римской церкви возможно спасение. Великой правдой Соловьева, подчеркивает Бердяев, было раскрытие истины католичества, а также его любовное отношение к западному миру, сущность которого для него неразрывно связана с западным христианством. Но католичество влекло его к себе не всецело: его не интересовал западный мистицизм, он видел в римской церкви иерархию и институт папства, которые способны побороться за правду Христову на земле. Соловьев, безусловно, прав в своих обличениях язв русского церковного строя, а также нехристианского национального самодовольства, но все же философ недооценивает христианский Восток, который сводит к искаженному отношению церкви и государства и пассивности восточной иерархии. Правда России и русского мессианизма, который он проповедовал вслед за славянофилами и Достоевским и с которым для него тесно связана проблема примирения церквей, не исчерпывается признанием правды католичества. Отношения западной и восточной церквей у Соловьева сосредоточиваются вокруг политических вопросов, в то время как истоки раздора и основания для сближения, по мнению Бердяева, нужно искать глубже — в особенностях католического и православного богословия (мистики).

Соловьев, считает В. В. Розанов, знал, что в России его книга «Россия и Вселенская церковь» встретит «насмешки, непонимание, равнодушие» и вражду [14]; и он оказался прав: русские рецензенты обрушились с критикой на него, в то время как за границей на книгу уважительно ссылались, рассуждая о православии, даже несмотря на то, что соловьевское богословствование о Софии оказалось чуждым, ненужным и непонятным католикам.

Проповедь Соловьева о соединении церквей стала источником жизненной драмы философа, поскольку в своих призывах он остался одиноким. Несмотря на то что основы его религиозного и философского мировоззрения в России многими разделялись, не было ни одного последователя его теократического идеала. Соловьевская «социальная троица» первосвященника, царя и пророка не воспринималась всерьез и прощалась философу как чудачество.

Теократические построения Соловьева, согласно Е. Н. Трубецкому, несут в себе неустранимое противоречие, поскольку теократия будущего рисуется философу как

непрерывно *свободная*: «...свободное соединение, свободный союз Бога и человека выражает собою для философа самую сущность *истинной* теократии» [24, с. 566]; коренная ошибка Соловьева заключается в том, что он вводит в состав теократии государство, т. е. организацию принудительную и насильственную по своей природе; тем самым теократия в целом перестает быть свободной. Из-за этого у Соловьева появлялись трудности: например, человек может стать членом богочеловеческого союза в силу своего подданства, но вопреки своим убеждениям. Соловьев искал осуществления Царства Христова в земной жизни, но при этом отождествлял его со всемирной теократией, и потому «потерял сознание границ» [23, с. 465], отделяющих здешнее и греховное от Божественного. По мнению Трубецкого, Соловьеву недоставало «ощущения бездны греховной» [23, с. 464], которое отчетливо присутствует в творчестве Достоевского.

В ходе работы над книгой «Миросозерцание Вл. Соловьева» Е. Н. Трубецкому удалось найти в библиотеке Ватикана неизвестную статью философа. Об этом он писал М. К. Морозовой 24 января 1911 г. из Рима: «Я открыл *четыре* французских статьи Соловьева, неизвестных в России и очень важных. Вскоре их найду» [8]. В 1913 г. статья «Saint Vladimir et l'État chrétien», впервые вышедшая в католическом журнале «L'Univers» 4, 11 и 19 августа 1888 г., а также сопутствующая ей краковская полемика (22 septembre), были переведены и опубликованы отдельной брошюрой «Владимир Святой и христианское государство и ответ на корреспонденцию из Кракова» [20].

В статье в «сжатой» и «почти катехитической форме» выражена одна из основных идей («задушевных мечтаний») Соловьева — идея «христианской политики» [1, с. 171]. По мнению С. А. Аскольдова (Алексеева), все, что писалось мыслителями начала века «против христианского аскетизма с точки зрения общественности», есть лишь «публицистический раствор» тех мыслей, которые были изложены на нескольких страницах соловьевского очерка [1, с. 172]. В ответе своему краковскому корреспонденту Соловьев предстает в неожиданном для русской публики свете — как защитник русской церкви, ее православия и кафоличности, а также утверждает, что восточная церковь не состоит в формальном и юридическом разделении с римской.

* * *

Соловьев кажется философам Серебряного века человеком другой эпохи: «его жизнь и деятельность представляются нам далеким прошлым», пишет Е. Н. Трубецкой [23, с. 456]; его язык кажется «чрезмерно отвлеченным», его формулы — «загадочными и вычурными», а некоторые переходы его мысли — «сложными и искусственными» [11, с. 453]. Мыслителям начала века Соловьев представлялся богословом-апологетом, неспособным «живо откликнуться на религиозные потребности нашего изменившегося строя современной души» [10, с. 347].

Соловьев для философов русского религиозного возрождения был завершителем старого религиозного сознания: по мнению В. В. Розанова, он, проникнувшись гармонией Достоевского, подточил хомяковский квиетизм; подтолкнул русское духовенство к размышлению, потере самоуверенности и покоя; показал серьезные нравственные мотивы для вечного нравственного обновления Церкви, а также увидел истину Западного мира: пока Восток спал, Запад — думал, страдал и искал [16, с. 444].

Христианство Соловьева было, конечно, тем самым «розовым» христианством, которое выразил Достоевский в Пушкинской речи, — соблазном о хилиазме, построении гармоничного целого, Царства Божия на земле. Достоевский и Соловьев верили в универсально-христианскую Россию, способную спасти человечество, но для Соло-

вьева, в отличие от Достоевского, русская душа ценна не сама по себе, а только своим жертвенным служением всемирному и всеобщему. Для автора «Русской идеи» вера во Христа не требует с необходимостью веры в Россию (хотя она у него была), и он разводит понятия «православное» (христианское) и «русское». Русская идея Соловьева заключается в том, чтобы превзойти русское, принести его в жертву Вселенской церкви, в то время как Достоевский утверждает русское как «всечеловеческое».

Соловьев не стал пророком соединения церковью и сам разрушил свое теократическое учение, отказавшись от него². Но для мыслителей начала века он стал пророком «нового религиозного сознания»³, открыв веру в возможность новой эпохи христианства, примиряющего и духовно спасающего народы мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аскольдов (Алексеев) С. А.* Владимир Святой и христианское государство и ответ на корреспонденцию из Кракова. М.: Путь, 1913. (рецензия) // Русская мысль. 1913. Май. С. 171–172.
- 2 *Бердяев Н. А.* Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999. 464 с.
- 3 *Бердяев Н. А.* Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева // Книга о Владимире Соловьеве. М.: Сов. писатель, 1991. С. 355–373.
- 4 *Бердяев Н. А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.
- 5 *Булгаков С. Н.* Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (параллели) // Литературное дело. СПб.: Тип. А. К. Колпинского, 1902. С. 119–139.
- 6 *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 1 (61). С. 826–863.
- 7 *Булгаков С. Н.* О Вл. Соловьеве // Вл. Соловьев: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГА, 2002. Т. 2. С. 682–587.
- 8 Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С. А. Аскольдова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрн и др. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 753 с.
- 9 *Волжский (Глинка) А. С.* Святая Русь и русское призвание. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1915. 88 с.
- 10 *Иванов В. И.* О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания // Книга о Владимире Соловьеве. М.: Сов. писатель, 1991. С. 344–354.
- 11 *Лопатин Л. П.* Памяти Вл. Соловьева // Книга о Владимире Соловьеве. М.: Сов. писатель, 1991. С. 448–455.
- 12 *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1914. Т. XIV. С. 188–238.

² В письме Л. П. Никифорову Соловьев пишет: «О французских своих книгах не могу вам ничего сообщить. Их судьба меня мало интересует. Хотя в них нет ничего противного объективной истине, но то субъективное настроение, те чувства и чаяния, с которыми я их писал, мною уже пережиты» [18, с. 6].

³ Понятие «нового религиозного сознания», по мнению Вяч. И. Иванова, возникло благодаря Соловьеву. В своей книге «История и будущность теократии» он пишет: «Оправдать веру отцов наших, возведя ее на новую ступень разумного сознания» [17, с. 243]. «Новая ступень разумного основания» означает для Соловьева, поясняет В. Иванов, «действительное постижение и действительное усвоение идеи положительного единства» [10, с. 347].

- 13 *Победоносцев К. П.* Письма к Александру III: в 2 т. М.: Новая Москва, 1926. Т. 2. 384 с.
- 14 *Розанов В. В.* Католицизм и Россия // Розанов В. В. Собр. соч.: в 30 т. М.: Республика, 2011. Т. 21. С. 103–110.
- 15 *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе. Опыт критического комментария // Розанов В. В. Собр. соч.: в 30 т. М.: Республика, 1996. Т. 7. С. 7–158.
- 16 *Розанов В. В.* Размолвка между Достоевским и Соловьевым // Розанов В. В. Собр. соч.: в 30 т. М.: Республика, 1996. Т. 7. С. 439–445.
- 17 *Соловьев В. С.* История и будущность теократии // Соловьев В. С. Собр. соч.: в 12 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966. Т. IV. 658 с.
- 18 *Соловьев В. С.* Письма: в 4 т. / под ред. Э. Л. Радлова. СПб.: Общественная польза, 1909. Т. 2. 268 с.
- 19 *Соловьев В. С.* Русская идея // Вопросы философии и психологии. 1909. Кн. V (100). С. 323–356.
- 20 *Соловьев В. С.* Владимир Святой и христианское государство и Ответ на корреспонденцию из Кракова. М.: Путь, 1913. 51 с.
- 21 *Соловьев С. М.* Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М.: Республика, 1997. 432 с.
- 22 *Тихомиров Л. А.* Тени прошлого. Воспоминания. М.: Изд-во журнала «Москва», 2000. 720 с.
- 23 *Трубецкой Е. Н.* Владимир Соловьев и его дело // Книга о Владимире Соловьеве. М.: Сов. писатель, 1991. С. 456–471.
- 24 *Трубецкой Е. Н.* Мирозерцание В. С. Соловьева: в 2 т. М.: Путь, [издание автора], [1913]. Т. 1. 654 с.
- 25 *Трубецкой Е. Н.* Предисловие // Соловьев В. С. Владимир Святой и христианское государство и ответ на корреспонденцию из Кракова. М.: Путь, 1913. С. 3–12.
- 26 *Философов Д. В.* Правда Владимира Соловьева // Речь. 1911. 16 мая. № 132. С. 3.

© 2021. Ksenia V. Vorozhikhina
Moscow, Russia

THE SOCIAL IDEAL OF F. M. DOSTOEVSKY
AND THEOCRATIC PROJECT OF V. S. SOLOVYOV
IN ASSESSMENTS OF THINKERS OF THE SILVER AGE

Acknowledgements: The paper is prepared for publication with financial support from The Russian Foundation for Basic Research, grant № 18-012-90027.

Abstract: The paper studies the reception of social and theocratic ideas of F. M. Dostoevsky and V. S. Solovyov by Silver Age thinkers (N. A. Berdyaev, S. N. Bulgakov, V. V. Rozanov, Vyach. I. Ivanov, D. S. Merezhkovsky, D. V. Filosofov, E. N. Trubetskoy, A. S. Volzhsky (Glinka), S. A. Askoldov (Alekseev) and others). Dostoevsky and Solovyov developed the ideal of “Christian politics,” according to which the state and public spheres are sanctified by spiritual authority of the church and are directed towards the highest goal — the erection of the Kingdom of God on earth. The call made in Dostoevsky’s Pushkin speech, as well as Solovyov’s theocratic prophecies,

remained almost unappreciated and unclaimed by contemporaries; at the beginning of the 20th century these ideas began to be discussed again. Dostoevsky and Solovyov are key figures for thinkers of religious renaissance. The great novelist became a forerunner of Christian freedom, rejecting all earthly authorities, as well as a precursor of the religious revolution, denying any human power in the name of divine authority. Despite the fact that Silver Age thinkers were largely unaffected by Soloviev's philosophical doctrines, he became the prophet of a "new religious consciousness," setting main topics for the further development of Russian thought and raising questions about the religious community, the role of the church, religious justification of culture, the sense of marriage and sexual love, as well as giving faith in the possibility of renewal of historical Christianity.

Keywords: Theocracy, Christian politics, Christian state, "The Grand Inquisitor," Pushkin speech, V. S. Soloviev, F. M. Dostoevsky, Silver Age, religious renaissance, religious revolution.

Information about author: Ksenia V. Vorozhikhina — PhD in Philosophy, Senior Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12, p. 1, 109240 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6500-0357>. E-mail: x.vorozhikhina@gmail.com

Received: April 15, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Vorozhikhina K. V. The social ideal of F. M. Dostoevsky and theocratic project of V. S. Solovyov in assessments of thinkers of the Silver age. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 115–126. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-115-126>

REFERENCES

- 1 Askol'dov (Alekseev) S. A. Vladimir Sviatoi i khristianskoe gosudarstvo i otvet na korrespondentsiiu iz Krakova. Moscow, Put' Publ., 1913. (retsenziia) [Saint Vladimir and Christian State and Response to Correspondence from Krakow (review)]. *Russkaia mysl'*, 1913, May, pp. 171–172. (In Russian)
- 2 Berdiaev N. A. *Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'* [New Religious Consciousness and Society]. Moscow, Kanon+ Publ., 1999. 464 p. (In Russian)
- 3 Berdiaev N. A. Problema Vostoka i Zapada v religioznom soznanii Vl. Solov'eva [The Issue of East and West in a Religious Consciousness of Vl. Soloviev]. In: *Kniga o Vladimire Solov'eve* [The Book on Vladimir Solovyov]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 355–373. (In Russian)
- 4 Berdiaev N. A. *Russkaia ideia* [The Russian Idea]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 318 p. (In Russian)
- 5 Bulgakov S. N. Vasnetsov, Dostoevskii, Vl. Solov'ev, Tolstoi (paralleli) [Vasnetsov, Dostoevsky, Vl. Solovyov, Tolstoy (parallels)]. In: *Literaturnoe delo* [Literary business]. St. Petersburg, Tipografiia A. K. Kolpinskogo Publ., 1902, pp. 119–139. (In Russian)
- 6 Bulgakov S. N. Ivan Karamazov (v romane Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy") kak filosofskii tip [Ivan Karamazov as a philosophical type]. In: *Voprosy filosofii i psikhologii*, 1902, book 1 (61), pp. 826–863. (In Russian)
- 7 Bulgakov S. N. O Vl. Solov'eve [On Vl. Solovyov]. In: *Vl. Solov'ev: pro et contra* [Vl. Solovyov: pro et contra]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKhGA Publ., 2002, vol. 2, pp. 682–587. (In Russian)

- 8 *Vzyskuiushchie grada. Khronika chastnoi zhizni russkikh religioznykh filosofov v pis'makh i dnevnikakh* S. A. Askol'dova, N. A. Berdiaeva, S. N. Bulgakova, E. N. Trubetskogo, V. F. Erna i dr. [Those Seeking the City. A chronicle of the Private Life of Russian Religious Philosophers in Letters and Diaries of S. A. Askoldov, N. A. Berdyaev, S. N. Bulgakov, E. N. Trubetskoy, V. F. Ern etc.]. Moscow, Shkola "Iazyki russkoi kul'tury", 1997. 753 p. (In Russian)
- 9 Volzhskii (Glinka) A. S. *Sviataia Rus' i russkoe prizvanie* [Holy Russia and Russian Calling]. Moscow, Tipografiia tovarishchestva I. D. Sytina Publ., 1915. 88 p. (In Russian)
- 10 Ivanov V. I. O znachenii Vl. Solov'eva v sud'bakh nashego religioznogo soznaniia [On the Importance of Vl. Soloviev in the Fate of Our Religious Consciousness]. In: *Kniga o Vladimire Solov'eve* [The Book on Vladimir Solovyov]. Moscow, Sovetskii pisatel', 1991, pp. 344–354. (In Russian)
- 11 Lopatin L. P. Pamiati Vl. Solov'eva [In memory of Vl. Soloviev]. In: *Kniga o Vladimire Solov'eve* [The Book on Vladimir Solovyov]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 448–455. (In Russian)
- 12 Merezhkovskii D. S. Prorok russkoi revoliutsii (K iubileiu Dostoevskogo) [The Prophet of the Russian Revolution (On the Anniversary of Dostoevsky)]. In: Merezhkovskii D. S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 24 t.* [Complete Works: in 24 vols.]. Moscow, Tipografiia Tovarishchestva I. D. Sytina Publ., 1914, vol. XIV, pp. 188–238. (In Russian)
- 13 Pobedonostsev K. P. *Pis'ma k Aleksandru III: v 2 t.* [Letters to Alexander III: in 2 vols.]. Moscow, Novaia Moskva Publ., 1926. Vol. 2. 384 p. (In Russian)
- 14 Rozanov V. V. Katolitsizm i Rossiia [Catholicism and Russia]. In: Rozanov V. V. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 vols.]. Moscow, Respublika Publ., 2011, vol. 21, pp. 103–110. (In Russian)
- 15 Rozanov V. V. Legenda o Velikom inkvizitore. Opyt kriticheskogo kommentariia [The Legend of the Grand Inquisitor. Critical commentary experience]. In: Rozanov V. V. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 vols.] Moscow, Respublika Publ., 1996, vol. 7, pp. 7–158. (In Russian)
- 16 Rozanov V. V. Razmolvka mezhdou Dostoevskim i Solov'evym [The quarrel between Dostoevsky and Soloviev]. In: Rozanov V. V. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 vols.]. Moscow, Respublika Publ., 1996, vol. 7, pp. 439–445. (In Russian)
- 17 Solov'ev V. S. Istoriiia i budushchnost' teokratii [The History and Future of Theocracy]. In: Solov'ev V. S. *Sobranie sochinenii: v 12 t.* [Collected Works: in 12 vols.]. Briussel', Zhizn' s Bogom Publ., 1966. Vol. IV. 658 p. (In Russian)
- 18 Solov'ev V. S. *Pis'ma: v 4 t.* [Letters: in 4 vols.], edited by E. L. Radlova. St. Petersburg, Obshchestvennaia pol'za Publ., 1909. Vol. 2. 268 p. (In Russian)
- 19 Solov'ev V. S. Russkaia ideia [The Russian Idea]. In: *Voprosy filosofii i psikhologii*, 1909, book V (100), pp. 323–356. (In Russian)
- 20 Solov'ev V. S. *Vladimir Sviatoi i khristianskoe gosudarstvo i Otvet na korrespondentsiiu iz Krakova* [Saint Vladimir and Christian State and Response to Correspondence from Krakow]. Moscow, Put' Publ., 1913. 51 p. (In Russian)
- 21 Solov'ev S. M. *Vladimir Solov'ev. Zhizn' i tvorcheskaia evoliutsiia* [Vladimir Solovyov. Life and Creative Evolution]. Moscow, Respublika Publ., 1997. 432 p. (In Russian)
- 22 Tikhomirov L. A. *Teni proshlogo. Vospominaniia* [Shadows of the Past. Memories]. Moscow, Izdatel'stvo zhurnala "Moskva" Publ., 2000. 720 p. (In Russian)

- 23 Trubetskoi E. N. Vladimir Solov'ev i ego delo [Vladimir Solovyov and His Work]. In: *Kniga o Vladimire Solov'eva* [The Book on Vladimir Solovyov]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 456–471. (In Russian)
- 24 Trubetskoi E. N. *Mirosozertsanie V. S. Solov'eva: v 2 t.* [World Outlook of V. S. Solovyov: in 2 vols.]. Moscow, Put' Publ., [author's edition], [1913]. Vol. 1. 654 p. (In Russian)
- 25 Trubetskoi E. N. Predislovie [Foreword]. In: Solov'ev V. S. *Vladimir Sviatoi i khristianskoe gosudarstvo i otvet na korrespondentsiiu iz Krakova* [Saint Vladimir and Christian State and Response to Correspondence from Krakow]. Moscow, Put' Publ., 1913, pp. 3–12. (In Russian)
- 26 Filosofov D. V. Pravda Vladimira Solov'eva [Vladimir Solovyov's Truth]. *Rech'*, 1911, 16 May, no 132, p. 3. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-127-135>

УДК 008

ББК 71

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. О. В. Кащеев

г. Москва, Россия

© 2021 г. С. П. Усик

г. Москва, Россия

© 2021 г. А. И. Вингерт

г. Москва, Россия

ОТВЕТСТВЕННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ КАК НОВАЯ ПАРАДИГМА КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Аннотация: Принятые в 2015 г. Цели устойчивого развития (Sustainable Development Goals) существенно повлияли на деятельность брендов индустрии моды, большинство из которых стали активно интегрировать концепцию ответственного потребления в свои бизнес-стратегии. Базовые принципы ответственного потребления — экологичность, этичность, социальность и экономия — все активнее проникают в коммуникационные и маркетинговые инициативы, отвечая культурным ценностям новых потребителей. Концепция вступает в открытое противоречие с теорией массового потребления и массовой культуры и формирует новую культуру современного общества. В рамках концепции ответственного производства и потребления активно развивается медленная мода, что формирует предпосылки для серьезных изменений в индустрии моды. Для выявления сильных и слабых сторон, возможностей и угроз реализации концепции ответственного потребления были выбраны ведущие игроки модной индустрии, деятельность которых в целом соответствует основным принципам ответственного потребления. Эмпирическое исследование применения данной концепции с использованием SWOT-анализа позволило сделать вывод, что сильные стороны перевешивают слабости, а возможности и угрозы практически уравновешены. Результаты эмпирического исследования показали, что концепция ответственного потребления и производства становится частью культуры современного общества, соответствуя ценностным ориентирам активной части населения. Устойчивое развитие формирует новую парадигму культуры современного общества — изменяется потребительское поведение членов постиндустриального общества, эпоха массового потребления сменяется эпохой ответственного потребления и производства.

Ключевые слова: устойчивое развитие, ответственное потребление, ответственное производство, формирование культуры, культура индивида, культура современности

менного общества, культура потребления, индустрия моды, ответственная мода, медленная мода, быстрая мода.

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

Светлана Петровна Усик — кандидат экономических наук, доцент, 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/0000-0003-1360-6119>. E-mail: usik-sp@rguk.ru

Александра Игоревна Вингерг — бакалавр, 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/0000-0002-3323-3498>. E-mail: 84818@stud.rguk.ru

Дата поступления статьи: 24.04.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Кашеев О. В., Усик С. П., Вингерг А. И. Ответственное потребление как новая парадигма культуры современного общества // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 127–135. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-127-135>

В 2015 г. мировые лидеры приняли глобальные цели устойчивого развития и сохранения нашей планеты для будущих поколений. Цели устойчивого развития (ЦУР) — Sustainable Development Goals (SDG) — приняты главами 193 государств-членов ООН и представляют собой первую в истории универсальную матрицу для достижения процветающего будущего. Проект носит амбициозное название «Преобразование нашего мира: повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года» и охватывает наиболее важные аспекты жизни во всем мире.

Первоочередное внимание среди ЦУР занимают вопросы оптимального использования ограниченных ресурсов и экологических технологий, сохранения стабильности социальных и культурных систем, обеспечения целостности биологических и природных систем [2]. ЦУР включают семнадцать целей, выстроенных вокруг трех компонентов, — социального, экологического и экономического — и соответствуют принципам концепции ответственного потребления и производства, ставшей частью культуры индивида и общества в целом.

Теория ответственного потребления и производства базируется на активном вовлечении и взаимодействии правительств, бизнеса, гражданского общества и жителей Земли. Преобладающим в ней является экологический аспект, но при этом существенна доля экономического и социального. Велика роль человеческого капитала.

За время, прошедшее с принятия ЦУР, многие крупные бренды индустрии моды уже начали интегрировать концепцию ответственного потребления в свои бизнес-стратегии. Таким образом, формируется новая внутренняя культура брендов как ответственных за будущее человечества. Во многом это стало результатом изменения стратегии ведущих производителей индустрии моды, желающих находиться в тренде общественного развития, осознания ими своей миссии и ответственности перед гражданами.

данами и обществом в целом, а также повышения осведомленности и ответственности потребителей, роста их культурного уровня.

Растущее количество ответственных потребителей существенно трансформирует глобальную культуру общества, формируя новые возможности и риски для бизнеса. Компании, в свою очередь, используют концепцию ответственного производства как способ получения конкурентных преимуществ на рынке. Соблюдая высокие стандарты ответственной деятельности, они должны не только опираться на преимущества отдельных продуктов и услуг, но и транслировать свои ценности и ключевые идеи потребителю. В мировой практике принципы ответственного потребления все активнее проникают в коммуникационные и маркетинговые инициативы, отвечая культурным ценностям новых потребителей — миллениалов и поколения Z. Сегодня положения концепции ответственного производства развиваются практически во всех сферах деятельности: от товаров повседневного спроса до космической отрасли.

Базовыми принципами концепции ответственного потребления и производства являются экологичность, этичность, социальность и экономия. Экологичность связана с совместной ответственностью (потребителя и производителя) за решение экологических проблем и принятие экологически более благоприятного образа жизни. Этику понимают как потребление, учитывающее морально-этические нормы: забота о живых существах (например, отсутствие испытаний косметики на животных), о будущих поколениях. В культуре поведения современного потребителя появляется нравственный фактор, который помогает различать, «что такое хорошо, а что такое плохо» для личности, окружающей среды и общества в целом. Социальные аспекты предусматривают кастомизацию как развитие социальной инициативы, недопустимость использования детского труда, равноправие женщин и мужчин, расширение возможностей профессиональной реализации для женщин, справедливую заработную плату независимо от места и страны производства, надлежащие условия работы. Экономичное потребление подразумевает экономию ресурсов в целом, а также бережливое отношение к личным ресурсам. Важным компонентом экономического аспекта для компаний выступает ограничение потребления из-за осознания ущерба, который они наносят, производя те или иные продукты (услуги). Отказ от спонтанных покупок является сознательным ограничением личного потребления. Покупатель старается оградить себя от необдуманных покупок, составляет списки, которым четко следует, либо, уже выбрав товар, еще раз задумывается о том, действительно ли он ему нужен. Причем такое поведение объясняется не только стремлением сэкономить деньги (как базовый принцип финансовой грамотности), а как некоторая «гигиеничность» потребления, желание сократить количество окружающих индивида вещей [7].

Внимание со стороны как компаний, так и потребителей к концепции ответственного производства и потребления ставит под сомнение устоявшиеся на протяжении многих лет принципы общества массового потребления. Вступает в открытое противоречие с теорией массового потребления и массовой культуры. Опираясь на неопровержимые доказательства ценности и важности ответственного потребления для будущего нашей планеты, формирует новую культуру современного общества.

В последние годы в рамках концепции ответственного производства и потребления активно развивается направление под название медленная мода (с англ. “sustainable, slow fashion”). Быстрая мода (от англ. “fast fashion”) расточительна, она загрязняет окружающую среду. Сегодня появляется все больше компаний, которые трансформи-

руют свои бизнес-процессы, внедряют практики устойчивого развития и тем самым вносят свой вклад в борьбу с экологическими и социальными проблемами.

Индустрия моды занимает третье место по совокупному объему загрязнения окружающей среды, уступая только нефтяной промышленности и сельскому хозяйству [8]. Сегодня потребители покупают в два раза больше одежды, чем 20 лет назад, а носят ее в два раза меньше, согласно недавнему отчету ThredUp [9].

Под ответственной модой понимают деятельность, в рамках которой соблюдаются принципы этики и честной торговли по всей цепочке поставок и снижается вредное воздействие на окружающую среду на всех этапах производственного цикла [3]. С каждым годом отмечается рост заинтересованности в медленной моде со стороны покупателей и увеличение числа приверженцев этой концепции. Согласно отчету ThredUp 75% граждан экономически развитых стран поддерживают бренды, которые придерживаются принципов ответственного потребления и производства в своей стратегии, и приобретают их продукцию [9].

Идеи ответственной моды сформировали предпосылки для серьезных изменений в индустрии моды, крупные игроки которой наметили и активно реализуют основные направления для преобразований в сторону ответственного потребления и производства. Модные бренды постепенно изменяют структуру и формат взаимоотношений на рынке, что способствует выстраиванию сотрудничества между игроками на разных уровнях, а также принятию добровольных обязательств по устойчивому развитию на уровне целых ассоциаций [3]. Внедряя данную концепцию в свои стратегии, бренды индустрии моды влияют на культуру потребления своих клиентов, которые приобретают устойчивые поведенческие паттерны ответственного потребителя. Выбор такого вектора развития позволяет брендам сформировать конкурентное преимущество, отражающееся в трансформации культурных ценностей потребителей.

Для анализа концепции ответственного потребления и производства были выбраны ведущие игроки модной индустрии, среди которых H&M (Hennes&Mauritz), Gap и PVH (Calvin Klein, Tommy Hilfinger), Uniqlo, Inditex. Данные компании не только следуют этой концепции, но и активно сотрудничают между собой в области выработки общей стратегии ответственной моды, часто занимая лидирующие позиции в сфере ритейла [4; 5]. Однако в коммуникациях с российскими потребителями ограниченно используют рекламные и PR-инструменты для информирования о своих достижениях в рамках данной концепции, не популяризируют ее среди контактных аудиторий. Российское общество еще не в полной мере созрело к принятию принципов ответственного потребления и производства. Среди отечественных компаний в области индустрии моды не выявлено таких, которые комплексно используют идеи данной концепции.

Деятельность анализируемых брендов в целом соответствует основным принципам ответственного потребления, — экологичности, этичности, социальности и экономии. Однако не стоит забывать, что процесс внедрения новых теорий и концепций в стратегию компаний занимает много времени и требует достаточных материальных и нематериальных ресурсов.

Проведенное эмпирическое исследование применения концепции ответственного потребления и производства в индустрии моды с использованием SWOT-анализа позволило выявить ее сильные и слабые стороны, возможности и угрозы для ее реализации [1].

Таблица 1 – SWOT-анализ применения концепции ответственного потребления и производства в индустрии моды
Table 1 – SWOT analysis of the use of the concept of responsible consumption and production in fashion industry

Сильные стороны	Слабые стороны
<p>Возможность обеспечения высокого качества продукции, широкого ассортимента и ростовочно-размерного ряда</p> <p>Развитие творческой составляющей дизайнерских решений</p> <p>Концепция выступает стимулирующим фактором при выборе бренда</p> <p>Рост покупательской аудитории</p> <p>Увеличение доли постоянных покупателей — сторонников данной концепции</p> <p>Повышение репутации компаний, принявших и реализующих принципы ЦУР, узнаваемость бренда на рынке</p>	<p>Низкая информированность потребителей о брендах, поддерживающих данную концепцию</p> <p>Недоверие потребителей к изделиям, изготовленным из вторичного сырья, особенно к изделиям для детей</p> <p>Необходимость инвестиций в ответственное производство, в частности в разработку инновационных материалов</p>
Возможности	Угрозы
<p>Выход компаний на глобальный рынок</p> <p>Расширение круга поставщиков инновационных и экологических материалов</p> <p>Научные разработки инновационных альтернативных материалов</p> <p>Повышение популярности идеи ответственного потребления</p> <p>Повышение оценок независимых организаций (Индекса устойчивого развития Доу-Джонса, индекса прозрачности модных брендов и др.)</p>	<p>Сложная экономическая и политическая ситуация в мире</p> <p>Отсутствие государственных проектов по реализации и поддержке этой концепции</p> <p>Возможные противодействия со стороны отдельных государственных структур внедрению и реализации некоторых положений ЦУР</p> <p>Цикличность моды, в том числе и ответственной моды</p> <p>Неготовность целого ряда национальных аудиторий к принятию концепции из-за низкой информированности о ней и приверженности к концепции массового потребления</p>

С целью определения параметрического индекса был проведен экспертный опрос в виде интервью с использованием шкальных оценок. Представители рынка модной индустрии оценивали параметры сильных и слабых сторон, возможностей и угроз по пятибалльной шкале [6]. Экспертами выступили сотрудники брендов Hennes&Mauritz (H&M), Gap, Uniqlo и эксперты по экоустойчивой и циклической моде. Все опрошенные являются специалистами в области бренд-менеджмента и принимают активное участие в мероприятиях, которые проводятся в индустрии моды и связаны с изучением современных трендов данной отрасли и возможных путей ее развития в рамках концепции ответственного потребления.

После проведенных подсчетов были получены следующие результаты параметрического индекса: сильные стороны — 15,74; слабые стороны — 13,43; возможности — 16,06; угрозы — 15,97. Согласно результатам проиндексированного SWOT-анализа, сильные стороны перевешивают слабости, а возможности и угрозы ее реализации практически совпадают.

Подтверждение высоких рисков со стороны внешней среды ярко иллюстрирует скандальная ситуация в КНР, где производители хлопка Синьцзян-Уйгурского

автономного района оказались под прицелом критики западных компаний индустрии моды, принявших принципы ответственного потребления и производства и критикующих производителей хлопка этого региона за использование принудительного труда. В результате многие из этих компаний отказались от закупок синьцзянского хлопка. В Китае на это ответили бойкотом продукции этих брендов индустрии моды: H&M, Nike, Adidas и др.

Результаты эмпирического исследования показали, что концепция ответственного потребления и производства становится частью культуры современного общества, соответствует ценностным ориентирам активной части населения и, как показывает практика передовых международных компаний индустрии моды, обеспечивает устойчивое конкурентное преимущество в долгосрочной перспективе.

Индикатором успеха принятия данной концепции может служить понятие «изменение поведения», в англоязычной терминологии “social and behavior change”, что означает интерактивный процесс коммуникации с использованием различных каналов для стимулирования и поддержания положительных и желаемых паттернов поведения через влияние на понимание, восприятие и социальные нормы людей в лучшую сторону, что, несомненно, находит отражение в культуре общества и становится его новой составной частью. Ведущие бренды стремятся повлиять на поведение потребителей, изменить их привычки благодаря продуктам и сервисам в сторону более осознанного и ответственного образа жизни.

Изучив концепцию ответственного потребления и производства в контексте развития современного общества, можно сделать следующие выводы:

- 1 Данная концепция может быть признана экономически целесообразной для бизнеса, как это показано на примерах мировых брендов индустрии моды, которые не только принимают ее, но и успешно реализуют ее базовые принципы. Применение принципов ответственного производства позволяет компаниям получить устойчивое конкурентное преимущество в долгосрочной перспективе.
- 2 Молодая аудитория быстрее и активнее принимает идеи ответственного потребления и оказывает влияние на старшее поколение, сформировавшееся в эпоху массового потребления.
- 3 Под ее влиянием изменилось потребительское поведение членов постиндустриального общества, они стали избирательны, информационно грамотны и рациональны.
- 4 Сильные стороны данной концепции превышают слабости, однако возможности и угрозы уравновешены, что объясняется серьезными рисками со стороны внешнего окружения.
- 5 Отдельные национальные аудитории, в том числе и российская, не готовы к принятию концепции ответственного потребления и производства из-за невысокой информированности о ней. Среди отечественных компаний в области индустрии моды не выявлено таких, которые комплексно используют идеи данной концепции и активно работают с контактными аудиториями в этом направлении.
- 6 Парадигма ответственного потребления может обеспечить успешное существование и развитие человечества в дальнейшем, так как сберегает ресурсы, решает многие экологические, экономические и социальные проблемы, улучшает качество жизни.
- 7 И наиболее важный вывод — устойчивое развитие формирует новую культуру общества, опровергающую концепцию массового потребления, которая фор-

мировалась на протяжении многих десятилетий. Эпоха массового потребления сменяется эпохой ответственного потребления и производства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Грант Р. М. Современный стратегический анализ. СПб.: Питер, 2018. 554 с.
- 2 Доклад о человеческом развитии в Российской Федерации за 2016 год / под ред. С. Н. Бобылева, Л. М. Григорьева. М.: Аналитический центр при Правительстве Российской Федерации, 2016. 298 с.
- 3 Ответственное потребление: пространство новых возможностей для бизнеса и опыт российских компаний // Iems.skolkovo.ru. URL: <https://iems.skolkovo.ru/en/iems/publications/research-reports> (дата обращения: 21.02.2021).
- 4 Устойчивое развитие // Hennes&Mauritz. URL: https://www2.hm.com/ru_ru/hm-sustainability/lets-change.html (дата обращения: 26.02.2021).
- 5 Устойчивое развитие // Uniqlo. URL: https://www.uniqlo.com/ru/estore/ru_RU/sustainability/overview.html (дата обращения: 26.02.2021).
- 6 Ядов В. А. Социологическое исследование: методология, программа, методы. Саратов: Изд-во СГУ, 1995. 266 с.
- 7 Connolly J., Prothero A. Green Consumption // Journal of Consumer Culture. 2008. № 117. P. 117–145.
- 8 Green Is the New Black: Fashion Industry Aims to Increase Sustainable Practices // Forbes. 2014. URL: <http://www.forbes.com/sites/aliciaadamczyk/2014/11/17/green-is-the-new-black-fashion-industry-aims-to-increase-sustainable-practices/#746f56ef1b58> (дата обращения: 21.02.2021).
- 9 ThredUp 2020 Resale report // Thredup.com. URL: <https://www.thredup.com/resale/static/thredup-resaleReport2020-42b42834f03ef2296d83a44f85a3e2b3.pdf> (дата обращения: 21.02.2021).

© 2021. Oleg V. Kashcheev
Moscow, Russia

© 2021. Svetlana P. Usyk
Moscow, Russia

© 2021. Aleksandra I. Vingert
Moscow, Russia

RESPONSIBLE CONSUMPTION AS A NEW PARADIGM IN MODERN SOCIETY'S CULTURE

Abstract: The 2015 Sustainable Development Goals have had a significant impact on fashion brands, most of which have begun to actively integrate the concept of responsible consumption into their business strategies. There are basic principles of responsible consumption, including sustainability, ethics, sociality and economy. They are increasingly affecting communication and marketing initiatives, responding to the cultural values of new consumers. The concept comes into open confrontation with

a theory of mass consumption and mass culture and forms a new culture of modern society. Slow fashion is actively developing in terms of responsible production and consumption, which generates preconditions for major changes in the fashion industry. To identify the strengths, weaknesses, opportunities and threats to the implementing of the concept of responsible consumption, paper addresses leading players in the fashion industry, whose activities generally comply with basic principles of responsible consumption. An empirical study of the application of this concept using a SWOT analysis led to the conclusion that strengths outweigh weaknesses, while opportunities and threats are practically balanced. The results of empirical research have shown that the concept of responsible consumption and production is becoming a part of the culture of modern society, corresponding to value orientations of an active part of the population. Sustainable development forms a new paradigm of the culture of modern society — now that the consumer behavior of members of the post-industrial society is changing, the era of mass consumption is replaced by the era of responsible consumption and production.

Keywords: sustainable development, responsible consumption, responsible production, formation of culture, culture of individual, culture of modern society, culture of consumption, fashion industry, responsible fashion, slow fashion, fast fashion.

Information about the authors:

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

Svetlana P. Usyk — PhD in Economics, Assistant Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, bldg. 1, 115035 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1360-6119>. E-mail: usik-sp@rguk.ru

Aleksandra I. Vingert — Bachelor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, bldg. 1, 115035 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3323-3498>. E-mail: 84818@stud.rguk.ru

Received: April 24, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Kashcheev O. V., Usyk S. P., Vingert A. I. Responsible consumption as a new paradigm in modern society's culture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 127–135. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-127-135>

REFERENCES

- 1 Grant R. M. *Sovremennyyi strategicheskii analiz* [Modern strategic analysis]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 554 p. (In Russian)
- 2 *Doklad o chelovecheskom razviti v Rossiiskoi Federatsii za 2016 god* [The human development report in the Russian Federation in 2016], edited by S. N. Bobyleva, L. M. Grigor'eva. Moscow, Analiticheskii tsentr pri Pravitel'stve Rossiiskoi Federatsii Publ., 2016. 298 p. (In Russian)
- 3 Otvetstvennoe potreblenie: prostranstvo novykh vozmozhnostei dlia biznesa i opyt rossiiskikh kompanii [Responsible consumption: the space of new business opportunities and the experience of Russian companies]. In: *Iems.skolkovo.ru*. Available at: <https://iems.skolkovo.ru/en/iems/publications/research-reports> (accessed 21 February 2021). (In Russian)

- 4 Ustoichivoe razvitie [Sustainable development]. In: *Hennes&Mauritz*. Available at: https://www2.hm.com/ru_ru/hm-sustainability/lets-change.html (accessed 26 February 2021). (In Russian)
- 5 Ustoichivoe razvitie [Sustainable development]. In: *Uniqlo*. Available at: https://www.uniqlo.com/ru/estore/ru_RU/sustainability/overview.html (accessed 26 February 2021). (In Russian)
- 6 Iadov V. A. *Sotsiologicheskoe issledovanie: metodologiya, programma, metody* [Sociological research: methodology, program, methods]. Saratov, Izdatel'stvo SGU Publ., 1995. 266 p. (In Russian)
- 7 Connolly J., Prothero A. Green Consumption. *Journal of Consumer Culture*, 2008, no 117, pp. 117–145. (In English)
- 8 Green Is the New Black: Fashion Industry Aims to Increase Sustainable Practices. In: *Forbes*. 2014. Available at: <http://www.forbes.com/sites/aliciaadamczyk/2014/11/17/green-is-the-new-black-fashion-industry-aims-to-increase-sustainable-practices/#746f56ef1b58> (accessed 21 February 2021). (In English)
- 9 ThredUp 2020 Resale report. In: *Thredup.com*. Available at: <https://www.thredup.com/resale/static/thredup-resaleReport2020-42b42834f03ef2296d83a44f85a3e2b3.pdf> (accessed 21 February 2021). (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-136-150>

УДК 821.161.1.0+821.162.4.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52+83(4Сла)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Л. А. Сугай
г. Банска Быстрица. Словакия

© 2021 г. В. Билвески
г. Банска Быстрица. Словакия

ДОСТОЕВСКИЙ В СЛОВАКИИ: РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В СЛОВАЦКИХ ПЕРЕВОДАХ

Аннотация: Статья посвящена рецепции наследия Ф. М. Достоевского в Словакии. Авторы отмечают пять парадоксов в истории эстетического бытования произведений русского реалиста в словацком культурном пространстве, литературно-эстетические и идеологические причины позднего прихода сочинений писателя к словацкому читателю и этапы трудного освоения полифонических романов классика. Тема «Достоевский в Словакии» привлекала внимание исследователей, но проблемы перевода произведений писателя на словацкий язык практически не анализировались. Главное внимание в статье уделено четырем переводам на словацкий язык романа «Преступление и наказание»: Петера Тврдого (1932), Зоры Есенской (1944, 1945), Зоры Есенской (1957, 1965), Юрая Клаучо (2006). Характеризуются трудности адекватной передачи отдельных лексических единиц, имеющих принципиальное значение в идейно-содержательном и стилистическом плане: имен существительных и имен прилагательных с уменьшительными суффиксами ('пьяненькой', 'старушонка'); «сталкивание» в диалогах персонажей литературных и просторечных словоформ ('убийца'/'убивец'; 'квартира'/'фатера'). Отсутствие в лексическом арсенале принимающего языка эквивалентных форм приводит к идейно-художественным потерям. Социально и культурно маркированные различия в речи персонажей, характерные для стилистики Достоевского, утрачиваются при переводе. Переводчику романов Достоевского приходится порой обращаться к серьезным филологическим разысканиям, чтобы передать нюансы слова, употребленного в оригинале.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, парадокс, «Преступление и наказание», перевод, словацкий язык.

Информация об авторах:

Лариса Анатольевна Сугай — доктор филологических наук, профессор, Почетный работник высшей профессиональной школы Российской Федерации, Университет

им. Матей Бела в Банской Быстрице. Tajovského, д. 40, 97401 Банска Быстрица, Словакия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4047-9979>. E-mail: larisasugay@yandex.ru

Владимир Биловески — доктор философии, доцент, Университет им. Матей Бела в Банской Быстрице. Tajovského, д. 40, 97401 Банска Быстрица, Словакия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-2375>. E-mail: vladimir.bilovesky@gmail.com

Дата поступления статьи: 29.09.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Сугай Л. А., Биловески В. Достоевский в Словакии: роман «Преступление и наказание» в словацких переводах // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 136–150. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-136-150>

Обращаясь к теме «Достоевский в Словакии», сталкиваемся с рядом парадоксов.

Парадокс первый. За пределами России в славянском культурном пространстве самые первые сведения о Ф. М. Достоевском появляются в прессе именно в Словакии, но на словацкий язык произведения великого русского писателя будут переведены намного позже, чем на другие европейские языки, в том числе славянские. Так, первое упоминание Достоевского в словацкой печати относится еще к 1847 г. В журнале “Orol Tatranský”, в обзоре современной литературы, тогда отмечалось: «В России очень понравился роман “Бедные люди” петербургского писателя Ф. М. Достоевского. Русская критика сравнивает его с “Вертером” Гете и предсказывает ему большую славу, чем Гоголю, выдающемуся автору повестей» (цит. по: [13, с. 258]). После данной публикации 34 года о Достоевском в словацких источниках не говорилось ни слова, а произведения его не переводились на словацкий язык.

Парадокс второй. До 30-40-х гг. XX в. в Словакии переводились не романы Достоевского, вошедшие в золотой фонд мировой классики, а только проза малых жанров. С 1881 по 1900 г. было 17 переводов произведений Достоевского, тогда как переводов Льва Толстого за тот же период насчитывается 87 [27, с. 33]. Первая публикация текста Достоевского в Словакии — это письмо «Студентам Московского университета. 18 апреля 1878»¹ (*List k moskovským študentom*), напечатанное С. Г. Ваянским (Svetozár Hurban-Vajanský, 1847–1916) в журнале “Slovenské pohľady” (1881, č. 1, s. 277–279). В конце XIX – начале XX вв. на словацком языке изредка появлялись рассказы Достоевского, отрывки из «Записок из мертвого дома» и «Дневника писателя», а также два фрагмента из романов: «Сон Раскольникова» [16] и «Легенда о Великом Инквизиторе». Первым художественным произведением писателя в словацкой печати (1883) стал рассказ «Маленький герой», написанный в апреле 1849 г. Достоевским-петрашевецем в Петропавловской крепости.

Роман «Преступление и наказание» (*Zločin a trest*) был первым из романов Достоевского, полный текст которого в переводе Петера Тврдого (Peter Tvrдый, 1850–1935) появился в Словакии лишь в 1932 г. Для сравнения укажем: в Германии роман «Преступление и наказание» под названием «Раскольников» (*Raskolnikow*) в переводе Вильгельма Генкеля (Wilhelm Henckel) опубликован на 50 лет раньше — в 1882 г., а затем переиздавался многократно (параллельно с другими немецкими переводами); в Чехии роман «Преступление и наказание» (*Zločin a trest*) напечатан в 1883 г. в приложении

¹ Ответ на их письмо по поводу расправы мясников и торговцев Охотного ряда с учащейся молодежью.

к газете “Národní listy” — автор перевода Йозеф Пенижек (Josef Penížek); на английский язык роман перевел Фредерик Уишоу (F. Wishaw) в 1886 г.; в 1887–1888 гг. Б. Лондоньский (Bolesław Londyński) опубликовал свой перевод романа на польский язык (*Zbroń i karę*); в Болгарии роман («Преступление и наказание») печатался в 1889–1890 гг. — перевод выполнил Васил Йорданов.

Причиной позднего прихода романов Достоевского к словацкому читателю исследователи считают «“русофильский идеализм”, который преграждал путь критически настроенным русским произведениям»² [32, s. 73]. Александр Матушка (Alexander Matuška 1910–1975) писал в статье «Несколько слов о Достоевском» (1943) об идеализации образа России и связанных с ней надеждах словаков на национальное освобождение: «Мы верили в Россию как ни во что другое; верили в нее и тогда, когда во все остальное верить перестали; и наша вера не позволяла нам принять писателя, который как никто другой показал Россию не в лучах солнечного света, не мир помещицкой идиллии, не здоровье и безмятежность, а колебания, вражду страшных сил и темное дно гула и брожения...» [28, s. 6]. О национально-исторических условиях и русофильстве словаков, препятствовавших распространению сочинений писателя-реалиста, размышлял и профессор Андрей Червеняк (Andrej Červeňák, 1932–2012): «Достоевский своими образами трагических искателей и раздвоенных личностей не гармонировал с идейными настроениями словаков, возникшими в условиях национального и социального угнетения иноземными силами. Дверь Достоевскому в Словакию открыл XX век — век всевозможных противоречий и конфликтов также и в словацкой среде» [13, с. 257].

Не отрицая русофильство как препятствие на пути Достоевского к словацкому читателю, заметим, однако, что трагизм, социальные противоречия, раздвоенность личностей героев представлены и в опубликованных его рассказах, например, «Мальчик у Христа на елке» — *Chlapček u Krista pri vianočnom stromčeku* (1910, 1917), и в отрывках из крупных произведений («Дневник писателя», «Записки из мертвого дома» и др.). Немалой препоной к появлению на словацком языке «великого пятикнижия Достоевского»³ являлась, на наш взгляд, неготовность в конце XIX – начале XX вв. широкой словацкой читательской аудитории к восприятию полифонических романов, а также неготовность переводчиков к адекватному воссозданию их на словацком языке.

В цитированной выше статье А. Матушка коснулся трудности постижения произведений Достоевского: «Есть писатели, в произведения которых из-за слабости их брони проникнуть можно с первого раза; нет в них ничего такого, что бы защищало их; однако есть и произведения, более жестко укрепленные, — они противятся, сопротивляются и сопротивляются и не могут быть вычерпаны в несколько приемов; произведения, к которым необходимо возвращаться и которые могут даже и тогда не раскрыть свою сущность, — их послание не для того времени, в которое они возникли» [28, s. 6–7]. Произведениями, *жестко укрепленными*, критик считал именно романы Достоевского.

Говоря о запоздалых переводах произведений Достоевского на словацкий язык нельзя не учитывать и то обстоятельство, что многие словацкие русофилы, представители литературно-художественной элиты читали его сочинения в подлиннике (рус-

² Все словацкие источники цитируются по-русски в переводе авторов статьи.

³ Неофициальное название пяти самых масштабных романов писателя: «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868–1869), «Бесы» (1871–1872), «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1879–1880). Такое название неофициального цикла — литературная аллюзия: улавливается связь с «Пятикнижием Моисея» (пять первых книг Библии).

ским языком владели, например, С. Гурбан-Ваянский и П. Орсаг-Гвездослав (P. Országh Hviezdoslav, 1849–1921) или знакомились с ними по чешским, немецким или польским переводам.

Парадокс третий. Достоевский стал самым переводимым на словацкий язык и самым читаемым автором в годы Второй мировой войны и военного Словацкого государства, сателлита фашистской Германии. В тот период наблюдался небывалый всплеск интереса к русской литературе в целом: шестьдесят девять книг было переведено на словацкий язык, в том числе девять книг Достоевского. Этот феномен можно понять, с одной стороны, как протест словацкой интеллигенции, воспитанной в русофильских традициях, против официальной политики, с другой стороны, в романах великого русского писателя, с его познанием души человеческой и эпохальными пророчествами, словацкие читатели, литераторы, деятели культуры искали ключи к постижению всечеловеческой трагедии современности.

В 1941 г. Рудольф Клачка (Rudolf Kláčka, 1892–1975) перевел повесть «Село Степанчиково и его обитатели» (*Obec Stepančíkovo a jej obyvatelia*). В 1943 г. в переводе Петера Тврдого вышло второе издание «Записок из мертвого дома» (*Zápisky z mŕtveho domu*). Романы «Братья Карамазовы» (два тома: *Bratia Karazamovci*) и «Преступление и наказание» были переведены и опубликованы Зорой Есенской (Zora Jesenská, 1909–1972) в 1942–1944 гг. 1945 г. принес словацким читателям роман Достоевского «Идиот» (*Idiot*), переведенный Марией Разусовой-Мартаковой (Mária Rázusová-Martáková, 1905–1964). Сочинения русского классика-реалиста были с воодушевлением приняты и получили широкий отклик в среде словацких интеллектуалов. Именно в тот период был остро поставлен в словацкой критике и вопрос о переводе и переводческой деятельности.

Известный литературовед, редактор, писатель, журналист, переводчик Михал Хорват (Michal Chorváth, 1910–1982) в работе «Проблемы нашего перевода» (1943) размышлял об адекватности перевода и отборе переводимых произведений, о системе подготовки будущих переводчиков и насущной необходимости качественных лексических и фразеологических словарей. «Наша словарная практика, — писал он, — находится в зачаточном состоянии, и авторы словарей до сих пор плохо понимали, какую функцию будет выполнять их работа. С этой точки зрения, при составлении иностранных словарей было бы необходимо учитывать переводческую функцию и включать в словарь, насколько это возможно, наиболее характерные обороты речи и оттенки с тем, чтобы находить все соответствия на нашем языке» [22, s. 92].

Парадокс четвертый. Когда к 50-м гг. XX в. переводческая практика в Словакии достигла определенного уровня и начала складываться словацкая переводческая школа, Достоевского перестали переводить. Согласно официальной трактовке, творчество Достоевского рассматривалось как неприемлемое для словацкого читателя, не отвечающее запросам социализма в силу «его иррационалистических (шопенгауэрских) теорий человеческого страдания и религиозно-метафизических размышлений о смысле жизни» [30, s. 86]. После недолгого периода либерализации шестидесятых годов, когда книги Достоевского вновь появились в Словакии на книжных прилавках и библиотечных полках, в годы «нормализации» Достоевского опять перестали переводить, а уже переведенные произведения оказались недоступными широкому читателю. Так, все издания романа «Братья Карамазовы» в переводе Зоры Есенской (1942, 1962, 1967) были изъяты из обращения и списаны в 1969–1970 гг. После 1971 г. перевод романа сохранился только в частных библиотеках. Аналогичная ситуация произошла

еще раньше с романом «Бесы» (*Diablom posadnuti*), переведенным Верой Хегеровой (Viera Hegerová, р. 1933): в 1967 г. 3000 непроданных экземпляров книги были изъяты из обращения. Возвращение наследия великого русского романиста в словацкое культурное пространство, активное переиздание его книг и новые переводы ожидалось после «бархатной» революции 1989 г., но переориентация книжного рынка на англо-американскую литературу и американизация словацкой культуры в целом привели к новому спаду публикаций русских авторов. Возрождение интереса к русской классике и переиздания произведений Достоевского в Словакии приходится на начало XXI столетия.

Как видим, препятствия на историческом пути освоения творчества Ф. М. Достоевского в Словакии, равно как и широкие возможности для перевода и публикации его произведений, были во многом обусловлены внелитературными — идеологическими и политическими — обстоятельствами. На современном этапе остро встает вопрос о подготовке новых переводов литературного наследия Достоевского — переводов, соответствующих современному уровню развития языка.

Парадокс пятый. Хотя тема «Достоевский в Словакии» неоднократно привлекала внимание исследователей, проблемы перевода произведений русского писателя на словацкий язык практически не анализировались. «Тема “Достоевский в Словакии” находится в начальном периоде изучения <...>» [13, с. 257] — констатировал в 1976 г. ведущий словацкий исследователь творчества Ф. М. Достоевского А. Червеняк. За прошедшие с того момента четверть века труды словацких и российских исследователей значительно изменили картину. Сам Андрей Червеняк анализировал русско-словацкие литературные связи, рецепцию наследия Достоевского словацкими прозаиками и «воздействие Достоевского на творчество словацких писателей, имея также в виду его влияние на всю духовную жизнь словацкого народа» [13, с. 257; см. также: 15, s. 121–186]. Юрай Копаничак (Juraj Kopaničák, 1921–1997) посвятил специальную статью словацким критическим работам о Достоевском [6; см. также: 25]. П. И. Кравцов рассматривал отношение словацких писателей С. Гурбана-Ваянского, П. Орсага-Гвездослава, Мартина Кукучина, Тимравы (Божены Спанчиковой) к наследию Достоевского в контексте литературно-критической и художественной рецепции его творчества западнославянской и южнославянской литературы в целом [7, с. 72–74]. Предметом анализа в монографии Михала Антоша (Michal Antoš, р. 1933) «Достоевский в Словакии» (*Dostojevskij na Slovensku*) стала литературная публицистика, отразившая на своих страницах эволюцию восприятия великого писателя и различные идейные подходы к его наследию (славянофильский, религиозно-философский, поэтологический) [14]. Мартин Лизонь (Martin Lizoň, р. 1977) сосредоточил внимание на иллюстрациях словацких книжных изданий Достоевского и характеризовал «возможные смысловые сдвиги, возникающие при процессе перевода с одного языка (литература) на другой (изобразительное искусство)» [8, с. 79]. При этом практически никто не рассматривал такой наиважнейший аспект рецепции произведений русского гения, как перевод их на словацкий язык, в том числе «смысловые сдвиги», возникающие при переводе с одного вербального языка на другой вербальный язык⁴. Но ведь именно с перевода начинается знакомство иноязычного читателя с произведением, его автором и культурой его страны. Перевод слу-

⁴ В значительно расширенной версии своей статьи [9] М. Лизонь пишет о проблемах межъязыкового перевода, о безэквивалентной лексике, о соотношении вербального и визуального переводов текста, указывает переводы на словацкий произведений Достоевского, но анализирует только визуальные примеры перевода.

жит осмыслению текстов широкой читающей публикой, вхождению творческого наследия переводимого писателя в инокультурное пространство.

Однако даже специальные исследования, посвященные переводам и рецепции русской классики в Словакии, в лучшем случае отмечают даты издания романов Достоевского на словацком языке и имена переводчиков. Переводческие стратегии, языковые, стилистические особенности романов, культурно-исторические реалии, национальный колорит, отличающие произведения великого русского писателя и представляющие немалые трудности для переводчика, практически не стали предметом специального рассмотрения.

О переводах произведений Достоевского на словацкий язык, о перекодировке текста и особенностях перенесения словообразов русского писателя в иную языковую среду не пишут ни исследователи его творчества, ни сами переводчики. Например, Г. Костоланска (Kostolanská Hana⁵, 1931–2008), переводчица романа «Идиот», в интервью, посвященном выходу в свет новой словацкой версии знаменитого творения, рассуждала о восприятии Достоевского в Словакии⁶, о трагической эпохе и пути к спасению, об идеальном герое Достоевского, о соотношении его романов с шедеврами европейской литературы, о М. М. Бахтине и полифонии сочинений романиста и о многом другом — только не о переводе романа как таковом [29].

Не затрагивает *проблем перевода* в статье “Problém Dostojevskij” переводчик его произведений Юрай Клаучо (Juraj Klaučo, нар. 1933), хотя характеризует Достоевского как одного из «тяжелых» авторов, но чье «непростое, сложное произведение действительно наследие веков» [24, s. 72].

В свое время выдающийся словацкий переводчик Зора Есенска констатировала: «Оценка переводов в нашей стране все еще недостаточна или поверхностна; редко случается, когда критик сравнивает перевод с оригиналом, но главным образом оценивает качества только по впечатлению. В критике — скажем, хвалебной — мы обычно читаем лишь только, что “словацкий язык перевода красивый и перевод свободный”. Причем эти вещи, то есть способность обращаться с речью без произвольной корявости и шероховатости — это только основа, без которой никто не может сделать хороший перевод. Это должно быть вполне очевидным требованием. <...> И мы считаем, что анализ переводов, где будут сравнивать перевод с оригиналом, очень помог бы нашей культуре перевода» [23, s. 8].

Зора Есенска подчеркивала, что «Достоевский подбирает слова очень точно и тщательно» [23, s. 11], но экспрессивную лексику писателя (слова типа «вломиться», «заорал») не относил к переводческим трудностям: «В конце концов, их нетрудно перевести на словацкий, потому что язык Достоевского коренится в источниках народной речи, и этот источник богат в нашей стране» [23, s. 11]. Большую трудность для переводчика, по ее словам, представляют лексемы с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «Уменьшительные формы у Достоевского играют большую роль. В русском языке их много, гораздо больше, чем в словацком, но нужно было давать в переводе и такие, которых у нас не услышишь или можно услышать редко и только в простонародной речи, причем слово должно иметь такую же выразительность и эмоциональный

⁵ В опубликованном в газете “Čas” интервью с Ганой Костоланской явная опечатка в инициале переводчицы [29].

⁶ На вопрос корреспондента, что делает произведение Ф. М. Достоевского («Идиот». — Л. С., В. Б.) по-прежнему любимым, привлекательным для словацкого читателя, переводчица ответила: «Позволю только небольшую поправку к Вашему вопросу: любимым частью словацких читателей, так как не все его любят» [29].

акцент. Когда старый Карамазов был “пьяненький”, это требовалось передать неприличным словом “*opitučký*”, так как обычное “*opitý*” (пьяный), не выразило бы ни его полного опьянения, ни того, я бы сказала, эмоционального отношения, которое он имеет к своему опьянению и которое выражается в словесной форме “пьяненький” [23, s. 12]. В скобках переводчица добавляет, что в чешском переводе использовали только лексему «*opilý*» (пьяный).

«Пьяненький» («пьяненькой», «пьяненькие») — словоформы, которые чаще, чем в романе «Братья Карамазовы», встречаются в «Преступлении и наказании». Петер Тврдый использовал, как и в чешских переводах, во всех случаях форму “*opitý*” (пьяный) [17]. Следует указать, что имя прилагательное качественное «*пьяный*» (и субстантивированное «*пьяный*») в тексте романа встречается многократно⁷, а соотнесенные с ним четырежды употребленные автором словоформы «*пьяненькой/пьяненькие*», стилистически окрашенные и эмоционально акцентированные, никак не сводятся к речевой характеристике персонажа, но являются камертоном одной из составляющих полифонии романа, который родился из первоначального замысла романа «Пьяненькие» [3, с. 5; 309]. Отсутствие в лексическом арсенале принимающего языка слова с уменьшительно-ласкательным значением приводит не только к стилистическим потерям, но и к идейно-художественным.

В первом варианте перевода романа «Преступление и наказание», относящемся к 1944 г., Зора Есенска один раз (из четырех) рискнула употребить неологизм “*opitučký*”, созданный от “*opitý*” (пьяный) по продуктивной модели: *biely* — *bielučký* (экспр. чисто белый); *bledý* — *bledučký* (очень бледный); *krátky* — *kratučký* (короткий) и т. д.: “*Ležal som opitučký, prosím, a, ročujem, hovorí moja Soňa...*” [18, s. 27]. Дважды до и после приведенной реплики из монолога Мармеладова слово «*пьяненькой*» передано как “*opitý*”: “*a ja som ležal opitý*” [18, s. 22]; “*a ja...ležal som opitý, prosím*” [18, s. 28]. Что же касается патетических слов о Господе («И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: “Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!...”» [2, с. 21]), то в этом отрывке речи «*пьяненькие*» в словацком варианте заменены существительным “*opilci*” — пьяницы.

В последовавших новых вариантах перевода (1957, 1965) Зора Есенска уже не употребляла предложенный ею неологизм. Во второй реплике Мармеладова вместо “*opitučký*” она использовала так же, как в других случаях, “*opitý*”, правда в структуре разговорного фразеологизма: “*Ležal som opitý ako čík*” («лежал пьяный в стельку») [19, s. 26; 20, s. 20].

С подобной трудной ситуацией переводчик сталкивается, воссоздавая на словацком языке характеристику Алены Ивановны, которую и автор, и герой, и другие персонажи (студент в питейном заведении, Порфирий Петрович, Свидригайлов) именуют словом «*старушонка*». 22 раза в тексте романа повторяется эта лексема, причем, изначально рисуя портрет процентщицы, автор как бы сталкивает два родственных слова, характеризующих Алену Ивановну, — «*старуха*» и «*старушонка*»: «*Старуха* стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела. Это была крошечная, сухая *старушонка*, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то

⁷ Пьян — 27 раз; пьяный — 20 раз; пьяные — 10 раз; пьяных — 5 раз; пьяного — 5 раз; пьяным — 3 раза; пьяны — 2 раза; пьяном — 2 раза; пьяной — 1 раз; пьяному — 1 раз; + имя существительное пьяница — 6 раз [2].

фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка. *Старушонка* поминутно кашляла и кряхтела» [2, с. 8, курсив наш. — Л. С., В. Б.].

В «Русско-словацком словаре» находим все производные от лексемы старуха:

«стару́ха -и *ž* *starena*

старуше́нция -и *ž* *hovor. iron*⁸. *starena, starucha*

стару́шка -и *ž* *starenka, babka, baička*

старушо́нка -и *ž* *hovor. iron. pejér*⁹. *starucha, stariga*» [1, с. 613].

Как же сопоставление/противопоставление однокоренных лексем «старуха» — «старушонка» передавали словацкие переводчики?

В старом переводе П. Твyrдого противопоставлены “*starucha*” и “*staruška*” [17]. Лексему “*staruška*” “Slovník slovenského jazyka” (1959–1968) характеризует как уменьшительно-ласкательное существительное [31]. Оно встречается в сочинениях С. Г. Ваянского, но и у него, и в переводе П. Твyrдого это явно русизм.

Юрай Клаучо употребил в портретной характеристике процентщицы слова “*starena*” и “*babka*” [19, с. 8].

В первом варианте перевода Зоры Есенской в описании Алены Ивановны использованы словоформы “*starena*”, “*starenôčka*” и “*starenka*” [18, с. 13]; в переводах 1957 и 1965 гг. лексема “*starena*” (старуха) употреблена во всех случаях [19, с. 13; 20, с. 10]. Снятие в послевоенных переводах Есенской примеров ее собственного словотворчества (“*opitučký*”, “*starenôčka*”¹⁰) было, скорее всего, вызвано нападками критики. Даже в рецензии на первое издание ее перевода романа «Преступление и наказание» (в целом доброжелательной) Й. Вавро указывал на лексическо-стилистические вольности и погрешности переводчицы (перевода слов «пьяненькой» и «старушонка» рецензент не касался) (см.: [33]).

Ни один из переводчиков не передал оттенок уничижения и презрения при употреблении слова «старушонка», столь значимый в контексте «теории» Раскольникова. И русизм “*staruška*”, и словацкая лексема “*babka*”, и созданное Есенской слово “*starenôčka*” — все данные формы имеют значение *уменьшительно-ласкательного* существительного, а не *уменьшительно-уничижительного*, как в оригинале.

Выбор переводчиков в какой-то мере оправдывает материал «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова (1935–1940), где слово «старушонка» сопровождается следующими пометами и ссылкой как раз на фразу Достоевского: «**СТАРУШО́НКА**, и, ж. (разг.). *Уменьш.-ласкат.* к старуха. *Это была крошечная, сухая старушонка лет шестидесяти.* Достоевский» [12, стб. 490]. В современных словарях толкование слова откорректировано. В словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой в одном гнезде представлены с комментариями два однокоренных слова с разной эмоциональной оценкой: «СТАРУ'ХА, -и, ж. Женщина, достигшая старости. *Дряхлая с. Превратиться в старуху* (сразу постареть). [*уменьш.-ласк.* **старушка**, -и, ж. | унич. **старушонка**...]» [10, с. 763]. В Малом академическом словаре (МАС) анализируемое нами слово определено не только как *уничижительное*, но и как *разговорное*: «**СТАРУШО́НКА**, -и, род. мн.-нок, дат. -нкам, ж. Разг. *Уничиж.* к старуха» [11, с. 252]. Составители словаря в качестве примера словоупотребления привели цитату из пове-

⁸ *hovor. iron.* — *hovorové, ironický výraz* — разговорное, ироническое слово (выражение).

⁹ *pejér.* — *pejoratívny výraz* — уничижительное выражение.

¹⁰ Слово “*starenôčka*, -у, -чок” с пометами “*ž. zdob. expr. (Jes-á)*” («женский род, уменьшительное экспрессивное (Есенска)») включил в свой состав *Slovník slovenského jazyka* (1959–1968) [31].

сти «Поединок» А. Куприна, но вполне могли сослаться на одну из 22 фраз романа «Преступление и наказание», например: «Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна» [2, с. 54].

Идиостиль Достоевского и для носителей русского языка — явление повышенной сложности. «Читая Словарь Достоевского, человек XXI века, воспитанный на современных — зачастую нормативно подсушенных, редакторски причесанных, информативно одно-однозначных — текстах, поражается прежде всего богатством, разнообразием и выразительной силой языка писателя, его великолепной, завораживающей читателя “неправильностью”, его “разговорностью”, граничащей временами с косноязычием, его информативной неисчерпаемостью и многозначностью, — констатируют Ю. Н. Караулов и Е. Л. Гинзбург. — Однако на деле, как показывает лексикографический анализ, эта неправильность и неоднозначность оборачиваются высочайшей изобразительной точностью и тонкостью в передаче тех интеллектуальных, эмоциональных, психологических, нравственных глубин русского национального характера, русского национального духа, до которых удалось добраться далеко не каждому из признанных классиков нашей литературы» [5, с. IX].

Переводчики же произведений Достоевского сталкиваются с целым рядом дополнительных трудностей: перевод собственных имен героев, часто имеющих у Достоевского скрытое символическое значение, перевод культурно-бытовых реалий русской жизни XIX в., перевод просторечий, диалектизмов, ломаной русской речи иностранцев, литературных реминисценций, передача безэквивалентной лексики и пр. Каждая из перечисленных позиций заслуживает специального рассмотрения. Упомянем, например, просторечное слово «убивец», которое бросает в лицо Раскольникову мещанин. Достоевский как бы специально противопоставляет литературную и просторечную формы слова, характеризуя речь персонажей разного социального и культурного статуса:

Мещанин на этот раз поднял глаза и зловещим, мрачным взглядом посмотрел на Раскольникова.

— Убивец! — проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом...

Раскольников шел подле него. Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застучало, точно с крючка сорвалось. Так прошли они шагов сотню, рядом и опять совсем молча. Мещанин не глядел на него.

— Да что вы... что... кто убийца? — пробормотал Раскольников едва слышно.

— Ты убивец, — произнес тот, еще раздельнее и внушительнее и как бы с улыбкой какого-то ненавистного торжества, и опять прямо глянул в бледное лицо Раскольникова и в его помертвевшие глаза [2, с. 209].

Когда следователь Порфирий Петрович напоминает Раскольникову эту ситуацию, он использует правильную литературную форму: «...сто шагов с мещанинишкой рядом шли, после того как он вам “убийцу” в глаза сказал, и ничего у него, целых сто шагов, спросить не посмели!..» [2, с. 349]. В то же время, когда Миколка сознается в убийстве, то в его самооговоре звучит просторечие: «Виноват! Мой грех! Я убивец!» [2, с. 271].

Во всех словацких переводах различий между литературной и просторечной формами слова нет, переводчики употребляют одно имя существительное “vrah” — убийца. Социально и культурно маркированные различия в речи персонажей романа,

столь характерные для стилистики Достоевского, в большинстве случаев утрачиваются при переводе. Но не всегда.

Подобно разграничению слов «убийца» и «убивец» противопоставлены и сопоставлены слова «квартира» и «фатера» в разговоре Раскольниковца с простолюдинами (мастеровыми, дворником):

Квартиру хочу нанять, — сказал он, — осматриваю.
— Фатеру по ночам не нанимают; а к тому же вы должны с дворником прийти» [2, с. 134].

П. Тврды использовал в переводе только литературное слово “byt”:

— Byt chcem najat', — povedal, — obzerám ho.
— Byt v noci nenajímajú; а k tomu musíte prísť s dvorníkom [17].

В отличие от него Зора Есенска и Юрай Клаучо попытались индивидуализировать речь персонажей: мастерские и затем дворник произносят слово “kvartiel” [18, s. 124; 19, s. 199–200; 20, s. 157; 21, s. 162]. Обращаясь к этимологии русских слов «квартира» и «фатера» и устаревшего экспрессивного словацкого “kvartiel”, видим схожие и долгие пути заимствования данных лексем: «**КВАРТИРА I, КВАРТИР** quartier ст.-фр. quartier военный постой> гол. kwartier> нем. Quartier постоялый двор, наемный дом. <лат. quartarius < quartus четвертый; возможно, название связано с первоначальной формой оплаты наемного помещения: платили за три месяца, то есть за четверть года» [4, с. 2153]: «**ФАТЕРА, ФАРТЕРА, КВАРТЕРА, КВАРТИЕРА** ы, ж. quartier m., нем. Quartier > пол. kwatery. Фатера! *простореч. ...*» [4, с. 4586]. Подобное происхождение слова “kvartiel” в словацком языке отмечает “Stručný etymologický slovník slovenčiny” («Краткий этимологический словарь словацкого языка») Любора Кралика [26, s. 311].

Переводчику романов Достоевского приходится порой обращаться к серьезным филологическим разысканиям, чтобы передать нюансы слова, употребленного в оригинале.

К наиболее проблемным категориям для адекватного перевода относятся русские фразеологизмы, которые у Достоевского чаще всего даются в авторской интерпретации. Но данный вопрос заслуживает отдельного рассмотрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Доротьякова В., Филкусова М. и др. Русско-словацкий словарь. М.: Русский язык; Братислава: Словацкое педагогическое изд-во, 1989. 750 с.
- 2 Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом / текст подгот. Л. Д. Опульская // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. 423 с.
- 3 Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Рукописные редакции / тексты подгот. и примеч. сост. Л. Д. Опульская и др. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 7. 416 с.
- 4 Епишкин Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. 5140 с.
- 5 Караулов Ю. Н., Гинзбург Е. Л. Язык и мысль Достоевского в словарном отображении // Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта / гл. ред. член-корр. РАН Ю. Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. Вып. 1. С. IX–LXIII.

- 6 *Копаничак Ю. Ф. М. Достоевский в словацкой критике до 1945 года // Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М.: Наука, 1968. С. 229–242.*
- 7 *Кравцов П. И. Творчество Достоевского в зарубежных славянских литературах // Достоевский в зарубежных литературах. Л.: Наука, 1978. С. 61–81.*
- 8 *Лизонь М. Достоевский в Словакии (к вопросу иллюстрированных изданий русской литературы) // Гуманитарный вектор. 2013. № 4 (36). С. 79–86.*
- 9 *Лизонь М. (Lizoň M.) Достоевский в иллюстрациях словацких художников (к вопросу иконического перевода вербального текста) // Nová filologická revue. 2013. Roč. 5. Č. 2. С. 6–29.*
- 10 *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 944 с.*
- 11 *Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. 4: С–Я. 800 с.*
- 12 *Толковый словарь русского языка: в 4 т. / сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.]; под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Советская энциклопедия», 1940. Т.4: С — Ящурный. 1500 стб.*
- 13 *Червеняк А. Достоевский в Словакии (Основные проблемы восприятия Достоевского словацкой литературой // Достоевский: Материалы и исследования / ред. Г. М. Фридендер. Л.: Наука, 1976. Т. 2. С. 257–263.*
- 14 *Antoš M. Dostojevskij na Slovensku. (F. M. Dostojevskij v zrkadle slovenskej publicistiky). Nitra: Garmond, Nitrianska obdočka Spolku slovenských spisovateľov, Klub F. M. Dostojevského, 2009. 133 s.*
- 15 *Červeňák A. Človek v literatúre: (Dostojevskij a súčasná literárna veda). Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 208 s.*
- 16 *Dostojevskij F. M. Sen Raskolnikova / prel. J. K. Miľo // Slovenské pohľady. 1922. Roč. 38. Č. 3. S. 143–146.*
- 17 *Dostojevskij F. M. Zločin a trest: román v 6 častiach. Kn. 1–2 / prel. P. Tvrdý. Moravská Ostrava: Melantrich, 1932. 373 s. URL: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5137/Dostojevskij_Zlocin-a-trest-I/bibliografia (дата обращения: 29.09.2020).*
- 18 *Dostojevskij F. M. Zločin a trest: román. Sväzok 1–2. / prel. [z rus. orig.] Z. Jesenská. Martin: Matica slovenská, 1944, 1945. 340, [1] s. 338, [1] s.*
- 19 *Dostojevskij F. M. Zločin a trest / perl. Z. Jesenská; štúdiu nap. B. Rjuriková, prel. Helena Rochová. Bratislava: SVKL, 1957. 648, [2] s.*
- 20 *Dostojevskij F. M. Zločin a trest / prel. Z. Jesenská. Bratislava: SVKL, 1965. 512 s.*
- 21 *Dostojevskij F. M. Zločin a trest / prel. J. Klaučo. Bratislava: Petit Press, 2006. 516 s.*
- 22 *Chorváth M. K problémom nášho prekladateľstva // Chorváth M. Cestami literatúry I. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1960. S. 91–115.*
- 23 *Jesenská Z. Z prekladateľských problémov (Na margo prekladu Bratov Karamazovcov) // Slovenská reč. 1942/1943. Roč. X. Č. 1. S. 8–17.*
- 24 *Klaučo J. Problém Dostojevskij // Slovenské pohľady. Roč. 97 (1981). Č. 11. S. 63–72.*
- 25 *Kopaničak J. Dostojevskij a dnešok. Bratislava: Stimul, 1994. 387 s.*
- 26 *Králik L. Stručný etymologický slovník slovenčiny. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV, 2015. 701 s.*
- 27 *Lesňáková S. Štatistický prehľad prekladov z tvoby ruských spisovateľov v chronologickom poradi // Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. S. 32–33.*

- 28 *Matuška A.* Niekoľko slov o Dostojevskom // Živena. 1943. Roč. 33. Č. 1. S. 6–7.
- 29 O diele Fjodora Michajloviča Dostojevského hovorí prekladateľka A. Kostolanská // Čas. Roč. 5. Č. 255 (02.11.1990). S. 3.
- 30 *Pašteková S.* Transformácia obrazu ruskej literatúry (1945–1970) // Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. S. 81–96.
- 31 Slovníkový portál Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV // Slovník.juls.savba.sk. URL: <https://slovník.juls.savba.sk/?w=staru%C5%A1ka&s=exact&c=yaf4&cs=&d=kssj4&d=psp&d=sss&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=pskcs&d=psken#> (дата обращения: 29.09.2020).
- 32 *Tesařová J.* Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry (1939–1945) // Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. S. 66–80.
- 33 *Vavro J. F. M.* Dostojevskij. Zločin a Trest. Roman. I., II / prel. Zora Jesenská; vydala Matica slovenská ako 38. a 39. sväzok Prekladovej knižnice, ktorú rediguje Dr. Ján Marták. Vytlačila Neografia v Terč. Sv. Martine roku 1944 // Slovenská reč. Roč. XII (1946). Č. 3–4. S. 125–128.

© 2021. Larisa A. Sugay
Banska Bystrica. Slovakia

© 2020 Vladimír Biloveský
Banska Bystrica. Slovakia

**DOSTOEVSKY IN SLOVAKIA:
THE NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT”
IN SLOVAK TRANSLATIONS**

Abstract: The paper deals with the reception of F. M. Dostoevsky's legacy in Slovakia. The authors point out *five paradoxes* in the history of aesthetic existence of the works of Russian realist in Slovakia. They also identify literary, aesthetic and ideological reasons for the late arrival of the writer's works to the Slovak reader as well as the stages of difficult mastering of the classic's polyphonic novels. The theme *Dostoevsky in Slovakia* had attracted the attention of many researchers, but the problems of translating the writer's works into the Slovak language have not been analyzed yet. The paper focuses on four Slovak translations (Peter Tvrđý, 1932; Zora Jesenská, 1944, 1945; Zora Jesenská, 1957, 1965; Juraj Klaučo, 2006) of the novel *Crime and Punishment*. The authors specify the difficulties of an adequate transmission of the individual lexical units that are of the fundamental importance in the ideological and stylistic terms, e. g.: nouns and adjectives with diminutive suffixes, collision in the dialogues of characters of literary and vernacular word forms. The absence of equivalent forms in a lexical arsenal of receiving language leads to artistic losses. The socially and culturally marked differences in the speech of characters, representative for Dostoevsky's stylistics, are lost in translation. The translator of Dostoevsky's novels has to turn to serious philological research in order to convey nuances of the word used in the original.

Keywords: F. M. Dostoevsky, paradox, Crime and Punishment, translation, Slovak language.

Information about the authors:

Larisa A. Sugay— DSc in of Philology, Honorary Worker of the Higher Professional School of the Russian Federation, Matej Bel University, Tajovskeho St., 40, 97401 Banská Bystrica, Slovensko. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4047-9979>. E-mail: larisasugay@yandex.ru

Vladimir Biloveský — PhD in Philosophy, Associate Professor, Matej Bel University, Tajovskeho St., 40, 97401 Banská Bystrica, Slovensko. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-2375>. E-mail: vladimir.bilovesky@gmail.com

Received: September 09, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Sugay A. L., Biloveský V. Dostoevsky in Slovakia: the novel “Crime and punishment” in Slovak translations. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 136–150. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-136-150>

REFERENCES

- 1 Dorot'iakova V., Filkusova M. i dr. *Russko-slovatskii slovar'* [Russian-Slovak dictionary]. Moscow, Russkii iazyk Publ.; Bratislava, Slovatskoe pedagogicheskoe izdatel'stvo Publ., 1989. 750 p. (In Russian)
- 2 Dostoevskii F. M. Prestuplenie i nakazanie: Roman v 6 ch. s epilogom [Crime and Punishment: Novel in 6 parts with an epilogue], the text was prepared by L. D. Opul'skaia. In: Dostoevskii F. M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. Vol. 6. 423 p. (In Russian)
- 3 Dostoevskii F. M. Prestuplenie i nakazanie: Rukopisnye redaktsii [Crime and Punishment. Handwritten revisions], the text was prepared by L. D. Opul'skaia i dr. In: Dostoevskii F. M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. Vol. 7. 416 p. (In Russian)
- 4 Epishkin N. I. *Istoricheskii slovar' gallitsizmov russkogo iazyka* [Historical Dictionary of Russian Gallicisms]. Moscow, ETS Publ., 2010. 5140 p. (In Russian)
- 5 Karaulov Iu. N., Ginzburg E. L. Iazyk i mysl' Dostoevskogo v slovarnom otobrazhenii [The language and thought of Dostoevsky in the dictionary display]. In: *Slovar' iazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta* [Dictionary of Dostoevsky's language. The lexical structure of the idiolect], editor-in-Chief Corresponding member of the Russian Academy of Sciences Iu. N. Karaulov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2001, vol. 1, pp. IX–LXIII. (In Russian)
- 6 Kopanichak Iu. F. M. Dostoevskii v slovatskoi kritike do 1945 goda [F. M. Dostoevsky in Slovak criticism until 1945]. In: *Cheshsko-russkie i slovatsko-russkie literaturnye otnosheniia* [Czech-Russian and Slovak-Russian literary relations]. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 229–242. (In Russian)
- 7 Kravtsov P. I. Tvorchestvo Dostoevskogo v zarubezhnykh slavianskikh literaturakh [Dostoevsky's work in foreign Slavic literatures]. In: *Dostoevskii v zarubezhnykh literaturakh* [Dostoevsky in foreign literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 61–81. (In Russian)
- 8 Lizon' M. Dostoevskii v Slovakii (k voprosu illiustrirovannykh izdaniia russkoi literatury) [Dostoevsky in Slovakia (on illustrated editions of Russian literature)]. *Gumanitarnyi vector*, 2013, no 4 (36), pp. 79–86. (In Russian)

- 9 Lizon'M. (Lizoň M.) Dostoevskii v illiustratsiiakh slovatskikh khudozhnikov (k voprosu ikonicheskogo perevoda verbal'nogo teksta) [Dostoevsky in illustrations by Slovak artists (on the issue of iconic translation of a verbal text)]. *Nová filologická revue*, 2013, no 5, part 2, pp. 6–29. (In Russian)
- 10 Ozhegov S. I., Shvedova N. Iu. *Tolkovyii slovar' russkogo iazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Explanatory dictionary of the Russian language: 80,000 words and phraseological expressions]. Moscow, OOO "A TEMP" Publ., 2006. 944 p. (In Russian)
- 11 *Slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Dictionary of the Russian language: in 4 vols.], edited by A. P. Evgen'eva. Moscow, Russkii iazyk Publ.; Poligrafresursy Publ., 1999. Vol. 4: S-Ia. 800 p. (In Russian)
- 12 *Tolkovyii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the Russian language: in 4 vols.], compiled by G. O. Vinokur, profesor B. A. Larin, S. I. Ozhegov [and other]; edited by professor D. N. Ushakova. Moscow, Gosudarstvennyi institut "Sovetskaia entsiklopediia" Publ., 1940. Vol. 4. 1500 columns. (In Russian)
- 13 Cherveniak A. Dostoevskii v Slovaki (Osnovnye problemy vospriiatiia Dostoevskogo slovatskoi literaturoi) [Dostoevsky in Slovakia (The main problems of the perception of Dostoevsky in Slovak literature)]. In: *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], translated by G. M. Fridlender. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 2, pp. 257–263. (In Russian)
- 14 Antoš M. *Dostojevskij na Slovensku. (F. M. Dostojevskij v zrkadle slovenskej publicistiky)* [Dostoevsky in Slovakia. (F. M. Dostoevsky in the mirror of Slovak journalism)]. Nitra, Garmond, Nitrianska obdodka Spolku slovenských spisovateľov, Klub F. M. Dostojevského Publ., 2009. 133 p. (In Slovak)
- 15 Červeňák A. *Človek v literatúre: (Dostojevskij a súčasná literárna veda)* [Man in literature: (Dostoevsky and contemporary literary science)]. Bratislava, Slovenský spisovateľ Publ., 1986. 208 p. (In Slovak)
- 16 Dostojevskij F. M. Sen Raskolnikova [Raskolnikov's dream], translated by J. K. Mišo. *Slovenské pohľady*, 1922, no 38, part 3, pp. 143–146. (In Slovak)
- 17 Dostojevskij F. M. *Zločin a trest: román v 6 častiach. Book 1–2* [Crime and punishment: a novel in 6 parts. Book 1–2], translated by P. Tvrдый. Moravská Ostrava, Melantrich Publ., 1932. 373 p. Available at: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5137/Dostojevskij_Zlocin-a-trest-I/bibliografia (accessed 29 September 2020). (In Slovak)
- 18 Dostojevskij F. M. *Zločin a trest: román. Sväzok 1. a 2.* [Crime and punishment: a novel. Vol. 1–2], translated by [from the Russian original] Z. Jesenská. Martin, Matica slovenská Publ., 1944, 1945. 340, [1] p. 338, [1] p. (In Slovak)
- 19 Dostojevskij F. M. *Zločin a trest* [Crime and punishment], translated by Z. Jesenská; study nap. B. Rjuríková, translated by Helena Rochová. Bratislava, SVKL Publ., 1957. 648, [2] p. (In Slovak)
- 20 Dostojevskij F. M. *Zločin a trest* [Crime and punishment], translated by Z. Jesenská. Bratislava, SVKL Publ., 1965. 512 p. (In Slovak)
- 21 Dostojevskij F. M. *Zločin a trest* [Crime and punishment], translated by Ju. Klaučo. Bratislava, Petit Press Publ., 2006. 516 p. (In Slovak)
- 22 Chorváth M. K problémom nášho prekladateľstva [To the issues of our translation]. Chorváth M. *Cestami literatúry I* [On Literature's routes I]. Bratislava, Slovenský spisovateľ Publ., 1960, pp. 91–115. (In Slovak)

- 23 Jesenská Z. Z prekladateľských problémov (Na margo prekladu Bratov Karamazovcov) [About translation problems (on Margo translation of the brothers Karamazovcov)]. *Slovenská reč*, 1942/1943, no X, part 1, pp. 8–17. (In Slovak)
- 24 Klaučo J. Problém Dostojevskij [The problem of Dostoevsky]. *Slovenské pohľady*, 1981, no 97, part 11, pp. 63–72. (In Slovak)
- 25 Kopaničák J. *Dostojevskij a dnešok* [Dostoevsky and today]. Bratislava, Stimul Publ., 1994. 387 p. (In Slovak)
- 26 Králik L. *Stručný etymologický slovník slovenčiny* [Brief etymological dictionary of Slovak]. Bratislava, VEDA Publ., vydavateľstvo SAV Publ., Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV Publ., 2015. 701 p. (In Slovak)
- 27 Lesňáková S. Štatistický prehľad prekladov z tvoby ruských spisovateľov v chronologickom poradí [Statistical review of translations from the works of Russian writers in chronological order]. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996* [Russian literature in Slovak culture in 1836–1996]. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Publ., 1998, pp. 32–33. (In Slovak)
- 28 Matuška A. Niekoľko slov o Dostojevskom [A few words about Dostoevsky]. *Živena*, 1943, no 33, part 1, pp. 6–7. (In Slovak)
- 29 O diele Fjodora Michajloviča Dostojevského hovorí prekladateľka A. Kostolanská [Translator A. Kostolanská on the works of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky]. *Čas*, 02.11.1990, no 5, part 255, p. 3. (In Slovak)
- 30 Pašteková S. Transformácia obrazu ruskej literatúry (1945–1970) [Transformation of the image of Russian literature (1945–1970)]. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996* [Russian literature in Slovak culture in 1836–1996]. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Publ., 1998, pp. 81–96. (In Slovak)
- 31 Slovníkový portál Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV [Dictionary Portal of the Institute of Linguistics Ľ. Štúra SAS]. In: *Slovník.juls.savba.sk*. Available at: <https://slovník.juls.savba.sk/?w=staru%C5%A1ka&s=exact&c=yaf4&cs=&d=kssj4&d=psp&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=ber nolak&d=noundb&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=pskcs&d=psken#> (accessed 29 September 2020) (In Slovak)
- 32 Tesařová J. Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry (1939–1945) [Emancipation of Slovak translation from Russian literature (1939–1945)]. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996* [Russian literature in Slovak culture in 1836–1996]. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Publ., 1998, pp. 66–80. (In Slovak)
- 33 Vavro J. F. M. Dostojevskij. Zločin a Trest. Roman. I., II, preložila Zora Jesenská. Vydala Matica slovenská ako 38. a 39. sväzok Prekladovej knižnice, ktorú rediguje Dr. Ján Marták. Vytlačila Neografia v Terč. Sv. Martine roku 1944 [F. M. Dostoevsky. Crime and Punishment. Roman. I., II. Translated by Zora Jesenská. Published by Matica slovenská as the 38th and 39th volumes of the Translation Library, edited by Dr. Ján Marták. Printed by Neografia in Terč. Sv. Martin in 1944]. *Slovenská reč*, 1956, no XII, part 3–4, pp. 125–128. (In Slovak)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Д. А. Завельская
г. Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ СКАЗОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация: В статье рассматривается проблема формирования художественной модели сказки в русской драматургии. В настоящее время драматургическая сказка рассматривается преимущественно в общем контексте развития авторской литературной сказки, хотя обладает своей спецификой. Проводится обзор некоторых вопросов по стилистике и генезису русской литературной сказки для детей в соотношении с развитием авторской литературной сказки как таковой. Проанализировано влияние поэтики романтизма на специфику драматургической сказки, а также особенности драматургических произведений В. Ф. Одоевского, существенно повлиявшего на детскую литературу. Его пьеса «Царь-девица», предназначенная для детей, рассмотрена в сопоставлении с пьесой Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Бландина», при этом обнаружено сходство в системе персонажей, мотиве сватовства и некоторых сюжетных особенностях, связанных с этим мотивом; выявлено различие в стилистике и смысловых акцентах произведений. В сказочной пьесе для взрослых «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия» проанализированы мотивы персонифицированного противостояния добра и зла и взаимопроникновения волшебства и обыденного, что было характерно для романтизма в целом и воплощалось как в других произведениях Одоевского, так и в более поздней, преимущественно детской сказочной драматургии. Поставлен вопрос о возможном влиянии пьес Одоевского на развитие детской драматургии. В обеих пьесах отмечена условность художественной реальности, перекликающаяся с юмористической или иронической авторской интонацией. Проанализирована волшебная комическая опера И. А. Крылова «Илья богатырь», в которой обнаружены многие черты, свойственные и пьесам Одоевского. При этом проводится разграничение произведения Крылова с романтическим направлением, поскольку в нем более отчетливо проявляется традиция классицизма. Одной из особенностей комической оперы можно считать снижение пафоса за счет юмористического обыгрывания героических и мистических мотивов. Особое внимание уделяется генезису персонажа по имени Тароп, а также особой специфике образа Лены — юной дочери волшебницы Добрады. Анализ этих произведений позволяет сформулировать некоторые свойства художественной модели сказочной пьесы, включающей условность вымышленного мира, неожиданные повороты, персонификацию добра и зла, зыбкость границ между чудом и обыденностью, а также юмор и иронию.

Ключевые слова: драматургия, сказка, детская литература, комическая опера, классицизм, романтизм, художественная модель, мотив, фольклор, Гофман, Одоевский, Крылов.

Информация об авторе: Дарья Александровна Завельская — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1783-7080>. E-mail: daralzav@gmail.com

Дата поступления статьи: 14.01.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Завельская Д. А. Особенности русской сказочной драматургии первой половины XIX в.: к постановке проблемы // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 151–165. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

Становление и развитие отечественной авторской сказки — достаточно разработанная тема в современном литературоведении, в ней намечены плодотворные пути академического исследования специфики жанра, во многом благодаря фундаментальной статье Л. Ю. Брауде [2], на которую впоследствии опирались М. Н. Липовецкий [12] и Б. Хеллман [21].

Ставшее классическим определение литературной сказки у Л. Ю. Брауде включает следующий принцип дефиниции: «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [2, с. 234]. Впрочем, некоторые исследователи оспаривают ключевую роль данного принципа [12].

Объемная и подробная монография Б. Хеллмана посвящена русской детской литературе и рассматривает литературную авторскую сказку преимущественно в этом контексте, хотя, разумеется, данный жанр не ограничивается возрастной аудиторией.

В настоящее время наиболее активно разрабатывается проблема типологического разграничения жанров литературной и фольклорной сказки: М. Г. Дещенко [7], Е. А. Сухоруков [20]; сопоставления литературной сказки с жанром фэнтези: Я. В. Королькова [10], специфики сказочного жанра в национальных литературах [1].

И, напротив, одной из мало разработанных линий исследования на данном этапе изучения сказки остается вопрос генезиса сказки драматургической, хотя очевиден интерес к эпохе расцвета детской драматургии — 1920–1960-х гг., представленной замечательными произведениями Е. Шварца, Т. Габбе, С. Маршака, С. Михалкова и др. Многие их произведения, созданные для советской детской сцены и кинематографа, можно считать настоящими шедеврами, они привлекают к себе особое внимание исследователей.

Тем важнее поставить научную задачу осмысления этого литературного феномена, анализа предшествующих произведений и выявления тех специфических свойств, которые складывались на протяжении нескольких веков и формировали художественную традицию.

Заслуживает внимания статья представителя «Сказочной комиссии» [14], однако в ней рассматривается структура и особенности поэтики детских фольклорных сказок, хотя сам факт присутствия именно драматургического формата в детских сказках стоит учитывать при дальнейших исследованиях детской сказочной драматургии. В работах о современной сказочной драматургии также заметно преимущественное соотношение ее с фольклорной традицией [8].

Б. Хеллман в своей монографии обращает внимание на две пьесы XVIII в., адресованные детям [21, с. 14–15]: А. Болотова и Н. Сандунова, однако сказочных элементов в них нет, это бытовые нравоучительные произведения, впрочем, с элементами «новеллистичного» сюжета: перемена участи и противостояние юных героев коварным антагонистам.

Саму историю литературной волшебной сказки в русской литературе принято начинать с творчества М. Д. Чулкова [13; 19, с. 8; 21, с. 14], который, с одной стороны, активно собирал фольклорные тексты, с другой — экспериментировал в сфере назидательной и салонной сказки, стремясь придать ей народный колорит [13]. Другими авторами, повлиявшими на развитие жанровой традиции, следует считать его современника В. Левшина и Екатерину II [21, с. 15, 19].

Однако в конце XVIII в. русская литературная сказка, наряду с прочими прозаическими жанрами, бытовала на некой условной «периферии» [19, с. 10–11], что, по сути, обеспечивало и ту свободу вымысла, благодаря которой авторы создавали новые модели сюжетов и образных систем.

Можно утверждать, что именно русские романтики придали импульс развитию в отечественной литературе не просто авторской, но и специально детской волшебной сказки, раскрывая многообразные возможности фантастического вымысла. В их творчестве отчетливо прослеживается стремление выразить мировоззрение при помощи особой художественной модели, восходящей одновременно и к сказке фольклорного происхождения, и к романтическому «двоемирию». В монографии Б. Хеллмана упоминается малоизвестный автор детских сказочных пьес Б. Федоров, выпустивший в 1830–1835 гг. четыре тома издания «Детский театр», в которое вошли пьесы, представляющие собой переработки известных европейских авторов, а также его собственные сочинения [21, с. 49]. В дальнейшем было бы крайне важно изучить особенности его детских сказок для театра, в частности, пьесы «Кот в золотой карете».

При этом очевидно, что пьесы Б. Федорова создавались уже в контексте зрелого русского романтизма. Отмеченное выше сочетание жанровых и стилистических принципов у русских романтиков начала XIX в. позволяло довольно прихотливо соединять свободу фантазии, назидательную форму и вполне взрослый, глубоко философский «подтекст», не только соотносящийся с проблемами современности, но осмысляющий основы человеческого бытия [5, с. 12; 6; 9].

В становлении отечественной детской литературной сказки наиболее значимая роль справедливо отводится Владимиру Федоровичу Одоевскому [9, с. 31], преимущественно благодаря романтическому направлению, в русле которого развивалась его творческая манера [5; 6; 11], он шел через гротесковость к широкому художественному обобщению, следуя принципам вдохновения, остроумия, остросюжетности и фантазмагии, которыми русский романтизм во многом обязан влиянию Э. Т. А. Гофмана.

При этом среди других русских романтиков именно Одоевский наиболее заметно следовал Э. Т. А. Гофману — и в эстетике, и в мотивах [5, с. 5, 11; 6, с. 39–40]. Особенно сильны гофманские реминисценции в «Пестрых сказках» (1833). Вариации сюжета и образной системы «Песочного человека», представленные в двух произведениях этого сборника («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпой по Невскому проспекту», «Та же сказка, только на изворот»), посредством отмеченных выше фантазмагии, гротеска и печальной иронии становились обличением искаженности и «миражности» современной жизни [5, с. 12–15]. Подобный философски-обличительный гротеск был присущ и творчеству Гофмана.

Одоевский, однако, был не только прозаиком, но и драматургом, помимо реалистических пьес, создавшим сказочные: «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия» (1838) и «Царь-девица» (1837). «Царь-девицу» отмечает в своей монографии Б. Хеллман [21, с. 53], и эту пьесу, безусловно, следует учитывать в контексте развития поэтики русской сказочной драматургии. При этом особенности пьесы не вполне совпадают с концептуальной моделью, предложенной Л. Брауде, поскольку сюжетообразующим фактором становится не чудо, а сватовство иноземцев к юной государыне.

Сюжет сватовства, разумеется, весьма распространен в сказке фольклорной, но эта фольклорная модель входит в авторскую драматургию уже, как минимум, начиная с К. Гоцци. Его знаменитая фьяба «Турандот» (Turandot, 1762), вне всякого сомнения, оказала влияние на последующее развитие сказочной драматургии, что подтверждается очевидными реминисценциями на Гоцци в пьесе Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Бландина» (Prinzessin Blandine, 1814). И на эту драматургическую сказку следует обратить особое внимание, поскольку многое роднит ее с «Царь-девицей» Одоевского.

Прежде всего — все тот же сюжет сватовства к принцессе, который существенно отличается от варианта Гоцци, практически повторяющего фольклорную модель. Гофман дает недвусмысленную отсылку к комедии дель арте, введя в систему персонажей Бригеллу, Тарталью и Панталоне; вкладывает в уста Бригеллы упоминание фьяб Гоцци [4, с. 325]; воспроизводит несколько клишированную характеристику неприступной героини [4, с. 339] и в одной из реплик прямо называет Бландину «переделанной Турандот» [4, с. 341], однако создает зеркально противоположную структуру — принцесса отказывает не истинно влюбленному юноше, а свирепому завоевателю, мавританскому королю Килиану. Царь-девица Одоевского поочередно отвергает притязания Китайского богдыхана, Одиссея и рыцаря Бириби, хотя из всех троих прямо предлагает руку и сердце только Одиссей, два других персонажа намекают на союз косвенно. Богдыхан: «будешь у меня в чести пол мести» [17, с. 126]; Бириби: «я весь ваш, мой щит, мой меч — все к вашим услугам» [17, с. 128]. Тем не менее сама структура взаимодействия персонажей восходит именно к сюжету сватовства.

Наблюдается и сходство образов. Обе героини — юные просвещенные правительницы с твердым характером и отчетливыми этическими принципами. Однако в своей героине Одоевский акцентирует именно приверженность просвещению, а также делает ее остроумной и изобретательной.

Главным мотивом отказа Царь-девицы рыцарю Бириби становятся именно ценности просвещения и прогресса:

Рыцарь Бириби (становится на одно колено). Царевна, я весь ваш: мой щит, мой меч — все к вашим услугам! Где ваши враги? Я всех переколю, перерублю и выброшу за окошко. Меня знают во всей Европе, во всей Азии и во всей Африке. Я с одного удара разношу человека пополам. Я однажды так ударил копьем сарацина, что он взлетел на воздух и уж больше на землю не возвращался... Но только в вашем городе меня обидели, Царь-Деввица, и я требую удовлетворения. Я шел по улицам, а за мною толпа ребятишек, ну кричать: «Дурень! Дурень!» Я тотчас счел долгом обратиться и спросить у них, почему я дурень? Смотрю, в руках ребятишек книжки; они начали показывать на меня пальцами и продолжали кричать: «Дурень! Дурень! Грамоте не знает!» Пожалуйста, царевна, запретите вашим ребятишкам книги читать! Я этого терпеть не могу. По-моему, руби, валяй, ничего не читай! Запретите им читать, царевна, чтоб никто грамоте не знал, с этим только условием я буду защищать вас и сейчас пойду и сто тысяч человек на землю положу.

Царь-Деввица. Мне некогда с тобою толковать, Бириби! (К окружающим). За мной! [17, с. 128–129].

Но первым к ней является богдыхан, который требует запретить подданным Царь-девицы пить китайский чай, чтобы весь чай доставался только его народу «Закажи твоему народу китайский чай пить, а не то худо тебе будет жить. Я твой город сожгу, всех людей изловлю, а ты будешь в чести, будешь у меня пол мести» [17, с. 126], на что героиня решительно отвечает: «Уж что мой народ себе возьмет, того никому не отдает, и у него что взято, то свято. Не запрешу я моему народу китайский чай кушать, а тебя не хочу я и слушать» [17, с. 127]. И более прочих именно богдыхан напоминает гофманского Килиана — «варварского» владыку, который угрожает правительнице войной:

Под стенами города, у ворот, стоит его пригожее величество, великий Килиан, он просил меня узнать, решились ли вы, наконец, принцессочка, по-скорому и по-простому, не мешкая, выйти за него замуж? Скажете «да» — у меня в качестве задатка имеется для вас маленький презент, так, сушая безделица, несколько сверкающих камушков, им цена-то всего каких-то шесть миллионов, мой повелитель содрал их со своего ночного колпака, а для министров два орденских знака Золотого Индюка. Тогда мой повелитель немедленно явится, и завтра сыграем свадьбу. Скажете «нет» — он все равно явится, но уже со сверкающим мечом, весь этот ваш курятник будет разорен и предан огню, а вам, хочешь не хочешь, придется последовать за ним в его королевство и стать его игрушкой в веселые часы досуга [4, с. 346–347].

И подобно трусливому Тарталье, который уговаривает Бландину «осчастливить короля Килиана лилейными ручками вашего высочества, дабы спасти страну и ваших бедных подданных» [4, с. 349], нянюшка Ильинична упрекает Царь-девицу за конфронтацию с богдыханом: «Ах, матушка Царь-Деввица, что ты наделала: Ну, что было с ним спорить!» [17, с. 127]. Хотя, вне всякого сомнения, Ильинична, как и другие подданные юной правительницы у Одоевского, гораздо симпатичнее вероломных царедворцев Бландины, во многом благодаря возрастной аудитории пьесы.

Еще один параллельный мотив — переход отвергнутых женихов у Одоевского под знамена богдыхана [17, с. 128–129]; в пьесе Гофмана на сторону свирепого Килиана переходит отвергнутый Бландиной поэт Родерих:

...сейчас же беги и разузнай, далеко ли этот мавр расположился и как до него добраться, чтобы я своевременно успел перейти на его сторону и предложить ему мои услуги в качестве придворного поэта. Разумеется, я готов немедленно сочинить гимн в честь его триумфальной победы и торжественного вступления в Омбромброзию [4, с. 359].

Но так же, видимо, по причине предполагаемой детской аудитории, Одоевский не вводит в пьесу героя, подобного Амандусу, искренне влюбленного в Бландину и готового защищать ее всеми силами. Зато благодаря отсутствию такого защитника сама Царь-девица предстает более отважной и самостоятельной, готовой защищать свою свободу и свой народ: «Теперь мешкать нечего! Вооружайтесь! Пошлите гонцов к фельдмаршалу, чтобы он перевел всю артиллерию на стены. Я сама поведу вас!» [17, с. 128]. У Гофмана же Тарталья притворно горюет, что Бландина «наподобие второй Жанны д'Арк, не может встать во главе могущественной армии, дабы наголову разбить короля мавров и как можно скорее» [4, с. 438].

Бландине помогает верность немногих ее сподвижников, обнаруживающих ближе к финалу, несостоятельность «грозного» противника; Царь-девице приходят на помощь достижения прогресса:

Одиссей. Эге! Да ты смеешься, я вижу надо мною! Ты говоришь загадки без разгадок.

Царь-Девница. Неправда, победитель Трои! Есть искусство, которое в короткое время может умножить письмо человека. Это искусство сделало то, что я знаю много такого, чего тебе и в голову не приходило. Оно называется книгопечатанием.

Одиссей. Я не мог слышать об этом... Но что я вижу?

На море появляется пароход с солдатами Царь-Девницы.

Царь-Девница. Судно, которое ты видишь, есть пароход. На нем от водяных паров приходят в движение колеса, и он, как изволишь видеть, ходит и против ветра.

Слышны с парохода пушечные выстрелы. Стенобитные орудия разрушаются. Многие из воинов Одиссея побиты.

Одиссей. О Зевс! Это гром!

Царь-Девница. Нет, не гром, но пушки, — моя третья загадка!

[17, с. 129–130]

Отмечая все указанные сюжетно-геройные параллели и отличия двух сказочных пьес, можно уверенно предположить, что Одоевский, хорошо знавший творчество Гофмана, трансформировал сюжет «Принцессы Бландины», упростив мотивы, систему персонажей и стилистику; акцентировав ценности просвещения, верность народу, стойкость и предприимчивость героини, а также придав своей пьесе национальный русский колорит, характерный для поэтики отечественного романтизма. Но сам этот колорит у Одоевского не обладает романтизированной стилистикой, своей речевой фактурой он ближе к лубку, раешнику, детскому игровому фольклору, хотя Одоевский дает пьесе подзаголовок «Трагедия для театра марионеток». Подразумевается под этим, конечно, не трагический финал, а некоторые элементы «высокого стиля»: героическое противостояние завоевателям, торжественные речи государыни в наиболее напряженных эпизодах и отсылки к Античности.

При этом стоит указать еще один, не столь очевидный общий признак двух сказочных пьес — условность места, времени и системы персонажей. Более того, у Гофмана эта условность подкрепляется «шкатулочностью» текста — основное действие разворачивается внутри подготовки к театральной постановке, чем оправданы и отмеченные ранее отсылки к итальянской комедии масок. Это вариант романтической карнавальности, игрового двоимирия, которые воплощались и в творчестве Одоевского, в его причудливом мире романтических арабесок, порой парадоксального взаимопроникновения обыденного и волшебного.

Но для детской пьесы писатель находит иной способ условности, отличающийся от гофманской фантазмагии, — наивную поэтику кукольного театра, в которой так естественно и забавно встречаются персонажи разных эпох и культур:

...сочинитель трагедии «Царь-Девница» был человек очень неученый, — как бы с лукавой улыбкой пишет Одоевский, — и, по-видимому, совсем не знал истории: он спутал все имена, все эпохи, все происшествия и даже все костюмы. Сначала я хотел было сам означить его ошибки, но, подумавши немного, я предпочел предоставить это удовольствие вам самим, любезные читатели. Задача состоит в следующем: означить, в чем именно ошибся сочинитель трагедии «Царь-Девница», какие из действующих лиц действительно могли или не могли, по истории, между собою встретиться, к какому времени какое действующее лицо принадлежит и чем отличается это время от другого, например: какое различие между тем временем, когда жил Одиссей, тем, когда были крестовые рыцари, и, наконец, тем, когда носили сарафаны [17, с. 130].

Так Одоевский вводит в сказку элемент увлекательной игры, способствующий развитию и образованию маленьких читателей. Но условность данного рода, разуме-

ется, обладает самостоятельным эмоционально-эстетическим звучанием — создает ту самую атмосферу сказочного мира, где чудо, хоть и не является сюжетным импульсом, но проявляется в самой волшебной, ирреальной целостности этого мира.

И подобную условность, но уже более похожую на парадоксализм гофманских «фантазий», мы обнаруживаем в другой, «взрослой», пьесе Одоевского, упомянутой ранее, — «Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия». Это произведение, снабженное подзаголовком «Сказка для старых детей», не было закончено и публиковалось лишь небольшим отрывком, однако уже по опубликованному фрагменту и замечаниям П. Н. Сакулина, разбиравшего черновики пьесы [18, с. 52–53], можно составить представление о философской и художественной сути произведения: один из падших духов ради любви к людям поселяется на земле под видом чиновника и противостоит как своим собратям, строящим злые козни, так и самодовольным смертным с душами, подпавшими под власть зла [16, с. 94–97; 18, с. 51–59].

«Сегелиель» мало похож по сюжету и стилистике на «Царь-девицу», но и в этой сказочной пьесе прослеживается намеренное сочетание несочетаемого. И, справедливо отмечая высокий идеалистический пафос произведения, П. Н. Сакулин не обращает внимание на явную иронию в именовании одного из потусторонних врагов благородного мечтателя Сегелиеля «Мильтоновым Луцифером» [16, с. 94]. Лишь в вымышленном мире этой «сказки для старых детей» возможен такой персонаж, которого автор соотносит не напрямую с христианской демонологией, но с предшествующей литературной традицией, знаменитой поэмой «Потерянный рай». Но и сам подзаголовок, подразумевающий отнюдь не юного читателя, приоткрывает авторский замысел: произведение обращено к тем, кто способен взглянуть на жизнь с мечтой и фантазией, увидеть в этой фантазии через прихотливую игру воображения сокровенный смысл, но в то же время мудро признать литературную природу причудливого вымысла.

В этой пьесе Одоевского обнаруживается восходящая к Гофману модель соотношения добра и зла: сталкиваются в борьбе не просто абстрактные «силы», но могущественные создания со своим характером, индивидуальностью, личностной волей влияют на земную жизнь, покровительствуя или препятствуя людям, и практически всегда в сказках Гофмана за событиями современности стоит магическая, мистическая предыстория. Жанр авторской романтической сказки способствовал развитию этого художественного принципа и в более поздней сказочной драматургии. В таких пьесах Е. Шварца, как «Приключения Гогенштауфена», «Снежная королева», «Тень», через противостояние героев персонифицированно проявляется более древняя сущность зла и добра, более давняя история их борьбы.

Но, вне всякого сомнения, данная модель восходит еще к предромантизму И. В. Гёте; и диалог Духа полудня с Духом полуночи в «Сегелиеле» [16, с. 95–98] вполне правомерно воспринять как реминисценцию на некоторые сцены «Фауста», однако взаимопроникновение мотивов безумия и чуда, зыбкость границ между двумя мирами соотносятся с творчеством Гофмана.

Сказочная пьеса Одоевского для взрослых в современных работах о нем почти не учитывается, но к ней вполне можно применить характеристику, отмеченную, например, по отношению к повести «Косморама»: «Граница между фантастическим и реальным в этой повести подвижна, и переход из одного плана в другой совершается незаметно» [15, с. 50]. И в «Сегелиеле» мы, в отличие от «Царь-девицы», отчетливо обнаруживаем указанный выше принцип литературной сказки по определению Л. Бранде — сюжетобразующая роль чуда, но само это чудо не волшебного, а религиозного

характера, что, впрочем, встречается и в сказках Андерсена, творчество которого развивалось параллельно творчеству Одоевского.

Таким образом, на примере двух пьес русского романтика мы видим два типа сюжета и два типа художественного мира в драматургической сказке первой половины XIX в.: условный фантастичный мир, пренебрегающий реальным историзмом, и причудливый мир, сочетающий обыденное с потусторонним. В первом роль чуда не существенна, он сам — чудесный вымысел; во втором чудо обладает «взрослой» философской коннотацией. И в исследованиях по истории отечественной сказочной драматургии необходимо учитывать обе модели, которые в некоторых случаях могут сочетаться.

Тем более, если мы отступим в более ранний период, самое начало XIX в., то обнаружим весьма своеобразную сказочную пьесу, ныне успешно забытую, хотя принадлежит она перу знаменитого И. А. Крылова.

В массовой культуре он более известен как баснописец, хотя проявил свой талант и в любовной лирике, и в высокой поэзии, и особенно ярко — в драматургии. Однако среди его комедий лишь одна — сказочная. Это комическая волшебная опера «Илья-богатырь», поставленная в 1806 г. на музыку К. А. Кавоса, а опубликованная в 1807 г. в Театральной типографии.

Этой пьесе также присущи отмеченные ранее черты: персонифицированное противостояние добра и зла (волшебницы Добрада и Зломека), переплетение чудесного и обыденного, условность сказочного мира.

Крылов создавал это произведение уже в эпоху нарождающегося романтизма с его интересом к национальному фольклору, но еще раньше этот интерес проявлялся и на волне сентиментализма (лирика И. И. Дмитриева), и в собирательской, а также творческой деятельности упомянутого выше М. Д. Чулкова, не нужно забывать и сам жанр комической оперы, формировавшийся еще в период зрелого классицизма. Особо стоит отметить неоконченную поэму Н. М. Карамзина «Илья Муромец», первая часть которой с подзаголовком «богатырская сказка» была опубликована в 1795 г. в альманахе «Аглая». Карамзин даже пытался подражать былинному стилю, создавая свое произведение тоническим «народным стихом». О большом интересе к образу Ильи Муромца свидетельствуют тексты былин и сказок, широко представленные в рукописных сборниках и изданиях XVIII в., а также в народном лубке [3, с. 8–9, 59–63, 65, 79–140, 148–195, 206–209, 222–224, 235–238, 246–247].

Но можно ли считать либретто И. Крылова романтической рецепцией былинного образа Ильи? Сама структура и стилистика хоть и наполненного невероятными чудесами произведения, фантастичностью своей и системой персонажей ближе к «Волшебной флейте» Моцарта. И сам образ русского богатыря у Крылова, весьма колоритный, передающий истинную удаль и мощь, встроен в перипетии далеко не эпического характера.

Гораздо важнее в данном произведении авантюрно-приключенческая, любовная и магическая линии. Последняя представлена борьбой двух волшебниц, одна из которых покровительствует князю Владисилу и его невесте, болгарской княжне Всемиле, другая сама претендует на руку героя и плетет чародейские интриги, чтобы заполучить власть над черниговскими землями. В этом противостоянии также можно увидеть подобие борьбы персонифицированных сил добра и зла, отмеченной у Гёте, Гофмана и Одоевского, однако оно может быть соотнесено все с той же «Волшебной флейтой» Моцарта (Царица ночи и Заратро), поэтому логичней предположить рецепцию данного мотива параллельно у немецких романтиков и русского драматурга.

Но в большей степени отнести «Илью» к романтизму мешает юмористичная, озорная тональность, свойственная творчеству Крылова и определенно снижающая как таинственную атмосферу чудесных событий, так и героический пафос:

В это время богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу, но никто не может.

Хор богатырей

Государь, невмочь,
Не под силу это нашу;
Прикажи взять прочь,
Прикажи принять ты чашу.
Не вино в ней пить,
Лучше в ней варить
На артель в походе кашу.

Тароп и Седырь

(отходящим богатырям.)

Что, брат, чаша скользка,
Что, свет, чаша веска?
Богатырчик, душа,
Пей-ко ты из ковша!

[11, с. 501]

Так иронически обыгрывается в одной из сцен образ волшебной заветной чаши.

Сам жанр русской комической оперы, сформировавшийся в контексте классицизма, как было сказано выше, давал простор для использования народных мотивов более широко, чем в комедии, достаточно вспомнить такие произведения, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и «Любовник-колдун» И. В. Майкова. В них присутствует и мотив магии, но магии фальшивой. Зато очевидно использование народных мотивов лирического, песенного характера наряду с народной речью в контексте низкого стиля.

Этот потенциал жанра Крылов использовал в «Илье» многообразно и остроумно, сочетая лиризм среднего стиля с грубоватой фактурой низкого и даже с торжественностью высокого. Наиболее яркий персонаж комического характера — шут и слуга князя Владисила Тароп. Его реплики насыщают произведение стихией разговорной речи, контрастно противопоставленной возвышенным героическим или идиллическим речам:

Владисил

(послу.)

Иди и скажи Узбеку, что оружие решит наш жребий. (Послы уходят.) Ты, любезный брат, прими без меня правление княжества; а ты, мой друг Тароп, так как участь твоя сопряжена с моею, ступай за мною — слава тебя ожидает!

Тароп

Государь! не можно ль упросить Зломеку, чтоб меня избавить от славы: я чувствую, что она совсем не по моему желудку.

Лена

(вбегая.)

Не теряйте время и ступайте сию минуту в сад, там найдете вы лодку, она помчит вас, куда надобно. Тароп, знай, что невеста твоя, Русида, у меня и ты не получишь ее до тех пор, пока не поможешь Владисилу достать меч-кладенец. — Владисил, твое и княжества твоего спасение от сего зависит!

Владисил

Шлем и копье — я готов.

Тароп

Бедная Русидушка, не так-то было я думал нынешний день кончить.

<...>

Владисил

Пойдем!

Тароп

Чтоб чорт взял эти волшебные походы! хоть бы дали в дорогу пирогов напечь.

[11, с. 504–505]

Владисил

Какая прелестная гармония!

Тароп

Ах, государь, чтоб нам об эту гармонию лба не раскроить!

[11, с. 505]

Персонаж с именем Тороп обнаруживается в рукописном тексте «Гистория о славном и о храбром и силном богатыре Илье Муромце» [3, с. 99–100]. Там это слуга Ильи, но тоже богатырь. При этом Тороп из «Гистории» пугается басурманского войска [3, с. 99], и гипотетическую переключку с данным эпизодом можно увидеть в сценах из произведения Крылова, где Тароп страшится предстоящих испытаний, а потом и подпадает под влияние коварной Зломеки. Также фольклорный Тороп нападает на господина, не узнав его в чужих доспехах, но получает искреннее прощение от великодушного Ильи [3, с. 100], а Владисил и вовсе не укоряет своего неразумного шута.

Неизвестно, какой именно текст мог знать Крылов; вскользь упоминается Тороп и как слуга Олеси¹ Поповича или Добрыни Никитича в других памятниках фольклора XVIII в. [3, с. 140, 206, 241], однако данный вопрос обязательно стоит поставить в контексте изучения волшебной оперы Крылова. Его Тароп по своему характеру и участию в сюжете мало напоминает былинного героя, но продолжает традицию таких образов, как Папагено из «Волшебной флейты», слуги из комедий классицизма (Гольдони, Мольер), дзанни комедии дель арте. Но в контексте развития русской сказочной драматургии, а также исторической поэтики жанра важна именно выразительность национального простонародного колорита, которой Крылов наделяет персонажа такого типа.

И совсем иного свойства народная речь звучит из уст Лены, дочери волшебницы Добрады, в сцене с колдуньей Зломекой, которую Лена хочет перехитрить:

Лена

Я, младенька, весела, весела,

А была бы веселей, веселей,

Кабы мне, молодой, подрость поскорей

И дружка бы я себе нажила!

Зломека

Какая смелость! чего ты здесь ищешь, девочка?

Лена

Я брала малину и забежала было сюда отдохнуть.

Зломека

Разве ты не боишься?

Лена

А чего? — медведя? — я бегаю прытче зайца. Волка? я от него как белка, вмиг на дерево.

Правда, матушка твердит мне часто, чтоб я боялась лихих людей; да у нас в околотке их почти совсем нет. — Ах, какая у тебя прекрасная палочка! — подари мне; я тебя за это малиной попощую.

[11, с. 513–514]

¹ Так в источнике.

Этот персонаж заслуживает особого внимания. Дочь и помощница волшебницы Добрады совмещает в себе образы мудрого «магического дитяти», трикстера и бойкой, смекалистой девочки-подростка; обладает озорным очарованием и теплотой дружеской поддержки; умеет, подобно Ариэлю, летать и проникать сквозь все преграды; усиливает и авантюрно-плутовской характер действия, и сказочную атмосферу. Пожалуй, это самый «сказочный» персонаж в произведении Крылова, связующий мистические, героические и приключенческие мотивы с легкой и причудливой фантазией, воплощающий лирический характер народной стилистики. И хотя опера «Илья-богатырь» не была предназначена для детей, в том числе по причине значимых любовных мотивов (Владисил и Всемила, Тароп и Русида, ревнивое чувство Зломеки к Владисилу), Лену можно считать предшественницей детского образа в русской сказочной драматургии более поздних эпох.

Исходя из проанализированных особенностей, само влияние этого произведения на последующее развитие отечественной сказочной драматургии требует более внимательного исследования и обоснования с привлечением довольно обширного корпуса еще не исследованных произведений, включая упомянутые выше сказочные пьесы Б. Федорова.

Но в любом случае рассмотренные здесь пьесы позволяют обозначить некоторые общие признаки художественной модели:

- 1 Условность вымышленного мира.
- 2 Сочетание обыденного и чудесного при различных вариантах влияния данного сочетания на систему персонажей и структуру сюжета.
- 3 Проявление этических мотивов в ярких, необычных событиях с эффектом неожиданности.
- 4 Противостояние персонифицированных сил добра и зла.

И в сказочных пьесах русских авторов первой половины XIX в. мы видим не только назидательность, но и живой юмор; не только вечные ценности, но и причудливую фантазию; не только возвышенный идеал, но и «карнавальное», игровое начало.

Все это заметно проявляется в период расцвета отечественной сказочной драматургии 1920–1960 гг., и дальнейшие исследования в данной области представляются весьма перспективными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алентьева М. А., Асланова М. А., Чумако Л. Р.* Авторская сказка как отражение литературного процесса // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук.* 2021. № 3–2. С. 117–119.
- 2 *Брауде Л. Ю.* К истории понятия «литературная сказка» // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* 1977. Т. 36, № 3. С. 71–268.
- 3 *Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков* // под ред. А. М. Астаховой, В. В. Митрофановой, М. О. Скрипиля. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 240 с.
- 4 *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 514 с.
- 5 *Греков В. Н.* Жизнь и мираж (О сказках В. Ф. Одоевского) // *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки; Сказки дедушки Иринея. М.: Худож. лит., 1993. С. 5–22.
- 6 *Греков В. Н.* О двух структурных принципах в сказках В. Ф. Одоевского // *Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. Сб. научн. тр. V Междунар. научн.-практич. конф.* Тверь: Изд-во ТвГУ, 2015. Вып. 5 (11). С. 37–41.

- 7 *Дещенко М. Г.* К вопросу об определении феномена литературной сказки // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: отечественные традиции и международная практика Мат. Всероссийской научн.-практич. конф. Симферополь: Тип. «Ариал», 2017. С. 376–382.
- 8 *Канарская Е. И.* Волшебные сказки Н. В. Коляды в контексте творчества драматурга // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 333–342.
- 9 *Карандашова О. С.* О влиянии романтизма на русскую детскую литературу // Вестник ТвГУ. Серия: филология. 2019. № 3 (62). С. 27–31.
- 10 *Королькова Я. В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. 2010. № 8 (98). С. 142–144.
- 11 *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1946. Т. 2. 763 с.
- 12 *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд-во УрФУ, 1992. 183 с.
- 13 *Медведев Ю. М.* Летопись неистовых волшебств // Старинные диковинки: в 3 т. М.: Сов. Россия, 1992. Кн. II: Волшебно-богатырские повести XVIII века. С. 483–497.
- 14 *Никифоров А. И.* Русская детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия в 1927 году. Л.: Наука, 1928. С. 36–59.
- 15 *Пашаева Т. Н.* Композиция сюжета фантастической повести В. Ф. Одоевского «Косморама» (1840) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (79). С. 49–52.
- 16 *Одоевский В. Ф.* Сегелиель или Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей // Сборник на 1838 год, составленный из литературных трудов: А. К. Бернета, В. А. Владиславлева, князя П. А. Вяземского, А. П. Глинкиной, Ф. Н. Глинки, Е. П. Гребенки, Э. И. Губера, П. П. Каменского, И. И. Козлова, А. В. Кольцова и других. СПб.: Тип. А. Воейкова и Ко, 1838. С. 89–106.
- 17 *Одоевский В. Ф.* Царь-девица. Трагедия для театра марионеток // Игра: непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Издание Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению, 1918–1920. Пг.: Гос. изд-во, 1920. № 3, ч. 2. С. 123–130.
- 18 *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1, ч. 2. 479 с.
- 19 *Серов В. Я.* Русская литературная сказка // Городок в табакерке. Сказки русских писателей. М.: Правда, 1989. С. 3–19.
- 20 *Сухоруков Е. А.* Соотношение понятий «фольклорная — литературная — авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) // Вестник МГЛУ. 2014. № 19 (705). С. 144–151.
- 21 *Хеллман Б.* Сказка и быль: История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.

© 2021. Darya A. Zaveljskaya
Moscow, Russia

**FEATURES OF RUSSIAN FAIRY-TALE DRAMA
OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY:
ARTICULATION OF ISSUE**

Abstract: The paper deals with the issue of forming of fairy tales artistic model in Russian drama. Currently, one considers dramatic fairy tale mainly in a general context of development of the author's literary fairy tale, although it has its own specifics. The study reviews some questions on the style and genesis of the Russian literary fairy tale for children in relation to the development of author's literary fairy tale as such. The author analyzes the influence of poetics of romanticism on the specifics of dramatic fairy tale, as well as the features of dramatic works by V. F. Odoevsky, who significantly influenced children's literature. His play "The Tsar-Maiden," intended for children, is considered in comparison with a play by E.-T.-A. Hoffmann "Princess Blandina," with similarities found in the system of characters, motif of matchmaking and some plot features associated with this motif. The fairy-tale play for adults "Segeliel or Don Quixote of the 19th century" analyzes the motifs of personified confrontation of good and evil and the interpenetration of magic and the ordinary, which was characteristic of romanticism in general and embodied both in other works of Odoevsky and in later, mainly children's fairy-tale drama. The author suggests the possibility of influence of Odoevsky's plays on the development of children's drama. In both plays, we see the conventionality of artistic reality, resonating with humorous or ironic author's intonation. The paper also addresses I. A. Krylov's magical comic opera "Ilya Bogatyr," revealing many characteristic features of Odoevsky's plays. At the same time, a distinction is made between Krylov's work and romantic direction, since the tradition of classicism is more clearly manifested in it. One may consider a reduction in pathos owing to humorous playing of heroic and mystical motifs as a feature of the comic opera. The analysis of these works allows us to formulate some characteristics of artistic model of the fairy-tale play, including conventionality of a fictional world, unexpected turns, personification of good and evil, unsteadiness of boundaries between the miracle and the ordinary, as well as humor and irony.

Keywords: drama, fairy tale, children's literature, comic opera, classicism, romanticism, artistic model, motif, folklore, Hoffman, Odoevsky, Krylov.

Information about author: Darya A. Zaveljskaya — PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Slavic Culture, A. N. Kosygin Russian State University (Technology, Design, Art), Khibinskiy Pr. 6, 129337 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1783-7080>. E-mail: daralzav@gmail.com

Received: January 14, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Zaveljskaya D. A. Features of Russian fairy-tale drama of the first half of the 19th century: articulation of the issue. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 151–165. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-151-165>

REFERENCES

- 1 Alent'eva M. A., Aslanova M. A., Chitao L. R. Avtorskaia skazka kak otrazhenie literaturnogo protsessa [The author's fairy tale as a reflection of the literary process]. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2021, no 3–2, pp. 117–119. (In Russian)
- 2 Braude L. Iu. K istorii poniatiiia “literaturnaia skazka” [On the history of the concept of “literary fairy tale”]. *Izvestiia AN SSSR. Seriiia literatury i iazyka*, 1977, vol. 36, no 3, pp. 71–268. (In Russian)
- 3 *Byliny v zapisiakh i pereskazakh XVII–XVIII vekov* [Epics in records and retellings of the 17th–18th centuries], edited by A. M. Astakhovoi, V. V. Mitrofanovoi, M. O. Skripilia. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1960. 240 p. (In Russian)
- 4 Gofman E. T. A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1991. Vol. 1. 514 p. (In Russian)
- 5 Grekov V. N. Zhizn' i mirazh (O skazkakh V. F. Odoevskogo) [Life and Mirage (About V. F. Odoevsky's fairy tales)]. In: Odoevskii V. F. *Pestrye skazki; Skazki dedushki Irineia* [Motley fairy tales; Tales of grandfather Irenaeus]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1993, pp. 5–22. (In Russian)
- 6 Grekov V. N. O dvukh strukturnykh printsipakh v skazkakh V. F. Odoevskogo [On two structural principles in V. F. Odoevsky's fairy tales]. In: *Rodnaia slovesnost' v sovremennom kul'turnom i obrazovatel'nom prostranstve. Sbornik nauchnykh trudov V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Native literature in the modern cultural and educational space. Collection of proceedings of the V International Scientific and Practical Conference]. Tver', Izdatel'stvo TvGU Publ., 2015, vol. 5 (11), pp. 37–41. (In Russian)
- 7 Deshchenko M. G. K voprosu ob opredelenii fenomena literaturnoi skazki [On defining the phenomenon of a literary fairy tale]. In: *Aktual'nye problemy sovremennoi gumanitarnoi nauki: otechestvennye traditsii i mezhdunarodnaia praktika Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Actual issues of modern humanities: domestic traditions and international practice Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Simferopol', Tipografiia “Arial” Publ., 2017, pp. 376–382. (In Russian)
- 8 Kanarskaia E. I. Volshebnye skazki N. V. Koliady v kontekste tvorchestva dramaturga [N. V. Kolyada's fairy tales within the framework of his works]. In: *Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX–XXI vv.* [Paradigms of transitivity and images of the fantastic world in the art space of the 19th–21st centuries]. Nizhnii Novgorod, Izdatel'stvo NNGU im. N. I. Lobachevskogo Publ., 2019, pp. 333–342. (In Russian)
- 9 Karandashova O. S. O vliianii romantizma na russkuiu detskuiu literaturu [Regarding the influence of romanticism on russian children's literature]. *Vestnik TvGU. Seriiia: filologiiia* [Series: Philology], 2019, no 3 (62), pp. 27–31. (In Russian)
- 10 Korol'kova Ia. V. O sootnoshenii literaturnoi skazki i fentezi [On the correspondence of literature tale and fantasy]. *Vestnik TGPU*, 2010, no 8 (98), pp. 142–144. (In Russian)
- 11 Krylov I. A. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete collection of poems]. Moscow, OGIZ GIKhL Publ., 1946. Vol. 2. 763 p. (In Russian)
- 12 Lipovetskii M. N. *Poetika literaturnoi skazki* [Poetics of a literary fairy tale]. Sverdlovsk, Izdatel'stvo UrFU Publ., 1992. 183 p. (In Russian)

- 13 Medvedev Iu. M. Letopis' neistovykh volshebstv [A Record of Furious Witchery]. In: *Starinnye dikovinki: v 3 t.* [Ancient curiosities: in 3 vols.]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1992, book II: Volshebno-bogatyskie povesti XVIII veka [Magic and heroic stories of the 18th century], pp. 483–497. (In Russian)
- 14 Nikiforov A. I. Russkaia detskaia skazka dramaticheskogo zhanra [Russian children's fairy tale of the dramatic genre]. In: *Skazochnaia komissiiia v 1927 godu* [Fairy Tale Commission in 1927]. Leningrad, Nauka Publ., 1928, pp. 36–59. (In Russian)
- 15 Pashaeva T. N. Kompozitsiia siuzheta fantasticheskoi povesti V. F. Odoevskogo “Kosmorama” (1840) [Composition and plot of the fantastic novel “Cosmorama” (1840) by V. F. Odoevsky]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2018, no 1 (79), pp. 49–52. (In Russian)
- 16 Odoevskii V. F. Segel' ili Don-Kikhot XIX stoletii. Skazka dlia starykh detei [Segel' or Don Quixote of the XIX century. A fairy tale for old children]. In: *Sbornik na 1838 god, sostavlennyy iz literaturnykh trudov: A. K. Berneta, V. A. Vladislavleva, kniazia P. A. Vyazemskogo, A. P. Glinkinoi, F. N. Glinki, E. P. Grebenki, E. I. Gubera, P. P. Kamenskogo, I. I. Kozlova, A. V. Kol'tsova i drugikh* [Collection for 1838, compiled from the literary works of A. K. Burnet, V. A. Vladislavlev, Prince P. A. Vyazemsky, A. P. Glinkina, F. N. Glinka, E. P. Grebenka, E. I. Guber, P. P. Kamensky, I. I. Kozlov, A.V. Koltsov and others]. St. Petersburg, Tipografiia A. Voeikova i Ko Publ., 1838, pp. 89–106. (In Russian)
- 17 Odoevskii V. F. Tsar'-devitsa. Tragediia dlia teatra marionetok [The tsar-maiden. A tragedy for the puppet theater]. In: *Igra: neperiodicheskoe izdanie, posviashchennoe vospitaniiu posredstvom igry. Izdanie Teatral'nogo otdela Narodnogo komissariata po prosveshcheniiu, 1918–1920* [The game: a non-periodic publication dedicated to education through the game. Publication of the Theater Department of the People's Commissariat for Education, 1918–1920]. Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1920, no 3, part 2, pp. 123–130. (In Russian)
- 18 Sakulin P. N. *Iz istorii russkogo idealizma: Kniaz' V. F. Odoevskii. Myslitel'. Pisatel'* [From the history of Russian idealism: Prince V. F. Odoevsky. Thinker. Writer]. Moscow, M. i S. Sabashnikovy, 1913. Vol. 1. Part 2. 479 p. (In Russian)
- 19 Serov V. Ia. Russkaia literaturnaia skazka [Russian literary Fairy Tale]. In: *Gorodok v tabakerke. Skazki russkikh pisatelei* [A small town in snuffbox. Fairy tales of Russian writers]. Moscow, Pravda Publ., 1989, pp. 3–19. (In Russian)
- 20 Sukhorukov E. A. Sootnoshenie poniatii “fol'klornaia — literaturnaia — avtorskaia skazka” (na primere sovremennykh ekologicheskikh avtorskikh skazok) [Correlation among “folk — literary — author's fairy tale” (based on contemporary ecological author's fairy tales)]. *Vestnik MGLU*, 2014, no 19 (705), pp. 144–151. (In Russian)
- 21 Khellman B. *Skazka i byl': Istoriia russkoi detskoi literatury* [Fairy Tale and True Story: The History of Russian Children's Literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 560 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Ю. В. Шевчук
г. Москва, Россия

САДЫ В «ТРИЛИСТНИКАХ» И. АННЕНСКОГО (К ВОПРОСУ О «ВЕЩЕСТВЕННОМ» И СИМВОЛИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА)

Аннотация: Освоение садового пространства у И. Анненского способствует пониманию индивидуальной символики поэта и принципов организации смыслового единства «Трилистников». В первых трилистниках субъект по своему внутреннему ощущению жизни занимает амбивалентную позицию притяжения и отталкивания по отношению к пространству сада (цветы, птицы, земля). В описании важны интенсивность цвета и запаха, а также принцип контраста, оксюморон. Сад отсылает к библейской мифологии («Трилистник соблазна»). Природа обновляется, а человек не может избавиться от бремени «злого» прошлого и мысли о неизбежности смерти («Трилистник сентиментальный»). Наблюдая явление светотени в саду, лирическое «я» задумывается о существовании мира одновременно вне и внутри человека («Трилистник лунный»). Сад в «Трилистнике обреченности», посвященном восприятию времени, — замкнутое пространство, «дверь туда забита». Сады постепенно тускнеют, становятся более плоскими, пустыми и перемещаются внутрь сознания лирического субъекта (сон, бред, вымысел). Цветы на оконном витраже, мертвый сад и небо воспринимаются как твердые, застывшие поверхности («Трилистник призрачный»). Образ сада обретает фантастические черты: старая усадьба помещена в пространство волшебной сказки («Трилистник из старой тетради»), тени в саду оборачиваются призраками прошлого, уплотняются («Трилистник весенний»). «Трилистник одиночества», последний в цикле, посвящен проблеме отчуждения современного человека от природного мира и людей, яркий образ сада (сирени, солнце, пчелы) «вненаходим» по отношению к личному пространству «я».

Ключевые слова: Анненский, «Трилистники», сад, парк, вещь, индивидуальная символика, смысловое единство цикла.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, ведущий 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/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 03.12.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Шевчук Ю. В. Сады в «Трилистниках» И. Анненского (к вопросу о «вещественном» и символическом значении образа) // Вестник славян-

ских культур. 2021. Т. 61. С. 166–176. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

Вещи в поэзии И. Анненского несут на себе отпечаток вечной востребованности, неслучайности в человеческой жизни, они связаны с нематериальными категориями бытия и сферой сознания. Переживание вещей лирическим субъектом — семантический ключ не только к реконструкции психологических состояний «я», но и к пониманию индивидуальной символики Анненского. В «Кипарисовом ларце» поэт объединил стихотворения в циклы («Трилистники», «Складни», «Разметанные листья») и минициклы. Трилистник — это не просто сведение воедино трех тематически связанных стихотворений, это создание своего рода художественного варианта «призмы сознания», в которой вещь, не утрачивая своего буквального значения, обретает смыслы в контексте малого и большого целого, «Трилистника» и «Кипарисового ларца». Сложность постижения образной системы Анненского заключается в том, что, с одной стороны, вещи, в том числе составляющие садовое пространство лирики поэта, подключаются к смысловым полям мировой культуры Запада и Востока, а с другой — они аккумулируют личные переживания автора, выступают интеллектуальными и эмоциональными центрами, образами-символами внутри индивидуальной художественной системы. Творчество Анненского, для которого одним из ключевых слов и понятий было «отражение», видится нам сложным именно в плане сопряжения *вещи* и *сознания*. Источник трагического напряжения для лирического «я» — мучительное переживание *метаморфозы вещи*: будучи осмысленной, она отпечатывается неким «принципом», влияющим на восприятие внешнего мира; в мире смыслов вещи постепенно отдаляются от означаемых объектов в реальности и превращаются в бесплотные копии, тени, «схематизмы» сознания. Причем речь идет не столько об отдельном субъекте, оказавшемся заложником своих представлений о вещи, сколько о том, что конфликтная ситуация сознания неизбежно задана самой культурой, «невидимой работой поколений и масс» людей, а значит, и страдание лирического «я» соотнесено с «коллективным мыслестраданием» (Анненский) [2, с. 477].

Важно отметить, что научные и критические работы Анненского, его рецензии и письма дают нам основание утверждать, что их автор много задумывался над тем, как на протяжении культуры изменялось отношение человека к вещи. В литературе, живописи, музыке, философии он обнаруживает отражение коллективных настроений той или иной эпохи, нарастающую тенденцию замещения в сознании человечества вещей их культурными двойниками. В «Трилистниках» автор проводит идею поэтапного усложнения мыслительных структур (по большей части бессознательно запечатленных в мифах, произведениях науки и искусства) за счет открытия перспективы, понимания относительности движения и т. д. и их вмешательства в наше непосредственное восприятие действительности. Одной из первых в сознании человека складывается структура дискретного представления времени (вечность — длительность — мгновение) и конфигурации пространства (важную роль играет оппозиция «изнутри» — «снаружи»). В образах сада у Анненского постепенно редуцируется «вещественное» значение, меняется концепция пространства: от изображения внешнего «вещества» жизни в «Трилистниках» поэт идет к погружению в сознание лирического субъекта, отражающего окружающий мир опосредованно, сквозь призму общепринятых или сугубо индивидуальных представлений, понятий, слов.

В «Трилистнике соблазна» субъект по своему внутреннему ощущению жизни занимает амбивалентную позицию по отношению к пространству сада (цветы, птицы,

земля): оно воспринимается как первородное, связь с ним осуществляется бессознательно, благодаря инстинктивным порывам страсти, страха, зависти, с другой стороны, разворачивается момент отпадения от природы. Сопряжение «я» и сада можно условно характеризовать как непосредственное и эмоционально значимое: отталкивание от не знающей запретов природы способствуют индивидуализации субъекта, рождению трагедии из самой способности мыслить, созавать конечность своего существования. В описании сада важны интенсивность цвета («ярко-черный») и запаха («душистые цветы»), а также принцип контраста (сила — немощь, рождение — смерть, утро — ночь), оксюморон («жадное бессилье»). Обращаясь к образной структуре «Трилистника соблазна», Е. А. Некрасова отмечает, что «в приеме олицетворения у Анненского природа не отражает зеркально мироощущения человека, как в произведениях Пастернака и отчасти Фета, а выступает вместо человека, даже в противопоставлении человеку...» [6, с. 68].

В первом стихотворении «Маки» поэт разворачивает мотив духовного томления и обреченности мыслящего человека, соблазненного природным «весельем», изображает всеобщий подъем жизненных сил и их резкое угасание. «Веселый день горит...» во второй строфе звучит как трагическая ирония: происходящее требует неперемогенного оправдания, которого нет. Пространство природы вещественно и символично. В описании сада важную роль играет оппозиция молодой жизненной силы и старости, сопровождающейся бессилием и увяданием, оксюморон («жадное бессилье») точно передает состояние сознания лирического «я». Трагизм здесь не имеет катарсического разрешения.

Веселый день горит... Среди сомлевших трав
Все маки пятнами — как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.
 Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.
 Давно покончил он с соблазнами и пиром, —
 И маки сохлые, как головы старух,
 Осенены с небес сияющим потиром.
 [3, с. 86–87]

Способность творчества, жажда обрести в нем спасение целостности рождает искусство, призванное гармонизировать жизнь, чтобы «людям музыкой казалось» то, что мучительно для них в действительности. Разыгрывая драму музыкальных инструментов, автор приоткрывает покровы той иллюзии, которую создает искусство («Смычок и струны»).

<...> Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.
 Но человек не погасил
 До утра свеч... И струны пели...
 Лишь солнце их нашло без сил
 На черном бархате постели.
 [3, с. 87]

О европейских истоках трагического сюжета стихотворения писал голландский исследователь К. Верхейл («Трагизм в лирике Анненского», 1994) [4, с. 35–36]. В произведении, однако, имеет значение переключка не только с европейской поэзией, но и с финалом «Сорочинской ярмарки» Н. В. Гоголя, где обнаруживается настроение автора, понимающего, что никакая игра, в том числе и заразительная, преображающая игра искусства, не сможет прикрыть дикую наготу и страх жизни (в начале — сочные картины природы, в конце — «пустыня»): «Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо» [5, с. 136]. Умирает не просто музыкальный инструмент, но растворяется «символическая оболочка вещественности» искусства, внушающая нам опасное состояние «полноты иллюзии жизни» (Анненский) [2, с. 217].

Миру природы (маки); частям музыкального инструмента (скрипка), «сцепленным» с человеческим существованием; мужчине и женщине, наблюдающим мартовское буйство земли, — всем им присуще такое восприятие происходящего, в котором смутны перспективы и ретроспективы, прошлое и будущее как бы вдавлены в настоящее, точнее, еще не вычленены из него. В отличие от человека, окружающая его природа не создает времени, поэтому покорна уничтожению или умиранию как акту, предваряющему будущее возрождение.

Позабудь соловья на душистых цветах,
Только *утро* любви не забудь!
Да ожившей земли в неживших листах
Ярко-черную грудь!
<...> Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз,
Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли...
Только раз... в этот раз...
[3, с. 86]

Перед нами разворачивается момент отпадения от природы, переданный, в частности, через вдруг возникшее чувство зависти героев к земле. В статье «Проблема Гамлета» Анненский заметил: «Но зависть Гамлета может быть рассматриваема как одна из условностей его индивидуализации...» [2, с. 169]. В стихотворении «В марте» образ сада отсылает читателя к библейской мифологии, связанной с первым Божьим запретом, обращенным к человеку, и последующим изгнанием Адама и Евы из рая.

О муке самопознания, которая нарастает в человеке постепенно, Анненский пишет в «Трилистнике сентиментальном». В сознании субъекта наряду с «тут» и «сейчас» появляются новые измерения — «там» и «тогда». Переживание действительности усложняется, усиливается потребность внешнего и внутреннего сопротивления окружающему миру.

Мохнатые, шафранные
Звездочки из цветов...
Ну вот, моя желанная,
И садик твой готов.
Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,

А ночь придет — у боженьки
Постельки есть для всех... («Одуванчики»)
[3, с. 90]

В саду человек начинает вести себя агрессивно («Одуванчики»), причем реакция эта инстинктивна, как случается она у ребенка.

«<...> Противные, упрямые!»
— Молчи, малютка дочь,
Коль неприятны ямы им,
Мы стебельки им прочь.
[3, с. 88]

Другой вариант ответа на вызов извне (сад естественно обновляется, а человек не может избавиться от бремени «злого» прошлого) — человеческое терпение, которое актуализирует в сознании ощущение наличия блага, отсутствующего в реальности, открывает дорогу ценностному переживанию, идеализации того, чего нет. Песня старой шарманки символизирует переживание «обиды старости», которое неизбежно наполняет человека в процессе его механистического (т. е. физического) взаимодействия с природой. Примитивная механика этого музыкального инструмента, его фальшивый голос в художественном мире Анненского имеет важный смысл: шарманка хранит память о происхождении искусства, о его исконной, «механической» связи с жизнью. В «Сентиментальном воспоминании» поэт описывает шарманку и толкует ее суть: «...давние шарманки <...>. Самым хрипом своим — они лгали как-то восторженно и самозабвенно. Господи, что она играла тогда, эта коробка со стеклом, сквозь которое я так любил таинственную красную занавеску, символ тайны между жизнью и музыкой... <...> И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над музыкой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым» [3, с. 216–217].

Но забыто прошлое давно,
Шумен сад, а камень бел и гулок,
И глядит раскрытое окно,
Как трава одела закоулок.
Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.
[3, с. 90]

Наблюдая явление светотени в саду, лирическое «я» в «Трилистнике лунном» проецирует его на образ мироздания, и в сознании рождается мысль о существовании мира одновременно вне и внутри человека: от первого, являющегося отражением Единого, он зависим, а второй исходит от него самого. Последнее стихотворение в трилистнике («Träumerei») состоит из ряда вопросов, порожденных невозможностью любовного свидания. Когда любовь была, человеку не приходилось думать, именно ситуация невозможности усложнила его переживание, перевела ощущение в план мыслительной деятельности («Наяву ль и тебя ль безумно / И бездумно / Я любил в томных тенях мая?»).

Или сад был одно мечтанье
 Лунной ночи, лунной ночи мая?
 Или сам я лишь тень немая?
 Иль и ты лишь мое страданье,
 Дорогая <...>

[3, с. 95]

Тень становится «вещественным» основанием представлений людей об идеале, в определенном смысле она является прародительницей самых сложных научных концепций идеализма, которыми впоследствии так богата была в особенности немецкая философия. Возможно, поэтому название стихотворения, в переводе на русский язык означающее «мечтанье, грезы», Анненский предпочел записать по-немецки.

Сад в «*Трилистнике обреченности*» — замкнутое пространство, «дверь туда забита». Обреченность на тоску жизненного круговращения, желание заглянуть в будущее, острое чувство границы между жизнью и смертью — вот переживания субъекта, начавшего думать о времени. Время является не просто проблемой, которую человек пытается решить, оно структурирует наше сознание, направляет взгляд на мир и, соответственно, пробуждает внутреннее зрение и слух. Объективной завершенности процесса течения времени для человека, который неизбежно смертен, Анненский противопоставляет «открытость» структуры мысли, ироничность в оценке действительности.

Заключительное стихотворение трилистника «Черный силуэт» написано в «твердой» форме сонета. Именно в нем передан момент затухания движения и полная остановка часового механизма, замкнутость логического круга мысли. Черный силуэт — тень, которую живой человек отбрасывает на собственное надгробье. Мотив двойничества живого и мертвого выражает скептический взгляд на жизнь, определенную умственную установку человека, считающего, что любые надежды — это ложь, от болезней и невзгод уйти некуда, остается только свести в «последнее звено» «концы мучительного круга» жизни.

Пока в тоске растущего испуга
 Томиться нам, живя, еще дано,
 Но уж сердцам обманывать друг друга
 И лгать себе, хладея, суждено;
 Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
 Нас сторожит ночами тень недуга,
 И лишь концы мучительного круга
 Не сведены в последнее звено, —
 Хочу ль понять, тоскою пожираем,
 Тот мир, тот миг с его миражным раем...
 Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
 А сад заглох... и дверь туда забита...
 И снег идет... и черный силуэт
 Захолодел на зеркале гранита.

[3, с. 97–98]

Сады в трилистниках постепенно тускнеют, становятся более плоскими, пустыми и перемещаются внутрь сознания лирического субъекта. В «*Трилистнике призрачном*» герой переживает непреодолимый разрыв между идеальным устремлением и окружающей реальностью. Детали образа сада (цветы на оконном витраже) обозначают границу между «я» и миром вещей («Квадратные окошки»). Мертвый сад и небо воспринимаются как твердые, застывшие поверхности в стихотворении “Nox vitae”.

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как ночь напоминает смерть
Всем, даже выцветшим покровом.
[3, с. 111]

Анненский описывает искреннее удивление героя, сознающего, что, мысленно останавливая трансформации жизни, ее движение ради познания, он в результате достиг ощущения приближения к тайне целостности, но покой этот обернулся острым переживанием окружающей пустоты.

А все ведь только что сейчас
Лазурно было здесь, что нужды?
О тени, я не знаю вас,
Вы так глубоко сердцу чужды.
 Неужто ж точно, боже мой,
 Я здесь любил, я здесь был молод,
 И дальше некуда?... Домой
 Пришел я в этот лунный холод?
[3, с. 112]

Внутренняя жизнь человека естественна и ценна, но это особого рода объективность, которая жаждет хотя бы на миг осуществления в действительности.

Завершаются «Трилистники» нарастающим ощущением нравственного возмездия, чувством отпадения от целого, трагедией самосознания героя, попавшего в ловушку созданных культурой этических и эстетических «абсолютов» (Анненский) [1, с. 44]. Образ сада обретает фантастические черты, старая усадьба помещена в пространство волшебной сказки («Трилистник из старой тетради»). В стихотворении «Старая усадьба» появляется мотив бесплодности пути доброго молодца, даже его бегства.

Ну как встанет, ну как глянет из окна:
«Взять не можешь, а тревожишь, старина!
 <...> Столько вышек, столько лестниц — двери нет...
 Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?..»
Тсс... ни слова... даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!
 Иль истомы сердцу надо моему?
 Тени дома? Шума сада?... Не пойму...
[3, с. 125–126]

Игра теней в саду перемещается в сознание героя, они оборачиваются призраками прошлого, уплотняются и становятся для него реальнее объектов и событий внешней жизни («Трилистник весенний»). Чтобы справиться с тяжестью земного существования, человек ищет источник жизненной силы в себе самом, он переживает пережитое, творит призраков, однако почва под ногами в саду не тверда.

И бродят тени, и молят тени:
 «Пусти, пусти!»
От этих лунных осеребрений
 Куда ж уйти?

Зеленый призрак куста сирени
 Прильнул к окну...
 Уйдите, тени, оставьте, тени,
 Со мной одну...

Она недвижна, она немая,
 С следами слез,
 С двумя кистями сиреней мая
 В извивах кос <...>
 На гравий сада я по ступеням
 За ней сойду...

[3, с. 131–132]

Последний в цикле — «Трилистник одиночества», он посвящен проблеме существования человека в состоянии экзистенциального одиночества, отчуждения от природного мира и людей. Яркий образ сада (сирени, солнце, пчелы) «внезапно» по отношению к личному пространству «я», живущему «во сне... между звездами» («Лишь тому, чей покой таим»). Герой Анненского оказался в «провале», в вакууме собственной мысли. Он поднялся над «горными вершинами» и потерял вкус ко всему, что лежит «там», у их подножия. Один из главных «садовых» образов-символов Анненский создает в стихотворении «Дальние руки». Цветочный образ (соцветие роз) в заключительном стихотворении «Трилистников» насыщен «невещественными» смыслами — невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического «я»; символ творчества и прирастания творца к стеблю мировой литературы; сопряжения культур Запада и Востока; трагической невозможности единодушия и единомыслия с другим человеком.

С одной стороны, поэт изображает два соцветия садовых роз, которые оборачиваются женскими руками. В отличие от плотских «маков» из «Трилистника соблазна», они означают невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического «я». Цветы залиты электрическим светом («гейши фонарных свечений»), что в лирике Анненского указывает на пребывание пространства, заполненного вещами, внутри сознания субъекта:

О сестры, о нежные десять,
 Две ласково дружных семьи,
 Вас пологом ночи завесить
 Так рады желанья мои.
 Вы — гейши фонарных свечений,
 Пять роз, обрученных стеблю,
 Но нет у Киприды священной
 Не сказанных вами люблю.

[3, с. 138]

С другой стороны, руки в стихотворении — метонимическая деталь, связанная с образом поэта, у которого в момент вдохновения вдруг «пальцы просятся к перу, перо к бумаге» (Пушкин). Звучит мотив прирастания творца к стеблю мировой культуры, ведь его «я» способно отразить в себе множество «не-я», все то, что художник когда-либо видел, слышал, ощущал. В этом смысле поэт не имеет индивидуальности, он запечатлевает коллективный опыт, во всяком случае — таков идеал творца для Анненского.

Как мускус мучительный мумий,
 Как душистый тайник тубероз,
 И я только стеблем раздумий
 К пугающей сказке прирос...

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.
[3, с. 138]

Культура, развивавшаяся на протяжении многих веков, в результате оказалась не способной силой познавшего себя духа ни установить закон всеобщего начала нравственности, ни изменить внешние условия жизни человека в направлении устранения острых социальных противоречий. В *«Трилистниках»* переживание субъекта Анненский соотнес с историей идей духовного пути человечества, сопроводил лиризм личностного переживания многочисленными отсылками к фактам науки, философии и искусства.

В *«Складнях»* поэт использовал прием потока сознания «я»-творца как героя культуры, обнажения его субъективного/коллективного подсознания. Важнейший образ здесь — дерево, мифологическая семантика которого ориентирует на «корневые» проблемы культуры. Анненский обращается к шестой главе *«Мертвых душ»* Н. В. Гоголя, к описанию сада Плюшкина, центральным образом которого является старая береза (*«Контрафакции»*). Поэт вновь подхватывает и гротескно заостряет гоголевское размышление о соотношении искусства и жизни. Центральная фигура в парке — «жалостно-чуткий» человек, повесившийся на березе. Переживания оказались тщетными: мужчина противопоставляет действительности вымысел и перед жизнью терпит полное поражение. Тень «искривленно-жуткого» самоубийцы в стихотворении символизирует идею абсурдности развития человеческого интеллекта в отрыве от реальной жизненной почвы.

А к рассвету в молочном тумане повис
На березе искривлено-жуткий
И мучительно-черный стручок,
Чуть пониже растрепанных гнезд,
А длиной — в человеческий рост...
[3, с. 141]

Автор пытается «вернуть» субъекту ощущение материальности мира в *«Разметанных листах»*. Как заметил К. Верхейл, творческая биография Анненского «определяется все большим уходом поэта от лирического субъекта в сторону объекта в самом буквальном смысле этого слова, то есть предмета из окружающего мира» [4, с. 37]. Сады третьей части *«Кипарисового ларца»* предметны, подробны, словесны. Чувство речи в стихотворении *«Невозможно»* соотнесено с состоянием влюбленности и созерцанием весеннего сада.

<...> Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.
<...> И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — невозможно.
[3, с. 146]

Слово, обращенное к земному, «вещному» миру, становится полноценным лирическим субъектом, и тогда в «Кипарисовом ларце» возникает катарсическое переживание — надежда Анненского на преодоление с его помощью трагедии современника, оказавшегося в «каменном мешке» собственной мысли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Анненский И. Ф.* История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.
- 2 *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
- 3 *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
- 4 *Верхейл К.* Трагизм в лирике Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб.: Арсис, 1996. С. 31–43.
- 5 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. 556 с.
- 6 *Некрасова Е. А.* А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. 125 с.

© 2021. Yulia V. Shevchuk
Moscow, Russia

GARDENS IN “TRILISTNIKS” (TREFOILS) BY I. ANNENSKY (ON “REAL” AND SYMBOLIC MEANING OF THE IMAGE)

Abstract: The development of garden space at Annensky contributes to an understanding of the individual symbolism of the poet and the principles of organizing semantic unity of the “Trilistniks” (trefoils). In the first trilistniks, the subject occupies an ambivalent position of attraction and repulsion in relation to the garden space (flowers, birds, earth). The intensity of color and smell, as well as the principle of contrast, oxymoron, are important in the description. The garden refers to biblical mythology (“Trefoil of temptation”). Nature is renewed, and man cannot get rid of the burden of the “evil” past and the idea of inevitability of death (“Sentimental trefoil”). Observing the phenomenon of light and shade in the garden, the lyrical “I” thinks about the existence of the world simultaneously outside and inside a man (“Lunar trefoil”). The garden in the “Trefoil of doomness” dedicated to the perception of time is a closed space, “the door is clogged there.” Gardens are gradually growing dim, become flatter, empty and move inside the consciousness of a lyrical subject (sleep, nonsense, fiction). The flowers on the window, the dead garden and the sky are perceived as solid, frozen surfaces (“Ghostlike trefoil”). The image of the garden takes on fantastic features: the old manor is placed in the space of a fairy tale (“Trefoil from the old notebook”), shadows in the garden turn into ghosts of the past and are condensed (“Spring trefoil”). “Trefoil of the loneliness,” the last in

the series, is dedicated to the issue of alienation of a modern man from natural world and people, the bright image of the garden (lilacs, sun, bees) is located outside the personal space of the “I.”

Keywords: Annensky, “Trefoils,” garden, park, thing, individual symbolism, semantic unity of the cycle.

Information about the author: Yulia V. Shevchuk — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3784-2100>. E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: December 03, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Shevchuk Yu. V. Gardens in “Trilistniks” (trefoils) by I. Annensky (on “real” and symbolic meaning of the image). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 166–176. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-166-176>

REFERENCES

- 1 Annenskii I. F. *Istoriia antichnoi dramy: Kurs lektsii* [History of ancient drama: Lecture course]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003. 416 p. (In Russian)
- 2 Annenskii I. F. *Knigi otrazhenii* [Books of reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 680 p. (In Russian)
- 3 Annenskii I. F. *Stikhovoreniia i tragedii* [Poems and tragedies]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 640 p. (In Russian)
- 4 Verkheil K. Tragizm v lirike Annenskogo [Tragedy in Annensky's lyrics]. In: *Innokentii Annenskii i russkaia kul'tura XX veka* [Innocent Annensky and Russian culture of the 20th century]. St. Petersburg, Arsis Publ., 1996, pp. 31–43. (In Russian)
- 5 Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. 556 p. (In Russian)
- 6 Nekrasova E. A. *A. Fet, I. Annenskii. Tipologicheskii aspekt opisaniia* [A. Fet, I. Annensky. Typological aspect of description]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 125 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-177-188>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Д. В. Кротова
г. Москва, Россия

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ АКМЕИЗМА В ПОЭЗИИ В. ШАЛАМОВА

Аннотация: В статье рассматривается влияние акмеистических закономерностей на художественное сознание В. Шаламова-поэта. К изучению привлекается эпистолярное и мемуарное наследие Шаламова (письма к Н. Мандельштам, Н. Столяровой, очерк «Ахматова» и др.), где автор размышляет о значимости акмеистической литературной традиции, а также выдвигает собственное понимание акмеизма — не только как художественного направления, но и как своего рода «жизненного учения», мировоззренческой системы. Воздействие принципов акмеизма прослеживается в лирике Шаламова на разных уровнях. Задача настоящей статьи — выявить и систематизировать влияния названного художественного направления на творческое мышление поэта. Прежде всего речь идет об установке на «борьбу за этот мир» (по С. Городецкому): многогранном отражении акмеистами *явлений окружающей действительности в ее красках, формах и предметных деталях*. Шаламов наследует отмеченный принцип, объекты реальности играют в его поэтической системе первостепенно значимую роль и получают не менее отчетливое, емкое воплощение, чем в творчестве акмеистов. Подобная установка претворяется у Шаламова в контрастных ракурсах: с одной стороны, запечатление страшного мира, в котором человек едва-едва выживает и которому он всеми силами души стремится противостоять; с другой стороны, даже в тяжелейших условиях заключения поэт видел и ощущал гармонию и величие природы и стремился к точному, детализированному отображению ее реалий. Связь с художественным мышлением акмеистов у Шаламова выражается и в том, что его образы практически всегда *предметны и осязаемы* (отмеченная особенность очевидным образом раскрывается уже в первом стихотворении «Колымских тетрадей»). Как и в лирике акмеистов, у Шаламова *внутреннее зачастую преломляется через внешнее, душевные переживания — сквозь призму соответствий предметного плана* (принцип, который ярчайшим образом реализовался в поэзии А. Ахматовой). У Шаламова читатель не так часто находит «чистые» лирические монологи, значительно более типичная для него творческая тактика — характеризовать внутреннее состояние через цепь вещественных образов. Акмеистическая логика прослеживается у Шаламова в интерпретации целого ряда важнейших для поэта тем, и в их числе — *тема творчества* (характерные особенности ее трактовки показаны в статье на примере стихотворений «Ода ковриге хлеба», «Пусть по-топорному неровна...», «Нестройным арестантским шагом...»). В ста-

ть затронут такой значимый аспект (также связывающий поэта с художественной традицией акмеизма), как *телесность* образного мира. Наконец, важнейшая особенность акмеистического мышления, которую наследует Шаламов, — это очевидная *обращенность его творчества к собеседнику, направленность на читателя*. Формулируется вывод о том, что среди традиций, оказавших влияние на Шаламова-поэта, именно акмеистическая выступает одним из важнейших, наиболее существенных художественных и мировоззренческих ориентиров.

Ключевые слова: русская поэзия, Шаламов, акмеизм, телесность, диалог с читателем, тема творчества.

Информация об авторе: Дарья Владимировна Кротова — кандидат филологических наук, доцент филологического факультета, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 53, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6804-1605>. E-mail: da-kro@yandex.ru

Дата поступления статьи: 23.03.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Кротова Д. В. Преломление художественных традиций акмеизма в поэзии В. Шаламова // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 177–188. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-177-188>

Поэтическая генеалогия В. Т. Шаламова еще не вполне изучена, в частности, в литературоведении еще не проработан вопрос о влиянии акмеистических закономерностей на его творческое мышление. Как представляется, Шаламов многими и прочными нитями связан с акмеизмом. Не случайно в мемуарном и эпистолярном наследии писателя и поэта встречается так много суждений об акмеизме. В письме к Н. Я. Мандельштам от 29 июня 1965 г. Шаламов отмечает: «Я думаю, что судьба акмеизма есть тема особенная, важнейшая для любого исследователя — для прозаика, для мемуариста, для историка и литературоведа» [14, т. 6, с. 409]. В том же письме Шаламов подчеркивает, что акмеизм имел не только собственно художественное значение, это было не только поэтическое направление, но и целостная система взглядов на мир, своего рода идейное учение: «Доктрина, принципы акмеизма были такими верными и сильными, в них было угадано что-то такое важное для поэзии, что они дали силу на жизнь и на смерть, на героическую жизнь и на трагическую смерть» [14, т. 6, с. 409].

В. В. Есипов справедливо утверждает, что акмеизм воспринимался Шаламовым как «совершенно здоровое и земное течение» [5, с. 274]. По Шаламову, «акмеизм родился, пришел в жизнь в борьбе с символизмом, с загробщиной, с мистикой — за живую жизнь и земной мир <...>. Люди, которые писали эти стихи, оставались вполне земными в каждом своем движении, в каждом своем чувстве, несмотря на самые грозные, смертные испытания» [14, т. 6, с. 409]. В письме к Н. И. Столяровой от 1965 г. (точная дата неизвестна) Шаламов определил акмеизм как «земную веру» [14, т. 6, с. 377]. В то же время поэт не был склонен к восприятию акмеизма как универсального пути художественного обновления. В очерке «Ахматова» Шаламов, упоминая об акмеизме, назвал его «кузенькой тропой русской поэзии, где не удержались ни Ахматова, ни Мандельштам, ни Гумилев, ни Зенкевич, ни Нарбут» [14, т. 5, с. 198].

Наследование принципов акмеизма у Шаламова прослеживается на разных уровнях. Задача настоящей статьи — выявить и систематизировать влияния названного художественного направления на творческое мышление поэта.

Л. Г. Кихней, размышляя об акмеизме, выдвигает на первый план принцип «самоценности реальных явлений», «пафос реабилитации реальности» [7, с. 9; 7, с. 10]: в лирике акмеистов получают многообразное отражение явления окружающей действительности в ее красках, формах и предметных деталях. Как отмечал В. М. Жирмунский в своем исследовании, ставшем классическим, в акмеистической поэзии «открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира» [6, с. 109]. Поэтическое творчество Шаламова согласуется (хотя порой и парадоксальным образом) с названной акмеистической установкой, а также с тем принципом, который С. М. Городецкий охарактеризовал как «борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время» [2, с. 93]. В лирике Шаламова тоже отразилось стремление автора прежде всего запечатлеть «этот мир». Принципиально значимую роль в шаламовской поэтике играет отображение явлений действительности, и объекты реальности всегда получают у Шаламова не менее отчетливое, емкое воплощение, чем в лирике акмеистов. Но только упомянутая тенденция в творчестве Шаламова зачастую обретает специфический вектор — запечатление *страшного мира*, в котором человек едва-едва выживает и которому он всеми силами души стремится противостоять. Вместе с тем в лирике Шаламова, безусловно, находит отражение и земная красота. Удивительно, что поэт мог даже в тяжелейших условиях заключения видеть и ощущать гармонию и величие природы. Н. С. Гумилев некогда открыл в русской поэзии экзотические сферы, изобразил неистовую и притягательную Африку и другие далекие земли, «первобытную сочность красок и чистоту звуков» [12, с. 38], воплощая тем самым названную акмеистическую установку — отражение земного мира во всем его богатстве. В творчестве Шаламова реализуется тот же принцип, но при этом поэт обращается к совершенно иным реалиям — Северу, его суровой природе, одновременно уничтожающей и спасающей человека. Как отмечал сам Шаламов, в его распоряжении «был безграничный выбор северного, таежного, вовсе не экзотического материала» [14, т. 3, с. 483].

Гумилев оказывался в чужеземных мирах как путешественник, Шаламов на Севере — как заключенный. Главной целью Гумилева было познание, главной целью Шаламова — выживание. Но даже при столь радикальном различии условий, в которых находились поэты, вектор исследовательского и художественного восприятия у них оказывается во многом сходным: акмеистическое стремление увидеть, запечатлеть, обрисовать этот мир точными и четкими штрихами. Так, в лирике Шаламова нашли детальное отражение разнообразные реалии Севера: деревья и кустарники («Сосны срубленные», «Корни даурской лиственницы», «Стланик», «Оттепель», «Смех в усах знакомой ели...»), горные массивы («Наверх», «Гора», «Гора бредет, согнувши спину...»), реки и ручьи («Лед», «Велики ручья утраты...»). Особую роль в поэзии Шаламова играют образы животных и птиц («Белка», «Баллада о лосенке», «Ястреб», «Гнездо» и др.). Закономерно вспоминаются знаменитые стихотворения Гумилева, в которых читатель встречает образы экзотических обитателей Африки, — «Жираф», «Носорог», «Гиена» и др. Безусловно, никто не стал бы сводить смысл гумилевских стихотворений к анималистическим картинам — все эти произведения несут в себе глубокое эмоциональное содержание. Но вместе с тем изобразительные задачи перед Гумилевым тоже, несомненно, стояли. Так же построены и стихотворения Шаламова, посвященные растительному и животному миру Колымы, — на сочетании яркого, острого изобразительного плана и сложного эмоционально-чувственного подтекста.

Акмеистическая направленность мышления Шаламова выражается и в том, что его образы практически всегда *предметны и осязаемы*. Это мир, который можно «уви-

деть», «услышать» и даже воспринять «тактильно». Названная особенность раскрывается уже в первом стихотворении цикла «Колымских тетрадей». Собственная поэзия осмысливается здесь Шаламовым сквозь призму весьма специфических метафор:

Пещерной пылью, синей плесенью
Мои испачканы стихи.
Они рождались в дни воскресные —
Немногословны и тихи.

Они, как звери, быстро выросли,
Крещенским снегом крещены
В морозной тьме, в болотной сырости.
И все же выжили они.

[14, т. 3, с. 7]

Много ли можно найти поэтов, у которых появился бы образ «пыльных», «испачканных плесенью» стихов? Кто еще воспринимал бы свои стихи в столь осязаемых образах, к тому же окрашенных в предельно приземленные и даже антиэстетические тона? Кто еще сравнил бы свои стихи со «зверьями»? Собственное поэтическое творчество мыслится Шаламовым не столько в духе лирического потока, сколько сквозь призму вполне конкретных, иногда даже «биологических» образов, что, безусловно, отсылает к традициям акмеизма.

Одно из стихотворений Шаламова можно даже воспринять как *своего рода акмеистический манифест*. Речь идет о стихотворении «Неосторожный юг...» из цикла «Синяя тетрадь»:

Неосторожный юг
Влезает нам в тетради
И солнцем, как уют,
Траву сырую гладит...

Свет птичьего пера,
Отмытого до блеска,
И дятла-столяра
Знакомая стамеска.

Проснувшихся стихов
И тополей неспящих,
Зеленых языков,
Шуршащих и дразнящих,

Мой законный мир,
Являйся на бумагу,
Ходи в тиши квартир
Своим звериным шагом.

[14, т. 3, с. 99]

В основе образного мира стихотворения лежит вполне «акмеистический» призыв — приказ «законному» миру «явиться на бумагу», отразиться в стихах. Мир буквально «влезает» в тетрадь поэта — и не случайно Шаламов использует именно этот глагол. Поэт даже не ищет впечатлений окружающего мира — они сами внедряются, буквально «лезут» в его стихи. Все стихотворение представляет собой цепь *зрительных*

и слуховых образов: согретая солнцем трава, «свет птичьего пера», «зеленые языки» тополиных листьев, стук дятла... Все это богатство красок и звуков мира входит в сознание поэта и выплескивается в стихотворных строках. Вновь, как и в первом стихотворении «Колымских тетрадей», здесь появляется «биологическая» метафора: в четвертой строфе возникает образ мира, идущего «звериным шагом». Сразу вспоминается известное утверждение Гумилева: «Как адамысты, мы немного лесные звери...» [3, с. 85]. Первозданный, естественный мир для поэта-акмеиста дороже, чем любые теоретические измышления. Шаламов вполне согласился бы с подобной идейной и художественной установкой.

Наследие акмеизма проявляется у Шаламова и в том, что *внутреннее зачастую преломляется в его поэзии через внешнее, душевные переживания — сквозь призму соответствий предметного плана*. У Шаламова читатель не столь часто находит «чистые» лирические монологи, где поэт изливал бы захлестывающую его эмоцию. Значительно более типичная для Шаламова творческая тактика — характеризовать внутреннее состояние через осязаемые, предметные образы. Подобный принцип в высшей степени присущ художественному мышлению А. А. Ахматовой. Как справедливо отмечает Л. Г. Кихней, в поэзии Ахматовой «вещные образы становятся семантически двуплановыми, двунаправленными. Они характеризуют, с одной стороны, объект, внешний мир, с другой — воспринимающее его лирическое сознание» [8]. Отсюда и свойственная Ахматовой «скрупулезная проработка деталей, особый эффект “стереоскопического” изображения мира — в звуках, запахах (палитра которых особенно разработана), цвете, пластических формах, фактуре материала» [8].

У Шаламова зачастую наблюдается действие сходных закономерностей. Например, в стихотворении, посвященном теме детства:

Я забыл погоду детства,
Теплый ветер, мягкий снег.
На земле, пожалуй, средства
Возвратить мне детство нет.

И осталось так немного
В бедной памяти моей —
Васильковые дороги
В красном солнце детских дней,

Запах ягоды-кислицы,
Можжевельных кустов
И душистых, как больница,
Подсыхающих цветов.

[14, т. 3, с. 15–16]

Образ детства воссоздается здесь именно благодаря точным деталям, осязаемым и зримым: запах цветов и ягоды-кислицы, кусты можжевельника, лучи закатного или рассветного солнца. Автор ничего не говорит в этом стихотворении собственно о своих детских переживаниях, эмоциях. Здесь даны лишь внешние «штрихи», и только благодаря им читатель получает представление о чувствах, которые испытывал поэт, будучи ребенком: восхищение красотой мира, которую он остро чувствовал в простом, незамысловатом русском пейзаже, тонкость переживания каждого мгновения жизни и каждого впечатления. Обращает на себя внимание необычность восприятий, зача-

стую свойственная детскому сознанию: например, аромат подсыхающих цветов сравнивается со специфическими и порой едкими больничными запахами.

Акмеистическая логика мышления прослеживается у Шаламова в интерпретации целого ряда важнейших для поэта тем, и в их числе — *тема творчества*. Шаламов осмысливает ее тоже зачастую сквозь призму осязаемых, вещественных образов. Так, например, в стихотворении «Ода ковриге хлеба» творческий процесс уподоблен выпечке хлебов. Рождение художественного образа и процесс замешивания теста оказываются в чем-то едва ли не идентичными (и не случайны поиски Шаламовым нужного слова в предпоследней строфе стихотворения — «на кухонном столе» или «на письменном столе»? В конце концов Шаламов остановился на том варианте, который соответствовал бы образной двойственности стихотворения: «И вот на радость неба, // На радость всей земле // Лежит коврига хлеба // На вымытом столе» [14, т. 6, с. 477–479]). Осмыслить даже тему творчества сквозь призму сугубо бытовых процессов, не чуждаться быта, «земных» и даже приземленных образов — это художественная логика, во многом воспринятая Шаламовым от акмеистов.

В стихотворении «Пусть по-топорному неровна...» из цикла «О песне» труд поэта уподоблен труду плотника, а стихотворные строки — бревнам:

Пусть по-топорному неровна
И не застругана строка,
Пусть неотесанные бревна
Лежат обвязкою стиха...

[14, т. 3, с. 235]

В стихотворении «Нестройным арестантским шагом...» тема творчества преломляется еще более «заземленными» гранями: строки стихотворения уподоблены заключенным, которые под надзором конвоя идут на ночлег. Вряд ли в чьих-либо еще стихотворениях, кроме шаламовских, движение творческой мысли сравнивалось бы с шагами арестанта. Шаламов демонстрирует здесь сугубо индивидуальную логику художественного мышления, но в то же время выступает наследником акмеистического сознания с его тяготением к предельной осязаемости образов.

Размышляя об акмеистических элементах в лирике Шаламова, нельзя не затронуть еще один важнейший аспект художественного мира поэта — телесность. В сознании акмеистов эта категория играет весьма значимую роль. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» упоминает «мудрую физиологичность» Рабле [3, с. 86], слово «физиология» часто звучит у Мандельштама («...Notre Dame есть праздник физиологии <...> у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма» [10, с. 465]). Телесное начало становится у поэтов-акмеистов значимым объектом художественного осмысления — например, в стихотворениях «Душа и тело» Гумилева, «Дано мне тело — что мне делать с ним...» Мандельштама. К «телесным» метафорам Мандельштам зачастую обращается при размышлениях о времени и эпохе («Кто время целовал в измученное темя...»), о странах и землях («Закутав рот, как влажную розу...»), даже о душе и ее посмертном бытии («Когда Психея-жизнь спускается к теням...»). По справедливому утверждению исследователя, «в поэтике Мандельштама — в соответствии с философскими установками акмеизма — категория телесности выступает как семиотический код бытия, культуры, поэтического произведения» [11, с. 108]. В лирике Ахматовой

образы тела, язык тела не менее важны, хотя преломляются зачастую в ином ракурсе: это, главным образом, значимость жестовых, мимических деталей, которые являются выразителями глубинных внутренних смыслов («Телесные образы <...> становятся экраном, на который проецируется потаенная жизнь души» [9, с. 306]).

В художественном мире Шаламова тело, телесный мир оказываются столь же значимы, как и у акмеистов. Правда, раскрываются подобные мотивы в лирике Шаламова иначе и нередко в остро драматическом ключе. Это объясняется в первую очередь жизненным опытом поэта: на протяжении многих лет его тело ежеминутно страдало, испытывало муки холода и голода. Тяжелые болезни — следствие жизни в заключении — не отпускали Шаламова до самой смерти. Поэтому телесный мир в поэзии Шаламова осмыслен по большей части сквозь призму боли.

Образ человеческого тела встречается в лирике Шаламова постоянно. Акмеисты размышляли о «мудрой физиологичности», гармонии телесного устройства, а Шаламов высказывает следующее шокирующее пожелание:

Я хотел бы так немного!
Я хотел бы быть обрубком,
Человеческим обрубком...

Отмороженные руки,
Отмороженные ноги...
Жить бы стало очень смело
Укороченное тело.

Я б собрал слюну во рту,
Я бы плюнул в красоту,
В омерзительную рожу.

На ее подобье Божье
Не молился б человек,
Помнящий лицо калек...

[14, т. 3, с. 189]

Образ измученного тела и измученной, истрадавшей души здесь слиты воедино. Что ценнее и достойнее — красота или изувеченное, изуродованное, ежеминутно страдающее тело? И где воистину открывается подобие Божье — во внешне красивом лице или в лице калек-страдальца, в «человеческом обрубке»?

Важнейшая особенность акмеистического мышления, которую наследует Шаламов, — это очевидная *обращенность его творчества к собеседнику, направленность на читателя*. Как известно, подобная установка была для акмеизма весьма значима. Акмеисты противопоставляли себя символистскому художественному сознанию, полагая, что взгляд символистов обращен прежде всего «внутрь», к глубинам собственного душевного мира творца, тогда как акмеистические установки предполагали направленность творчества «вовне», к читателю. Программная для акмеизма работа — статья Мандельштама «О собеседнике», где обозначенный круг идей находит весьма полное и целостное выражение. «Бесконечно нудно буравить собственную душу» [10, с. 472], — размышляет Мандельштам о содержании поэтического творчества. Ключевая фигура для Мандельштама — именно собеседник, адресат. Мы «были бы вправе в ужасе отшатнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно

ни к кому не обращалось. Но это не так» [10, с. 467]. Рассуждая об адресате, Мандельштам имеет в виду не собеседника в бытовом понимании, не конкретную личность и даже не своего современника: «...обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета» [10, с. 470]. Поэт говорит о собеседнике «провиденциальном»: «...обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики» [10, с. 472].

Принципиальная направленность на читателя свойственна художественному сознанию каждого из поэтов-акмеистов. Гумилев, например, посвящает этой проблеме статью «Читатель», где утверждает: «Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...» [4, с. 61].

Для Ахматовой фигура собеседника не менее важна, чем для Гумилева или Мандельштама. Об этом свидетельствует целый ряд ахматовских стихотворений разных периодов творчества, особенно зрелого и позднего: «Многим» (1922), «Читатель» (1959), «И все пошли за мной, читатели мои...» (1958), «Выход книги» (1962) и др. Устойчивость интереса к проблеме читателя и размышления о ней на протяжении многих лет, вплоть до 1960-х гг., доказывают особую значимость для Ахматовой этой темы.

Ориентация на адресата, обращенность к читателю, столь ощутимая у акмеистов, очевидна и у Шаламова. Творчество Шаламова, как поэтическое, так и прозаическое, базируется на двух важнейших основаниях. С одной стороны, это необходимость высказаться, излить боль и пережитое горе. Шаламов признавался: «...я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы» [13, с. 383]. С другой стороны, Шаламов стремился передать *читателю* то, что он пережил, донести до других людей трагический опыт жизни и выживания там, где, казалось бы, выжить невозможно. Обе грани для Шаламова важны, и одна не существует без другой. В ряде стихотворений Шаламов подчеркивает, что его слово обращено именно к собеседнику, к читателю, к адресату. Одним из наиболее репрезентативных в этом смысле является открывающее сборник «Златые горы» стихотворение «Лиловый мед»:

Упадет моя тоска,
Как шиповник спелый,
С тонкой веточки стиха,
Чуть заледенелой.

На хрустальный, жесткий снег
Брызнут капли сока,
Улыбнется человек,
Путник одинокий.

И, мешая грязный пот
С чистотой слезинки,
Осторожно соберет
Крашенные льдинки.

Он сосет лиловый мед
Этой терпкой сласти,
И кривит иссохший рот
Судорога счастья.

[14, т. 3, с. 143]

Цель, назначение творчества — рассказать о пережитом, преломив испытанную тоску в стихи. Поэтические строки подарят радость другому человеку — тому, кто тоже боролся и преодолевал. В творческом сознании Шаламова зачастую присутствует именно собеседник-друг, тот, кому нужны и дороги слова поэта.

Итак, в лирике Шаламова нашли отражение важнейшие принципы акмеистического художественного мышления. Автор «Колымских тетрадей» сам подчеркивал значимость эстетики акмеизма для своего творческого формирования, и анализ его наследия очевидным образом доказывает справедливость этого утверждения. Размышляя о поэтической генеалогии Шаламова, следует иметь в виду ее разветвленность и обширность — ее «корни» связаны, безусловно, не только с акмеизмом, но и с целым рядом других явлений литературы рубежа XIX–XX вв. и первых десятилетий XX в. Спектр литературных, а также социокультурных факторов, оказавших влияние на формирование Шаламова, довольно широк. Как отмечала Е. В. Волкова, «в его поэзии парадоксальное сращение следов романтического мировосприятия XIX века и абсурдизма XX века, взыскуемой и обретаемой гармонии с бытием и кровавого безумия, создающего ад на земле для человека и природы» [1, с. 132]. Последовательное изучение идейных, общественных и культурных импульсов, воздействовавших на мышление Шаламова, — задача дальнейших исследований. Среди же собственно поэтических традиций именно акмеистическая выступает для Шаламова одним из важнейших, принципиально значимых художественных и мировоззренческих ориентиров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Волкова Е. В. «Лиловый мед» Варлама Шаламова (поэтический дневник «Колымских тетрадей») // Человек. 1997. № 1. С. 130–149.
- 2 Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. М.: Высшая школа, 1988. С. 90–96.
- 3 Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. М.: Высшая школа, 1988. С. 83–87.
- 4 Гумилев Н. С. Читатель // Н. С. Гумилев Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 59–64.
- 5 Есипов В. В. Шаламов. М.: Молодая гвардия, 2012. 346 с.
- 6 Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 106–133.
- 7 Кихней Л. Г. Акмеизм как течение // История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов). М.: Юрайт, 2017. Ч. 3: Акмеизм, футуризм и другие. 224 с.
- 8 Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла // Ahmatova.niv.ru. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-tajny-remesla/kartina-mira-i-obraz-perezivaniya.htm> (дата обращения: 05.01.2020).
- 9 Кихней Л. Г., Полтаробатько Е. Д. Телесный код в ранней лирике А. Ахматовой // Кихней Л. Г. Под знаком акмеизма: Избранные статьи. М.: Азбуковник, 2017. 608 с.

- 10 *Мандельштам О.* Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2016. 688 с.
- 11 *Полтаробатько Е.* К мифологии тела в лирике Мандельштама // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2009. № 2. С. 108–109.
- 12 *Уде Ф. Х.* Способы отражения образов Африки в произведениях Н. С. Гумилева // Известия ВГСПУ. № 2 (20). 2007. С. 37–40.
- 13 *Шаламов В. Т.* <О моей прозе> // *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., Вагриус, 1998. Т. 4. С. 371–386.
- 14 *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. Т. 3. 512 с. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. Т. 5. 384 с. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. Т. 6. 608 с.

© 2021. **Daria V. Krotova**
Moscow, Russia

INTERPRETATION OF ACMEISTIC TRADITIONS IN V. SHALAMOV'S POETRY

Abstract: The paper examines the influence of acmeistic patterns on V. Shalamov-poet's artistic consciousness. The study involves Shalamov's epistolary and memoirs heritage (letters to N. Mandelstam, N. Stolyarova, essay "Akhmatova," etc.), where the author reflected on the significance of acmeistic literary tradition, as well as put forward his own understanding of acmeism — not only as an artistic direction, but also as a kind of "life teaching," a worldview system. One may trace the inheritance of acmeistic principles in Shalamov's work at different levels. The paper seeks to identify and systematize acmeistic influences in poet's consciousness. First of all, we are talking about the installation on the "fight for this world" (according to S. Gorodetsky): the multifaceted representation of the phenomena of environmental reality in its colors, forms and subject details. Shalamov inherits this principle, so that the objects of reality play a paramount role in his poetry system and receive no less distinct and large embodiment than in the work of acmeists. Such an arrangement is carried out by Shalamov in contrasting aspects: on the one hand, the imprinting of terrible world in which man barely survives and to which he seeks to resist; on the other hand, even in the most adverse circumstances of imprisonment, the poet saw and felt the harmony and greatness of nature. The connection with the acmeistic thinking in Shalamov's works is also expressed in the fact that his images are almost always substantive and tangible (this feature manifested itself as early as in the first poem of "Kolyma notebooks"). As in the lyrics of acmeists, he often refracted the inner world through external, spiritual experiences — through the prism of the subject plan (the principle that was realized brightly in the lyrics of A. Akhmatova). It is not often that the reader finds "pure" lyrical monologues, much more typical for Shalamov's creative tactics — to characterize the internal state through a chain of real images. Acmeistic logic could be traced in the interpretation of a number of important topics, among which the theme of creativity (characteristic features of its interpretation are shown in the article on the example of poems "Ode to Loaf," "May it be clumsily uneven..." "By ungainly prisoner step..."). The paper addresses such a significant aspect (also linking the poet to the

acmeistic tradition) as a bodily nature of the figurative world. Finally, important feature of acmeistic thinking, which is inherited by Shalamov, is the obvious appeal of his creativity to the interlocutor, the focus on the reader (this feature is immanent, certainly, not only in the consciousness of akmeists, but it has fundamental significance in their creativity). The study concludes that among the traditions influenced Shalamov-poet, the acmeist becomes one of the most important, most significant artistic and worldview guidelines.

Keywords: Russian poetry, Shalamov, acmeist, corporeality, dialogue with reader, theme of creativity.

Information about the author: Daria V. Krotova — PhD in Philology, Associate Professor of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, p. 53, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6804-1605>. E-mail: da-kro@yandex.ru

Received: March 23, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Krotova D. V. Interpretation of acmeistic traditions in V. Shalamov's poetry. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 177–188. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-177-188>

REFERENCES

- 1 Volkova E. V. "Lilovyi med" Varlama Shalamova (poeticheskii dnevnik "Kolymskikh tetraidei") [Varlam Shalamov's "Violet Honey" (poetry diary of "Kolyma Notebooks")]. *Chelovek*, 1997, no 1, pp. 130–149. (In Russian)
- 2 Gorodetskii S. Nekotorye techeniia v sovremennoi russkoi poezii [Some tendencies in contemporary Russian poetry]. In: *Poeticheskie techeniia v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka: Literaturnye manifesty i khudozhestvennaia praktika. Khrestomatiia* [Poetic trends in Russian literature of the late 19th – early 20th century: Literary manifestos and artistic practice. Textbook], collected by A. G. Sokolov. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1988, pp. 90–96. (In Russian)
- 3 Gumilev N. Nasledie simvolizma i akmeizm [Legacy of symbolism and acmeism]. In: *Poeticheskie techeniia v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka: Literaturnye manifesty i khudozhestvennaia praktika. Khrestomatiia* [Poetic trends in Russian literature of the late 19th – early 20th century: Literary manifestos and artistic practice. Textbook], collected by A. G. Sokolov. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1988, pp. 83–87. (In Russian)
- 4 Gumilev N. S. Chitatel' [Reader]. In: Gumilev N. S. *Pis'ma o russkoi poezii* [Letters about Russian poetry]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990, pp. 59–64. (In Russian)
- 5 Esipov V. V. *Shalamov* [Shalamov]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2012. 346 p. (In Russian)
- 6 Zhirmunskii V. M. Preodolevshie simvolizm [Overcoming the symbolism]. In: Zhirmunskii V. M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 106–133. (In Russian)
- 7 Kikhnei L. G. Akmeizm kak techenie [Akmeism as a school]. In: *Istoriia russkoi literatury Serebriannogo veka (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [The History of Russian Literature of the Silver Age (1890s – early 1920s)]. Moscow, Iurait Publ., 2017. Part 3: Akmeizm, futurizm i drugie [Acmeism, Futurism and others]. 224 p. (In Russian)

- 8 Kikhnei L. G. Poeziia Anny Akhmatovoi. Tainy remesla [Anna Akhmatova's poetry. Mysteries of craft]. In: *Ahmatova.niv.ru*. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-tajny-remesla/kartina-mira-i-obraz-perezhivaniya.htm> (accessed 05 January 2020). (In Russian)
- 9 Kikhnei L. G., Poltarobat'ko E. D. Telesnyi kod v rannei lirike A. Akhmatovoi [Body code in Akhmatova's early lyrics]. In: Kikhnei L. G. *Pod znakom akmeizma: Izbrannye stat'i* [Under the sign of Acmeism: Selected articles]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2017. 608 p. (In Russian)
- 10 Mandel'shtam O. *Maloe sobranie sochinenii* [Small collected works]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016. 688 p. (In Russian)
- 11 Poltarobat'ko E. K mifologii tela v lirike Mandel'shtama [On body mythology in Mandelstam's lyrics]. *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova*, 2009, no 2, pp. 108–109. (In Russian)
- 12 Ude F. Kh. Sposoby otrazheniia obrazov Afriki v proizvedeniakh N. S. Gumileva [Ways to reflect Africa's images in N. Gumilev's works]. *Izvestiia VGSPU*, no 2 (20), 2007, pp. 37–40. (In Russian)
- 13 Shalamov V. T. <O moei proze> [<About my prose>]. In: Shalamov V. T. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., Vagrius Publ., 1998, vol. 4, pp. 371–386. (In Russian)
- 14 Shalamov V. T. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2013. Vol. 3. 512 p. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2013. Vol. 5. 384 p. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2013. Vol. 6. 608 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-189-198>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6+83

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Д. С. Московская
г. Москва, Россия

© 2021 г. О. В. Романова
г. Москва, Россия

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРУЖКИ КАК ИНСТРУМЕНТ
СТРОИТЕЛЬСТВА ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ. 1920–1932 ГГ.
(по документам отдела рукописей ИМЛИ РАН)**

Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФ,
проект № 20-18-00394 «“Стенограмма”: Политика и литература.
Цифровой архив литературных организаций 1920–1930-х гг»

Аннотация: Пролетарские писательские союзы 1920-х гг. вели свое начало от кружков Пролеткульта. Кружки Пролеткульта были лишены формальной структуры. Руководили кружками писатели из интеллигенции. 1926–1932 гг. стали временем перехода от пролеткультовского коммуитаризма с утопической задачей создания новаторской пролетарской культуры к созданию мощной корпорации, подменившей созидательные возможности организации идеологией. Эстетические поиски и развитие художественного мастерства стали принципиально не нужными. Руководили кружками литераторы-партийцы. Архивные документы Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) показывают, что до 1926 г. кружки ВАПП обучали рабочих литературному делу, литературному языку, поэтике, изучалось творчество попутчиков. К 1929 г. главное внимание уделялось политическому курсу руководства Ассоциации, в центре внимания были массовость, идеология, отказ от попутчиков, создание широкого круга своих сторонников и вербовка новых членов. После 1932 г. кружки распались. Одной из вероятных причин стало опасение быть обвиненным в сотрудничестве с неугодной партии Ассоциацией пролетарских писателей. Организованный в 1932 г. Оргкомитет союза писателей (ССП) начал вновь налаживать работу литературных кружков на фабриках и заводах и взял на вооружение опыт кружковой работы разогнанной Ассоциации пролетарских писателей, применив его для новых политико-идеологических целей.

Ключевые слова: литературные кружки, история пролетарских литературных организаций, пролеткульта, ВАПП, попутчики, литературная политика, стенограмма.

Информация об авторах:

Дарья Сергеевна Московская — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заместитель директора по научной работе, заведующая Отделом руко-

писей, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8089-9604>. E-mail: darya-mos@yandex.ru

Ольга Владимировна Романова — научный сотрудник, Отдел рукописей, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3684-5331>. E-mail: coatle3303@gmail.com

Дата поступления: 21.02.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: *Московская Д. С., Романова О. В.* Литературные кружки как инструмент строительства пролетарской культуры. 1920–1932 гг. (по документам отдела рукописей ИМЛИ РАН) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 189–198. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-189-198>

Литературные организации 1920-х гг. в советской России — уникальный в истории мировой культуры социальный эксперимент, который позволил стране, пережившей войны и революции, где до 80% населения было неграмотным, быстро поднять свой образовательный уровень, указать рабочим и крестьянам путь к богатствам мировой культуры, побудить к творчеству, поверить в собственные силы и новые возможности. Созданные по классовому принципу — пролетарские, крестьянские, попутнические — эти организации преодолели присущую писательским группам прошлого замкнутость и элитарность, дали уникальный для своего времени пример преодоления национальных, гендерных и культурных различий, вовлекли в свои ряды непрофессионалов, обеспечили литераторам прямое общение с читателем, направили их на фабрики и заводы, в колхозы, в армию, на флот с тем, чтобы художественное умозрение поставить на службу строительству социализма и пропаганде идеалов небывалого общественного строя, ведущего трудящихся всего мира в светлое бесконфликтное будущее.

Как показывают архивы пролетарских писательских союзов первых пореволюционных десятилетий, о которых пойдет речь в настоящей статье, они возникли не сразу и вели свое начало из дореволюционного прошлого, от малочисленных кружков начинающих писателей. В 1908–1917 гг. в рабочей школе на Капри и Болонье была выработана концепция просветительской программы, которая была призвана помочь угнетенному пролетарию раскрыть свои творческие возможности и найти, подобно горьковскому Соколу, путь «к свободе, к свету». Тогда была сформулирована мысль о необходимости радикальной антропологической трансформации [8, с. 1], без которой революция социальная не гарантирует победы социализма. В отличие от партийной школы, которую открыл Ленин в Лонжюмо, — пишут историки, — организаторы школы на Капри «ставили своей целью не просто кадровую партийную подготовку, они хотели сформировать новую культуру и нового человека путем приобщения к культуре прошлого и ее переработки в пролетарском ключе» [8, с. 2].

Основу дореволюционного пролеткультовского движения составила обязательная пара: руководитель-интеллигент и начинающие писатели из рабочих. И хотя Каприйская школа не просуществовала и года, пафос культуртрегерства не покинул в дальнейшем ее организаторов. М. Горький до конца своих дней уделял исключительное внимание чтению рукописей самоучек. «Читал один за другим эти горе-рассказы, пересыпал этот арабийский песок (выражение Ивана Бунина...)» [4, с. 477]. Соорганизатор рабочей школы на Капри, А. В. Луначарский после Октябрьской революции

покровительствовал Пролеткульту в качестве главы Наркомпроса, в котором был организован Отдел помощи независимым классовым организациям образования.

До сентября 1918 г. на культурном фронте действовали пролеткульты — разбросанные и территориально разбросанные мелкие автономные кружки со своим уставом и инструкциями. Созванная в сентябре 1918 г. в Москве Первая Всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций была призвана придать борьбе за пролеткультуру «определенные стройные формы», способствовать обретению «системы». С этого момента Пролеткульт начал институциональное существование как литературный союз, обладающий своими печатными органами, журналами «Пролетарская культура», «Грядущее», «Горн» и организационным центром. К моменту созыва Всероссийского Съезда Пролеткульт в сентябре 1920 г. движение объединяло более полумиллиона рабочих, из которых около 80 тыс. активно работали в различных студиях. Творческие студии и рабочие клубы стали основными ячейками Пролеткульту, его экспериментальным полем [3, с. 74–85].

Для характеристики пролеткультов подходит определение кружка, данное М. Шрубей: «Кружки — группы литераторов, регулярно собирающихся для совместных занятий и объединенных общей тематической, эстетической, поэтологической, мировоззренческой и т. п. установкой (формулируемой, как правило, главой группы) или местом встреч ее членов (квартира руководителя, редакция журнала и т. п.). Кружок сродни обществу единством целей; от общества кружок отличается отсутствием формальной структуры» [6, с. 7].

До середины 1925 г. пролетарская литература переживала то, что лидер Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) Семен Родов впоследствии назвал «кружковщиной». Лидер ВАПП и соредактор журнала «На посту» употреблял это слово с нескрываемым негативным оттенком: «Известно, что в Саратове было 2 группы (пролетарских писателей. — Д. М., О. Р.), и правление ВАПП их объединило. Это значит, что в одном и том же городе существует несколько групп, ведущих между собою борьбу. Это значит, что будет вечная склока, перекоры, недоразумения. Это значит, что враг будет разбивать поодиночке, по своему желанию ссорить их друг с другом, играть на разногласиях. Мы должны были создать большевистскую организацию, которая своевременно обсудила бы все спорные вопросы, которая спаяла бы внутри и имела дисциплину — одним фронтом выступать против врагов. <...> мы строим армию для борьбы, такую писательскую организацию, которая могла бы творить и бороться за творчество, иначе вы ее потеряете» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 6).

Кружковщина, как следует из речи Родова, опасна перспективой раздробления организации на автономные группы и несовместима с программой борьбы за пролетарскую культуру, выработанной ВАПП. Пролеткульты считали «рабочих учениками, еще не писателями. Их нельзя принимать в организацию, потому что они не печатаются в толстых журналах, не имеют имени, о них еще не писали критики, их произведения не стоят на художественной высоте. Кто же судьи? 15 человек пролетарских писателей и 200 человек буржуазных критиков. <...> Мы считаемся с тем, не только кто и как пишет, но и для кого пишет. Рабкор <...> — писатель для своего читателя. <...> Они такие же равноправные члены как писатели с 30-летним стажем — Д. Бедный, Серафимович» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 7). Действительно, из архивных материалов следует, что по составу Московская АПП (МАПП) состояла из рабкоровских и юнкорских литературных кружков, члены которых, непрофессионалы, рабочие от станков, участвовали во всех конференциях Ассоциации с правом решающего голоса.

Установка на идеологию против свободного художественного творчества — «Мы считаемся с тем, не только кто и как пишет, но и для кого пишет» кардинально меняла тип рабочих кружков, разрывала связь с литературными студиями пролеткульта, со своеобразным «культом культуры» и ее «служителей» — творческой интеллигенции дореволюционной формовки. Простой рабочий фабрики и маститый писатель должны были чувствовать себя в АППах на равных, потому что в рамках Ассоциации и тот и другой были прежде всего учениками, обучавшимися под руководством идеологически подкованного и специально делегированного для этой цели члена ВАПП не столько художественности, сколько умению «правильно по-марксистски мыслить», что одинаково «необходимо как для рабкора, так и для пролетарского писателя для того, чтобы действительно овладевать материалом, чтобы <...> идеологически оформиться в классовом смысле» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 4).

В июне 1925 г. в докладной записке, адресованной заведующему Отделом Печати ЦК РКП (б) И. О. Варейкису, руководство ВАПП докладывало о принципиальном отличии кружков и ячеек МАПП от пролеткультовских. Самая влиятельная из последних, «Кузница», «превратилась в узкий, замкнутый кружок “мастеров слова”, ушедший в литературщину, не понимавший массового движения пролетлитературы и ставивший свои узко кружковые интересы выше общих интересов этого движения». И если «Кузница» игнорировала и третировала рабкоров, то другие группы уже на первую Московскую конференцию привлекли представителей рабкоровских и рабюнкоровских литкружков. <...> эти кружки приняли активное участие в самом образовании МАППа, объединившего всех пролетарских писателей Москвы, за исключением “Кузницы” и “Твори”, в которых наблюдались интересы кружковщины. <...> В марте 1923 г. МАПП объединял свыше 100 пролетарских писателей, большинство которых являлись членам указанных выше групп» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 1). Из докладной записки следует, что с 1923 г. МАПП рос прежде всего за счет территориальных рабочих литкружков, литкружков на рабфаках, фабриках и заводах, а также отделений в уездах, для которых лозунг учебы мастерству слова, по-видимому, был неприемлем и где делалась ставка на массовость и пролетарское мирозерцание.

Впоследствии идеологи ВАПП дифференцировали понятия литературного кружка как явления, отвечающего задачам ВАПП, и литературной группы как явления, по духу враждебного ВАПП. «Мы утверждаем, что в основном никакой разницы нет, за исключением того, что группы суть организации о д и н о ч е к, в то время как кружки представляют собою проявление м а с с о в о г о рабкоровского движения. В начале, когда это массовое литературное движение только наметилось, члены кружков, действительно, больше проходили литературную учебу, чем давали художественную продукцию. Но за протекшее время кружки значительно выиграли и в отношении теоретических познаний, и в творческом отношении. Среди кружков выявилась значительные художественные силы, которые стали в уровень с членами групп и принимают участие в общей литхудожественной прессе». Что же касается групп, таких, как, например, вышедшая из Пролеткульта “Кузница” или “Твори”, то их члены “уступают и по своим творческим достижениям и по теоретическим познаниям некоторым членам кружков. <...> Но в то время, как кружки представляют те организации, которые будут прогрессировать, расти и развиваться, все время впитывая в себя новые силы из рабселькоровского движения, группы являются лишь исторически сложившимися ячейками, сыгравшими в свое время видную роль, но сейчас задачи которых исчерпаны

и которые держатся сейчас только персональными связями и инерцией своего прежнего значения. При таких условиях группы не могут не быть носителями литературщины или кружковщины, так как специфических задач, отличных от кружков, у групп не имеется, то эти задачи выдумываются, разыскиваются разногласия, иногда возникает склока, как в каждой оторванной от масс организации. Ясно, что такие явления способны только мешать нормальному развитию пролетарской литературы» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 2).

В цитированной выше докладной записке руководства МАПП уточнялось смысловое поле понятий «кружковщина» / «групповщина» и его отличия от «кружка». Отныне «кружковщина» квалифицировала активные действия разобщенных организаций-«одиночек» или «групп», которые держатся «персональными связями и инерцией своего прежнего значения» и погрязли в «литературщине». На этом фоне «кружки», составившие «тело» МАПП, представляют собой «боевые ячейки», находящиеся под контролем Секретариата МАПП, о действиях которых А. К. Воронский писал: «...вы хотите как Пфуль, австрийский генерал: первая колонна марширует, вторая колонна марширует». На что МАПП отвечал: «...мы строим армию для борьбы, такую писательскую организацию, которая могла бы творить и бороться за творчество» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 6).

В дальнейшем в документах ВАПП будет фигурировать понятие «низовой актив», обозначающий кружковцев, которые «в процессе творческого роста и усвоения задач пролетарской литературы <...> вливаются в состав местных ассоциаций пролетарских писателей, составляя творческое ядро кружка и являясь живым звеном связи между кружком и ассоциацией» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 559. Л. 1). Появление актива среди кружковцев было результатом целенаправленной работы руководства ВАПП, а сам актив — это скорее политический, идеологически и организационно подкованный творческий резерв ВАПП, достойный более глубокого и основательного обучения и эффективного использования в будущем, для работы в редакциях местной прессы в качестве своеобразных агентов ВАПП.

18 июня 1925 г. было опубликовано Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», понятое ВАПП в выгодном для себя свете как победа над воронщиной и указание на то, что «пролетарские писатели имеют право на гегемонию, и партия должна помочь им в этом» [1, с. 25]. Последующие годы — 1926–1932 — стали временем перехода от пролеткультовского коммуитаризма с утопической задачей создания новаторской пролетарской культуры к созданию мощной корпорации, легитимизировавшей и типизировавшей литературные практики и подменившей созидательные возможности самой организации лозунгами, чистками, уничтожающей критикой. По мере выдвижения на первый план вопросов корпоративных, пролеткультовское культуртрегерство, эстетические поиски и развитие художественного мастерства стали принципиально ненужными. Курс на массовые кружки, втягивающие в литературный труд и политическое воспитание рабочих, остался прежним. Однако с началом реконструктивного периода собственно просветительское начало в кружках почти исчезает, и на первый план выходит борьба за мировоззрение, за марксистский творческий метод.

В фондах пролетарских литературных организаций, таких, как ВАПП, МАПП и РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), хранящихся в Отделе рукописей ИМЛИ РАН, есть документы, которые дают возможность проследить динамику рабочих кружков — это стенограммы заседаний центральных органов, списки участ-

ников кружков, отчеты их руководителей о работе на местах, бюллетени, отражающие этапы борьбы пролетписателей за чистоту классово-идеологической политики в литературной политике.

Начатая в 1924 г. на страницах журнала «На посту» полемика ВАПП с попутчиками, писателями из среды интеллигенции, с «воронщиной» [2, с. 9–36] набирала обороты и достигла апофеоза в 1930 г., когда РАПП выкинул лозунг «попутчик — союзник или враг», имевший в качестве юридической основы 57 статью Уголовного кодекса РСФСР о «контрреволюционном действии» [5, с. 16], фактически превращавшим критику РАПП в форму политического доноса на неугодных писателей.

Смена политики в отношении писателей из числа интеллигенции, писателей дореволюционной закваски и — шире — в отношении русской классической литературы — оставила заметный отпечаток на содержании программы, по которой обучались члены литературных кружков во второй половине 1920-х гг. Решительный перелом приходится на 1926 г., первый после Постановления Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», когда в ВАПП завершается борьба молодогвардейской группы за власть, из руководства выдворяются напостовцы — И. Вардин, С. Родов, Г. Лелевич, и управление переходит в руки новонапостовцев, во главе с функционером Л. Л. Авербахом. С этого момента работа с кружковцами все дальше уходит от пролеткультовского плана просвещения рабочих, выращивания из них писателей-профессионалов, «мастеров слова». Культуртрегерство остается в прошлом, и во главу угла ставится борьба за новую, адресованную массовому рабоче-крестьянскому читателю литературу.

Выявленные в фонде ВАПП ОР ИМЛИ сборники методических рекомендаций, так называемые Бюллетени ВАПП, представляют важную информацию о темах обсуждений, планах занятий, обязательной литературе и методах преподавания, рекомендованных секретариатом ВАПП «руководам» рабочих кружков. Бюллетень ВАПП от 1926 г. еще говорит о намерении ВАПП обучать рабочих литературному делу. Предлагается осваивать правильный литературный язык по статье уже потерявшего руководящий статус в ВАПП Г. Лелевича (во второй половине 1926 г. он будет сослан в Саратов) «Следите за языком» («Октябрь». 1925. № 2). Осмысливается специфика читателя из рабочих по статье И. Евдокимова (Евдокимов И. Рабочий читатель и его манера («Октябрь». 1924. № 3). Впечатляет желание донести до рабочего азы поэтики по работе формалиста Б. В. Томашевского «Теория литературы». Рекомендуются изучать быт отмирающих классов по «Старосветским помещикам» Н. Гоголя, по монологу Пимена из пушкинского «Бориса Годунова». Не остается без внимания современная поэзия, авторы которой отнюдь не принадлежат к классу пролетариев, — поэмы В. Маяковского, «Левый марш», С. Есенина «Гой, ты Русь моя родная», книгу стихов А. Ахматовой «Четки». Фамилия Ахматовой вызывает особое удивление, если иметь в виду тезисы доклада Г. Лелевича, принятые на 1-й Московской Конференции Пролетарских Писателей 15 марта 1923 г., где, в частности, сказано: «Явно буржуазная литература, начиная от эмигрантских погромных писателей, типа Гиппиус и Буниных, и кончая внутрироссийскими мистиками и индивидуалистами, типа Ахматовых и Ходасевичей, организует психику читателя в сторону поповски-феодално-буржуазной реставрации. Эта литература является отрядом классовых противников пролетариата, и деятельность ее в Советской России, с точки зрения пролетарской революции, ничем оправдана быть не может» [7, с. 194]. Более того, борьба против первого, «либерального» правления ВАПП и наступление этапа «напостовского» началась с публикации в 1922 г. фельетона Осинского, где Ахматова была провозглашена первым поэтом России советской [7,

с. 3]. Несмотря на одиозность самого имени Ахматовой, ее творчеству, однако, нашлось место в программе обучения кружковцев, рекомендованной ВАПП в 1926 г.

Впрочем, уже в том же 1926 г. в методичках ВАПП появляются и другие интонации — рекомендуется проследить упадок буржуазно-дворянской литературы (на Бунине, Гумилеве, Ходасевиче), течения ново-буржуазной литературы на примере Эренбурга, Булгакова и др., мистицизм Волошина, Блока и Белого. Без внимания не остается и конфликт между напостовцами и Воронским, этому событию посвящен не один урок, представленный в учебном плане рабочих кружков.

К 1929 г. содержание обучения претерпевает изменения. Классовая борьба набирает обороты. Руководство РАПП предлагает всем АПП бороться с враждебными элементами, затесавшимися в ряды пролетписателей. В качестве примера приводится история изгнания из Новосибирской АПП И. Абабкова за враждебное настроение в отношении литературного курса ВАПП. Правильный курс — литература и политика, идущие рука об руку, против чего всячески выступал Абабков, который открыто выражал свое недовольство тем, что под давлением ВАПП у пролетписателя нет возможности свободно выбирать темы и предметы своего творчества. Секретариат РАПП указал, что возмущение Абабкова было результатом неправильного обучения кружковцев, которые занимались исключительно читкой и обсуждением своих произведений и практически были лишены систематически проводимых лекций политически подкованного руководителя. Следствием этой недоработки стало начало массовых чисток РАПП в среде начинающих писателей.

К 1930 г. РАПП встал на путь борьбы за гегемонию пролетарской литературы, для чего она должна была стать массовой. В это время создается большое число новых литкружков, целью которых было поднять теоретический и творческий уровень рабочих писателей, а наиболее успешных из них принять в ряды АПП. Теперь особое внимание уделялось политическому курсу руководства РАПП в отношении непролетарских писательских групп. Выдвигались темы: «Новобуржуазная и кулацкая литература как оружие врагов в борьбе с диктатурой пролетариата. «Красное дерево» Пильняка, «Мы» Замятина, сборник «Ровесники» Перевала как рупор классового врага. Поэзия Есенина, Орешина, Клюева — как кулацкий отпор пролетарской революции... Призыв рабочих ударников в литературу. Напостовство, как большевистское руководство пролетарским литературным движением» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. Л. 5).

Новый курс РАПП имел целью обеспечить ему главенствующую роль в литературном процессе эпохи реконструкции. Поэтому в методической рекомендации практически отсутствует литература к прочтению, обсуждения творчества членов кружков, критические обсуждения рекомендованных литературных произведений. В 1930 г. РАПП инициировал призыв ударников в литературу. Это была полномасштабная кампания, в которой принимали участие молодые пролетписатели и руководители кружков. Все они, как следует из внутренней переписки РАПП, были командированы на объекты строительства или сельского хозяйства с целью призыва местных ударников труда в литературу, чтобы увековечить лучших тружеников пятилетки. Избранные произведения должны были быть опубликованы в специальных сборниках. Мобилизация проходила под лозунгами: «Для того, кто пишет, для того, кто мобилизован на фронт пролет. литературы, для всех призванных ударников в литературу — выполнение этой задачи должно стать делом чести, делом славы, делом доблести и геройства» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 3) или «пролетарское литературное движение в борьбу

за большевистский сев. Встретим во всеоружии третью большевистскую весну. Включимся в сталинский поход за урожай» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 5).

Нельзя сказать, что в 1926 г. не было пропаганды нового строя и ценностей марксизма. Однако в работе с начинающими писателями упор делался еще на качество. К 1930 г. в центре внимания были массовость и идеология.

Итоги этой политики можно проследить по документам 1931–1932 гг. К 1932 г. творческая деятельность кружков почти сходит на нет. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. подбивает продуманную программу РАПП по созданию широкого круга своих сторонников и вербовке членов РАПП из личного состава кружков. Последствия политики РАПП можно проследить по деятельности московских районных кружков. Из шести существовавших два в 1932 г. распались, а один лишь создавал видимость деятельности: «Мосэлектрик. Официально в кружке 40 человек. Целиком кружок не собирался. Занятий не было. Творчество случайно бессистемно. Все в периоде становления. Редакция “Искры” (районная газета. — Д. М., О. Р.) оформлению кружка не помогает» (ОР ИМЛИ РАН. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 35). Среди документов ССП (фонд Союза Писателей СССР) также были обнаружены списки кружков, больше половины из которых не функционировали, и переписка с руководителями кружков, массово слагавшими с себя обязанности. Одной из не названных, но вероятных причин отказов от руководства — опасение быть обвиненным в союродничестве с неугодными партии АППами. Многих трудов стоило ССП поднять и наладить заново работу литературных кружков на фабриках и заводах после ликвидации литературных объединений. По-видимому, ССП в конце концов взял на вооружение опыт кружковой работы разогнанного РАПП, применив его для новых политико-идеологических целей, но это тема требует специального изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Авербах Л.* За пролетарскую литературу: о политике РКП(б) в области художественной литературы. Л.: Прибой, 1926. 92 с.
- 2 *Вардин Ил.* Воронцину необходимо ликвидировать. О политике и литературе // На посту. 1924. № 1. С. 9–36.
- 3 Всероссийский съезд Пролеткульта // Пролетарская культура. 1920. № 17–19. С. 74–85.
- 4 *Золотарев А. А.* Campo santo моей памяти: Мемуары. Художественная проза. Стихотворения. Публицистика. Философские произведения. Высказывания современников / ред.-сост. В. Е. Хализев; отв. ред. Д. С. Московская. СПб.: Росток, 2016. 960 с.
- 5 *Киянская О. И.* Словесность на допросе. Следственные дела советских писателей и журналистов 1920–1930-х годов / О. И. Киянская, Д. М. Фельдман. М.: Форум: Неолит, 2018. 382 с.
- 6 Литературные объединения Москвы и Петербурга, 1890–1917 годов: словарь / сост. М. Шруба. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 440 с.
- 7 Материалы Первой Московской Конференции пролетарских писателей / Г. Лелевич // На посту. 1923. № 1. С. 193–200.
- 8 *Осинский Н.* Побег травы. (Заметки читателя) // Правда. 1922. № 146. С. 3.
- 9 *Чони П.* Воспоминания о Каприйской школе / П. Чони, М. А. Ариас-Вихиль // Ученые записки НовГУ им. Ярослава Мудрого. 2019. № 1. С. 1.

© 2021. Daria S. Moskovskaya
Moscow, Russia

© 2021. Olga V. Romanova
Moscow, Russia

**LITERARY CIRCLES AS A MEANS
OF FORMING PROLETARIAN CULTURE. 1920–1923
(based on documents of manuscript department of IWL RAS)**

Acknowledgments: This paper was prepared with financial support of the Russian Science Foundation, project № 20-18-00394 “Stenograph: Politics and literature. Digital archive of literary organizations”.

Abstract: Workers' literary circles of the 1920s originated from the Proletkult circles. Proletkult circles were free from formal structure and controlled by liberal community writers. Period from 1926 to 1932 became a transition from proletkult communitarianism, concerned with the utopian task of innovative proletarian culture construction, to generation of a powerful corporation, replacing creative possibilities with ideology. Artistic pursuit and development of artistic development became unnecessary. Circles were led by party writers. Archive documents of All-Russian Association of the Proletarian Writers show that, until 1926, VAPP circles taught workers literature process, language, poetics and work of fellow travelers. Until 1929 the main attention was paid at the political course of the Association's management, massive participation, ideology, rejection of fellow travelers, creation of supporter's community and new members recruitment — all of the aforesaid became the central point during that time. Circles broke up after 1932. Fear of being accused of collaboration with the Association of the Proletarian Writers, unwelcome for the party, was one of the reasons. Union of the Soviet Writers (SSP), founded in 1932, began reforming the work process of literary circles at factories and embraced circle experience of disbanded Association of the Proletarian Writers, using its ideas for new political and ideological goals.

Keywords: literary circles, history of proletarian literary organizations, proletkult, VAPP, fellow travelers, literary politics, transcript.

Information about the authors:

Daria S. Moskovskaya — DSc in Philology, Director of Research, Head of the Department of Manuscripts A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8089-9604>. E-mail: d.moskovskaya@bk.ru

Olga V. Romanova — Research Associate of the Department of Manuscripts, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3684-5331>. E-mail: coatle3303@gmail.com

Received: February 21, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Moskovskaya D. S., Romanova O. V. Literary circles as a means of forming proletarian culture. 1920–1923 (based on documents of manuscript

department of IWL RAS). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 189–198. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-189-198>

REFERENCES

- 1 Averbakh L. *Za proletarskuiu literaturu: o politike RKP(b) v oblasti khudozhestvennoi literatury* [For proletarian literature: on RCP(b) policy regarding literature]. Leningrad, Priboi Publ., 1926. 92 p. (In Russian)
- 2 Vardin Il. Voronshchinu neobkhodimo likvidirovat'. O politike i literature [Voronshina must be eliminated. On politics and literature]. *Na postu*, 1924, no 1, pp. 9–36. (In Russian)
- 3 Vserossiiskii s"ezd Proletkul'ta [All-Russian Congress of Proletcult]. *Proletarskaia kul'tura*, 1920, no 17–19, pp. 74–85. (In Russian)
- 4 Zolotarev A. A. *Campo santo moei pamiati: Memuary. Khudozhestvennaia proza. Stikhotvoreniia. Publitsistka. Filosofskie proizvedeniia. Vyskazyvaniia sovremennikov* [Camposanto of my memories: Memoirs. Prose fiction. Poetry. Publicism. Philosophics. Contemporary statements], editor-compiler V. E. Khalizev; responsible editor D. S. Moskovsky. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016. 960 p. (In Russian)
- 5 Kiianskaia O. I. *Slovesnost' na doprose. Sledstvennye dela sovetskikh pisatelei i zhurnalistov 1920–1930-kh godov* [Philology under interrogation. Criminal cases of soviet writers and journalists, 1920–1930], O. I. Kiianskaia, D. M. Fel'dman. Moscow, Forum: Neolit Publ., 2018. 382 p. (In Russian)
- 6 *Literaturnye ob"edineniia Moskvy i Peterburga, 1890–1917 godov: slovar'* [Literary institutions of Moscow and St. Petersburg, 1890–1918: dictionary], comp. M. Shruba. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004. 440 p. (In Russian)
- 7 *Materialy Pervoi Moskovskoi Konferentsii proletarskikh pisatelei* [Proceedings of the first Moscow Conference of Proletarian Writers], G. Lelevich. *Na postu*, 1923, no 1, pp. 193–200. (In Russian)
- 8 Osinskii N. Pobegi travy. (Zametki chitatelia) [Scions of grass, (Reader's notes)]. *Pravda*, 1922, no 146, p. 3. (In Russian)
- 9 Choni P. Vospominaniia o Kapriiskoi shkole [Memories of Capri Party School], P. Choni, M. A. Arias-Vikhil'. *Uchenye zapiski NovGU im. Iaroslava Mudrogo*, 2019, no 1, p. 1. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-199-212>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Н. А. Прозорова
г. Санкт-Петербург, Россия

УГЛИЧ КАК МЕСТО ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ОЛЬГИ БЕРГГОЛЬЦ

Аннотация: В статье впервые проанализирован Углич как место памяти в творческом сознании Ольги Берггольц, выявлены индивидуальная и коллективная меморизации древнего русского города. Топос Углича, ставшего для ленинградской поэтессы духовной опорой, обретал в перспективе ее высказываний новые смыслы. В начальный период творчества город моделировался сугубо социальным пространством и ареной борьбы старого мироустройства с новым. Посещение Углича в 1953 г. активировало в сознании поэтессы тему сохранения памятников и возрождения ремесел. В зрелые годы Берггольц осознавала «город детства» как благословенное место абсолютного, но впоследствии утраченного счастья и гармонии с аллюзией на легендарные Китеж-град и Калязинскую колокольню. С опорой на культурную коллективную память Углич был актуализирован как важнейший национальный топос России (историческое место гибели царевича Угличского Дмитрия) с метафорическим образом корноухого колокола — борца за справедливость. В текстах Берггольц отразились характерные для каждого исторического периода принципы музейной коммеморации угличской трагедии. Анализ рабочих записей поэтессы ко второй (ненаписанной) части повести «Дневные звезды», согласно которым она предполагала осмысление невинных жертв старины (царевич Дмитрий, ссыльные угличане) и современности (сталинские репрессии), помог по-новому прочесть киносценарий «Дневные звезды», написанный в соавторстве с И. В. Таланкиным. Творческие интенции, не реализованные в прозе, нашли развитие в кинематографическом проекте, где был создан эффект присутствия героини в древнем городе, благодаря которому достигнута ассоциация (переключка) бедствий ссыльных угличан с беззакониями в отношении самой Берггольц. Предназначение поэта (поэта-колокола) было подчеркнуто сконструированным угличско-ленинградским пространством, в котором героиня совершает символический акт: принимает корноухий колокол от погибающего звонаря. Поэтесса воспринимала Углич местом памяти и в контексте утраченного обществом духовных ориентиров первых коммунаров (первороссиян, организаторов Первого русского общества хлеборобов-коммунаров на Алтае). Таким образом, в ее творческом сознании город являл собою национальную утрату в проекции «Углич — Китеж — Калязинская колокольня — Первороссийск».

Ключевые слова: автобиографические жанры, публицистика, киносценарий, русские поэтессы, литературные образы, индивидуальная и коллективная память, история.

Информация об авторе: Наталья Аркадьевна Прозорова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Рукописный отдел, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: arhivistka@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.09.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Прозорова Н. А. Углич как место памяти в творческом сознании Ольги Берггольц // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 199–212. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-199-212>

Для уроженки Петербурга, блокадной музы Ленинграда, Ольги Федоровны Берггольц (1910–1975) старый русский город Углич стал важным духовным истоком, своеобразной точкой опоры на протяжении всей ее драматичной жизни и объектом постоянной рефлексии. В настоящей статье нас будет интересовать выявление индивидуальной и коллективной меморизации Углича в творческом сознании поэтессы. В данном аспекте тема не рассматривалась ранее исследователями творчества Берггольц. Анализ проведен с учетом понятия «место памяти» (*lieu de memoire*), введенного французским историком П. Нора в коллективном исследовательском проекте «Франция-память» [18].

Ольга Берггольц оказалась в Угличе в 1918 г., куда по обстоятельствам голодного времени ее вместе с младшей сестрой Марией привезла мать, Мария Федоровна Берггольц. Здесь они сначала скитались по съемным квартирам, а затем поселились в келье Богоявленского женского монастыря, где находилась школа, которую стала посещать Ольга. В мае 1921 г. семья вернулась в Петербург, а десять лет спустя Берггольц написала повесть «Углич» [12]. Следующий ее приезд в «город детства» состоялся через тридцать два года — летом 1953 г., и обновленные впечатления от увиденного были воспроизведены сначала в путевом очерке «Поездка в Углич» [5], а затем в очерках «Поездка прошлого года» [6] и «Поход за Невскую заставу» [7], вошедших в автобиографическую повесть «Дневные звезды» [4]. Тема древнего Углича была развернута в киносценарии «Дневные звезды», написанном Берггольц в середине 1960-х гг. совместно с И. В. Таланкиным [13], а затем в одноименном фильме (автор сценария и режиссер-постановщик И. Таланкин; 1966). Перечисленные тексты и кинематографический проект станут предметом нашего анализа.

Итак, название первого нарратива Берггольц лаконично и конкретно — «Углич». В сознании просвещенного читателя, собирающегося ознакомиться с книгой, название вызывает образ древнего русского города, закрепленный в коллективной памяти как место гибели царевича Дмитрия. Между тем история города в повести Берггольц практически отсутствует; автор рассказывает в книге о своем детском пребывании в Угличе периода гражданской войны. В номинации произведения — подзаголовок у повести нет — ничто не указывает на историческую тему давнего или недавнего прошлого; разве что красный цвет обложки и изображенные на ней красноармейцы в шлемах маркируют беспокойное время. «Мы жили в тысяча девятьсот двадцатом году в городе Угличе, — писала Берггольц. — Углич — наше недавнее, суровое наше, голодное детство» [11, т. 1, с. 210].

Город был представлен в мемуарно-автобиографическом повествовании прежде всего как социальное пространство, в котором идет борьба старого уклада с новым. При этом эпицентром битвы становится семья с православными устоями, которой противостоит школа, манифестирующая устройство мира на иных принципах. Героиня повести — Ольга, не способная по малолетству понять глубину гражданского конфликта

(«Мы, дети, тогда не знали, кто и за что воюет» [11, т. 1, с. 213], склоняется к новому быту и выбирает себе в кумиры «комсомольскую богиню» Катю Катушинскую и преподавателя-большевика. Критика, разбиравшая «Углич», останавливала свое внимание на школьной теме и рассматривала повесть в контексте детской литературы [16, с. 89]. А. П. Бабушкина, одна из идеологов этого жанра, упрекала Берггольц в неряшливости языка для детей [1, с. 42] и отмечала, что сцены влюбленности ее героини в учителя-большевика «списаны» с Л. Чарской, тогда как «тема гражданской войны, которую как будто бы собиралась дать Берггольц, осталась совсем незатронутой» [2, с. 4]. При этом повесть получила в целом одобрительный отзыв М. Горького, который в письме к автору от 25 октября 1932 г. назвал книжку «славной» и «задорной», но отметил: «...впечатление такое, что Вы торопились. Нередко чувствуешь, что на этой странице — недосказано, а здесь автор слишком бегло описал фигуру, там — недоконченное — недописанное лицо. <...> Вам необходимо взяться за дело серьезно, у Вас есть хорошие данные. Вы зорко видите, немало знаете. Но — Вам не хватает языка для того, чтоб одевать материал Ваш красиво, точно и прочно» [14, с. 263].

Динамичный рассказ от первого лица о двух непоседливых сестрах-сорванцах, Ольге и Марии, перемежался в книге с описанием бедного пореволюционного быта, скудного продовольственного рациона («Мать меняла на муку и мясо все, что можно было обменять» [11, т. 1, с. 237]) и с новеллами о топливном субботнике и беспризорных детях.

Трактовка «города детства» была задана Берггольц исключительно в социальной проекции, что напрямую коррелировало с мощной политизацией общества в 1920–1930-е гг. «Углич» писался в реконструктивный период, когда шла всеобщая стройка — индустриализация страны, и энтузиазм приверженцев нового строя был неподдельным. Этим, пожалуй, объясняется сильная публицистическая нота в повести, которая иной раз звучит назидательно и довольно дисгармонично по отношению к общей тональности произведения. «Я пишу свою книжку для того, — неожиданно обращается Берггольц к читателю с объяснением, — чтобы вы могли хорошенько понять огромное значение, огромную величину сегодняшних наших достижений. Ведь они были заложены тогда, в те холодные, голодные годы» [11, т. 1, с. 266]. Этот воспитательный пассаж, возможно, тоже способствовал тому, что критики поместили книгу в разряд детской и юношеской литературы.

Древний Углич не имел в тексте полномасштабного описания как географический и культурно-исторический объект. Он маркирован лишь упоминаниями монастырей, церковей и некоторых исторических реликвий — знаменитой валдайской дуги и колесницы полководца М. И. Кутузова, хранящихся в краеведческом музее. Но и они, эти упоминания, вызваны не сугубо эстетическим любованием и интересом, а, скорее, актуализировали в повести темы антирелигиозной политики, веры и неверия, утраты детьми прежней набожности. Берггольц писала:

Церковь, как корабль в бурю, трещала и кренилась, и каждый монастырь казался особым враждебным государством.

А Углич был табором церковей. Терем «убиенного Дмитрия» стоял на обрыве Волги. В подвале терема хранилась роскошная валдайская дуга с семью бубенцами, близ гробовой колесницы Кутузова.

Костлявая колесница непомерных размеров и валдайская дуга, которая при первом прикосновении роскошно заливалась всеми семью голосами своими.

Вот что такое был Углич, врасплох застигнутый революцией [11, т. 1, с. 260].

Подчеркнем, что приведенная цитата содержит, пожалуй, единственное обращение в повести «Углич» к историко-культурному прошлому города.

Следующий текст — путевой очерк «Поездка в Углич» был написан после летнего посещения поэтессой города в 1953 г., и подход к теме здесь был иного порядка.

С одной стороны, Берггольц затронула в очерке довольно прозаические темы: посетовала на досадные неудобства и бытовые проблемы угличан (отсутствие самых необходимых для жизни товаров); поставила вопросы о возрождении старых ремесел (керамическое производство) и плохой сохранности и реставрации памятников Углича и Ярославля. Коммуникативное (прагматическое) намерение Берггольц было налицо: целевой читательской аудиторией очерка стала столичная и провинциальная интеллигенция, читающая «Литературную газету», а непосредственным адресатом текста — чиновники от культуры. Публикация имела резонанс, и в феврале 1954 г. Управление по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР напечатало официальный ответ в рубрике «По следам выступлений “Литературной газеты”» [15, с. 2], в котором обещало укрепить Ярославскую научно-реставрационную мастерскую, что и было сделано.

С другой стороны, очерк был написан после смерти Сталина, когда общественно-политическая обстановка в стране стала меняться и началось оживление литературной жизни. Так, еще в апреле была опубликована вызвавшая дискуссию статья Берггольц «Разговор о лирике» [10], в которой поэтесса отстаивала право автора на самовыражение, на «индивидуальное отношение к событию», на «собственную биографию», которые, по ее мнению, и являлись залогом настоящей лирики. Убеденная в своей декларации, Берггольц начала очерк о посещении «города детства» с лирического рассказа о своем любимом, повторяющемся всю жизнь сне об Угличе.

При этом очерк «Поездка в Углич» стал, по сути, предтекстом следующего повествования — «Поездка прошлого года», поскольку в первом из них уже была обозначена совокупность тем и образов (сон об Угличе, встреча с угличанкой, рисунок пером и т. д.), получивших развитие во втором тексте.

Совершенно очевидно, что путешествие в Углич стало своеобразным катализатором творческих интенций Берггольц, которые подспудно ждали своего часа и, наконец, получили воплощение. Немаловажное значение имело продолжение дискуссии о самовыражении в поэзии. В опубликованной 28 октября 1954 г. статье «Против ликвидации лирики» Берггольц с еще большим воодушевлением убеждала оппонентов, что поэт обязан выразить «исторический момент» через себя, свое переживание, свой внутренний мир. Она напоминала, что о Ленинграде во время блокады писали Н. Тихонов, В. Инбер, А. Прокофьев, В. Саянов, но стихи их невозможно спутать: «У каждого был один и тот же и все-таки “свой” Ленинград — выраженный через свою душу» [8, с. 3].

Так, два важных фактора — посещение «города детства» и творческое раскрепощение, обусловленное началом «оттепели», способствовали порождению в лирической прозе Берггольц — *своего* Углича.

Развивая мотивы, заявленные в «Поездке в Углич», Берггольц написала в следующем году очерк «Поездка прошлого года», в котором выработала своеобразную подачу материала: текст делился на отдельные зарисовки, спонтанно всплывающие в памяти мемуаристки и описанные ею вне хронологической последовательности; при этом каждая зарисовка (главка) имела свое название. Поэтесса продолжила поэтическое осмысление «города детства» в написанном в 1959 г. очерке «Поход за Невскую

заставу» [7], который имел ту же структуру. Оба очерка вошли как главы в автобиографическую повесть «Дневные звезды».

Образ Углича возникает на первой же странице «Дневных звезд» (главка «Сон»). Лирическое высказывание о сне про «город детства», актуализированное еще в «Поездке в Углич», Берггольц сделала здесь более развернутым. «Мне снилось: я попала в Углич, — писала она, — и иду по длинной, широкой, заросшей мелкой зеленой травкой улице <...>, а вдали тоже мерцает и светится белая громада собора. Мне обязательно нужно дойти до него <...> и я знаю, что, когда дойду до собора, до лип, — наступит удивительное, мгновенное, полное счастье. И я кружу по странно сумеречным улицам, и собор все ближе, все ярче, и все нарастает и нарастает во мне предчувствие счастья, все сильнее дрожит и трепещет внутри что-то прекрасное, сверкающее, почти режущее, и все ближе собор, и вдруг — конец: просыпаюсь! Так и не удалось мне за долгие-долгие годы дойти — во сне — до “своего собора”» [11, т. 3, с. 219–220]. Ориентированный в прошлое как акт памяти, топос Углича формируется у Берггольц в настоящем и воспринимается ею как «место чистейшего, торжествующего, окончательного счастья» [11, т. 3, с. 219]. Заметим, что в пространстве сна Углич и собор являются идентичными по значимости объектами (попадание в Углич означает путь к собору). При этом Углич=собор символизирует утерянную гармонию человека с миром, которую поэтессе так и не удалось «за долгие-долгие годы» вернуть и ощутить. Да и сам *путь к собору* (книга писалась в сугубо атеистическое время) может означать желание обрести утраченную веру — скорее всего, религиозную (православную), либо — в контексте драматичной судьбы Берггольц — веру в коммунистическую идею, которая после тюремного заключения в 1938–1939 гг. по сфабрикованному обвинению была в значительной степени подорвана.

В следующей главке «Папа приехал» описаны сборы отъезжающей в Петроград семьи и прощание с Угличем, имеющее доминантное значение для понимания важности города в культурном коде страны. Погрузившись с родными в большую лодку, Ольга бросает последний взгляд распухших от слез глаз на город и видит картину: «Колеблясь сквозь слезы, *точно погружаясь в воду* (курсив мой. — Н. П.), Углич стоял на высоком-высоком откосе, узорный, древний, зеленый» [11, т. 3, с. 224]. Визуальный образ города, ориентированный в прошлое, обнаруживает новый смысл: он содержит отсылку к легендарному Китеж-граду, скрывшемуся под водой в момент опасности. Аллюзия непрямая, еле обозначена, но она есть. И такое видение Углича принадлежит не девочке-Ольге, оно исходит от умудренной жизнью Берггольц-поэтессы, влюбленной в образ-символ «русской Атлантиды» и немало рефлексировавшей о «выскапании сокровенного града» Китежа в поздних дневниковых записях. В сцене прощания с Угличем в 1921 г. уже есть предчувствие потери: «...я помню — сердцем помню, как почувствовала, что что-то очень хорошее, светлое остается в Угличе, такое, чего уже никогда-никогда не будет, даже в Петрограде. И точно тонкая, блестящая, острая струнка дернулась и застонала, задрожала в груди» [11, т. 3, с. 225].

Далее тему Углича поэтесса актуализирует в главках «Это мое!», «Две встречи» и «Рисунок пером». Плывущая на теплоходе в 1953 г. к «городу детства» Берггольц, видит Калязинскую колокольню, которая высится на небольшом островке в пространстве Волги. Когда в период сооружения Угличского водохранилища (1939) и строительства Угличской гидроэлектростанция (пущена в 1940) был разобран Никольский собор и затоплена старая часть Калязина, колокольню оставили в качестве маяка. Увиденная картина вновь вызвала ассоциацию с легендарным городом, стала источником

вдохновения и породила стихи о Калязинской колокольне, которые заканчивались восклицанием: «О город Китеж, город Китеж, / бесстрашно вставший над водой!» [11, т. 3, с. 245]. Образ «затопленной» Калязинской колокольни как бы настраивал читателя на нужную волну при встрече с Угличем.

Подплывая к любимому городу, Берггольц обнаруживает, что он больше не вышляется на откосе (главка «Две встречи»): «... поднятая плотиной вода подошла почти вплотную к его бульвару, — писала поэтесса, — к терему Димитрия-царевича, к древним церквушкам на берегу; он показался мне очень маленьким, щемяще маленьким, как бы сошедшим к воде <...> потом узнала, что Углич и на самом деле уходит в землю, а частью ушел в воду. Это точная терминология, бытующая на гидростройках, — уходить в землю, уходить в воду, уходить на дно» [11, т. 3, с. 247]. Итак, Углич уходит на дно, и «инженерно-технического» объяснения здесь явно недостаточно. Ощущение неизбежной и свершившейся потери передано в рассказе о путешествии к собору, который снился поэтессе многие годы. «И я пошла “к своему собору”, — писала Берггольц. — <...> И чем ближе я к нему подходила, тем яснее видела, что нет на этом месте ничего похожего на детство и счастливый сон. Нет, не было корпуса с нашей кельей. Просто не было на земле. <...> Ничего похожего не было. Я дошла до самого собора: в обшарпанном, словно покрытом лишаями, основательно осевшем в землю соборе был склад “Заготзерна” и нефтебазы <...> Я села на скамейку <...> и подумала, что встреча с детством и счастьем не состоялась. Оно прошло, и то, что было за ним, прошло, ушло в землю, ушло в воду, ушло на дно» [11, т. 3, с. 248–249]. Таким образом, Углич=собор в индивидуальной (личной) меморизации Берггольц — это благословенное место (наподобие Китежа), уже не существующее на земле, ушедшее в прошлое и сохранившееся только в памяти ее сердца. Поэтесса находит «свой» собор лишь в пространстве культуры — на рисунке старого учителя рисования, художника И. Н. Потехина (главка «Рисунок пером»).

Топос древнего русского города обрел у Берггольц новые смыслы. Углич, принявший в гражданскую войну беженцев с детьми из крупных городов, а в Великую Отечественную войну — детей блокадного Ленинграда, был осмыслен поэтессой как место современной истории (главка «Две встречи») и вписан в «большое время». Ощущение «большого времени» возникло у Берггольц в «городе детства», где она, по ее словам, жила «необычной жизнью — прошлым, настоящим и будущим сразу, жила в с е й ж и з н ь ю» [11, т. 3, с. 258]. По воспоминаниям собеседника поэтессы, А. И. Павловского, Берггольц считала, что «писатель обязан прозревать жизнь не столько вширь, сколько вглубь, по вертикали, потому что, по ее мнению, жизнь движется, развивается, существует в нашем сегодняшнем дне вся сразу, во всех своих временных пластах» [19, с. 252].

Одновременно с этим Углич в «Дневных звездах» может быть рассмотрен как коллективное «место памяти» (*lieu de memoire*). Попутно отметим, что в русле концепции исторической национальной памяти П. Нора и его единомышленников роль мест памяти могут брать на себя не только географические точки (топосы), но и некие символические места, на которых сохраняется (складывается) память группы людей (мы-групп) или сообществ [18, с. 5–14].

Итак, на примере посещения Берггольц Угличского музея отечественных древностей (в 1920-е гг. был переведен в разряд краеведческого, а в 1959 г. реорганизован в историко-художественный), можно увидеть, что поэтесса транслирует в своей повести деятельность музея как института по формированию и сохранению в обществен-

ном сознании событий далекого прошлого. Главным объектом музейной коммеморации становится историческое лицо — царевич Дмитрий Московский и Угличский. Портрет его нарисован Берггольц в границах образа, закрепленного художественной национальной культурой в иконе (главка «Валдайская дуга»). «Здесь (в саду терема царевича Дмитрия. — *Н. П.*) было очень хорошо, — писала Берггольц, — и было почему-то приятно знать, что ходишь по тем же дорожкам, по которым ходил царевич Димитрий — *такой же, как на иконе* (курсив мой. — *Н. П.*): в длинной белой рубашке, с розовыми ладонями, которые он, как крылышки, держал открытыми над плечами, и аккуратное золотое кольцо сияния неотступно кружилось над его головой» [11, т. 3, с. 323–324]. Гибель царевича описана Берггольц в пореволюционной интерпретации: «Мы уже знали, как убили царевича <...> из дремучих, буйно цветущих кустов сирени выскочил Данила Битяговский с длинным, блестящим, острым ножом и зарезал царевича — ножом по горлу». [11, т. 3, с. 324]. Обращает на себя внимание фраза «мы уже знали», свидетельствующая об уже сформированном в коллективной памяти образе прошлого, который и был воспринят детьми, играющими в саду терема царевича Дмитрия. «Зачем было убивать его — пишет дальше Берггольц, — ведь хоть он и был царевич, что, конечно, не так-то уж хорошо, как мы узнали после свержения нашего петроградского царя, но ведь он же был еще маленький, он еще не понимал, что нехорошо быть царевичем...» [11, т. 3, с. 324]. Берггольц, разумеется, иронизирует, и тем не менее именно в таком ракурсе («нехорошо быть царевичем») «общее прошлое» входило в сознание ровесников поэтессы и наполняло, в русле теории П. Нора, место памяти тем содержанием, которое было поддержано официальным дискурсом.

Важным музейным артефактом, несущим в себе коллективную память о прошлом, был угличский колокол, возвестивший народу об убийстве царевича (главка «Корноухий колокол»). Легенда гласит: после того, как разъяренная толпа совершила самосуд над предполагаемыми убийцами, многие угличане были казнены, шестьдесят семей отправлены в ссылку. Колокол сбросили с колокольни, отрубили одно ухо, вырвали язык и выслали в Тобольск, куда его тянули сами угличане. Через триста лет отбывший наказание колокол вернули в Углич и повесили в музей-палате царевича Дмитрия. Репрезентация у Берггольц ссыльного колокола как гласа народа, бунтаря «против царской власти», правдолюбца, лишённого права говорить (вырвали язык), в определенной степени несла в себе конструирование истории в соответствии с официальной идеологией: прошлое подавалось исключительно с негативных сторон в противовес счастливому настоящему.

Историю корноухого колокола-глашатая Берггольц также вписала в «большое время», завершив рассказ отсылкой к боям Великой Отечественной войны. В звучании колокола ей слышалось теперь предостережение тем, кто хочет развязать новую войну: «возмездие на страже» [11, т. 3, с. 329].

В 1953 г. Берггольц увидела новый Углич: теперь в музее отсутствовали те реликвии, которые упоминались в повести «Углич» (валдайскую дугу и колесницу Кутузова переместили в другие хранилища); были переименованы улицы (не было больше Благовещенской и Крестовоздвиженской), а в Богоявленском соборе были устроены склады. (Напомним, что процесс переименования улиц как коммеморативная практика также изгоняет из сознания общества память о прошлом, внедряя новые образы, одобренные действующей идеологией.) Ожидаемая встреча с «чистейшим, торжествующим, окончательным счастьем» не состоялась. Она не произошла и по самой природе человеческой памяти, поскольку, по мысли П. Нора, «наше восприятие прошлого — это

страстное овладение тем, что не принадлежит нам больше» [18, с. 37]. «Возвращение к порогу родного дома, — пишут исследователи, — старому заброшенному и неузнаваемому жилищу. С той же знакомой старинной мебелью, но при другом освещении. В ту же мастерскую, но для другой работы. В ту же пьесу, но в другой роли» [18, с. 39]. При этом, поселившись в Угличе в гостиничном номере с пышными геранями на окнах, поэтесса ощутила покой: «...я — у себя, дома, больше “у себя” в настоящее время, чем где бы то ни было» [11, т. 3, с. 254]. Такое мироощущение она объясняла сопричастностью к тому, что «воздвигнуто и воздвигается над землей» и «уходит в воду», и подчеркивала общность собственной судьбы с родной землей «вплоть до утрат». Рассуждение на эту тему Берггольц завершает актуальной риторикой: «“Это мое”. Нет, это н а ш е. И все наше — это мое!» [11, т. 3, с. 252].

В продолжение нашего исследования мы вправе задать вопрос: была ли исчерпана поэтессой тема Углича книгой «Дневные звезды», восторженно встреченной современной критикой, читательской аудиторией и изданной многотысячными тиражами? Предполагаем, что полного творческого удовлетворения у автора не было, поскольку известно, что многое осталось недосказанным, недоговоренным и требовало переделки «в сторону отчаянной, открытой, серьезной правды» [3, с. 290]. Берггольц намеревалась в будущем написать вторую часть «Дневных звезд» и в связи с этим делала краткие предварительные заметки для себя, свидетельствующие о расширении и углублении первоначального творческого замысла.

При анализе обрывочных записей поэтессы для работы над продолжением «Дневных звезд» становится ясно, что она собиралась усилить значение Углича как национального топоса через осмысление трагедий русской истории — невинной жертвы далекой старины, царевича Дмитрий («“Нельзя, чтобы плакало дите!” А тут обидели, убили маленького, беззащитного» [11, т. 3, с. 326]) и бессмысленной гибели соотечественников в недавнем прошлом (сталинские репрессии). Читаем ее план-проспект:

I Углич — тема не только тема детства и сна.

II Углич — тема возвращающихся и погибших (Угличская ГЭС).

Углич, где началась одна из великих трагедий русской истории — Смутное время.

Смутное время началось с убийства невинного ребенка — с напрасной жертвы. <...>

Народ возмущают несправедливые невинные жертвы, — народ, готовый на любые жертвы во имя мечты и справедливости.

Колокол — образ поэта, возгласившего о содеянном зле.

И в плоть до наших дней... Угл<ичская> ГЭС.

— А сколько костей заключенных

легло по крутым берегам.

К I теме — тема — Женья¹ — подтекст и — дальше

“да ты не приснился ли мне...”

К II теме — наш Китеж, поколение, трагедия всех трагедий... [3, с. 273].

Берггольц, как известно, так и не удалось написать вторую часть «Дневных звезд» и «вплести» в современность тему древнего Углича. Однако попытку воплотить свое намерение она предприняла в другом произведении — киносценарии «Дневные

¹ Имеется в виду тема сохранения культурных памятников Углича; Женья — архитектор-реставратор Евгений Георгиевич Ефремов (р. 1926), занимавшийся восстановлением Трехшатровой Успенской церкви Алексеевского монастыря, называемой в народе за красоту «Дивной». Он встречался с Берггольц во время ее посещения Углича в 1953 г., и, по его свидетельству, она способствовала поддержанию реставрационных работ со стороны местных властей. Берггольц посвятила Е. Ефремову стихотворение «Церковь “Дивная” в Угличе» (1953) [11, т. 2, с. 141–142].

звезды», написанном в соавторстве с Таланкиным [13]. (В титрах фильма, вышедшего в прокат в 1966 г., автором сценария и режиссером-постановщиком киноленты указан И. Таланкин). Цитированный план-проспект дает возможность по-новому прочитать киносценарий и увидеть иные коннотации в эпизодах фильма, связанных с гибелью царевича Дмитрия в 1591 г. «Кинорассказ об этом преступлении строится так, — справедливо заметил З. С. Паперный, — как будто героиня вспоминает то, что сама видела и пережила» [20, с. 29]. Действительно, создается эффект присутствия героини (Ольги) в древнем Угличе, где она предстает перед зрителями то в образе самого царевича, на которого набрасывается убийца («Оля в одежде царевича, в длинной белой рубашке, раскрыв над плечами, слово крылышки, розовые ладони, с крутящимся сиянием над головой, гуляет по дорожке» [13, с. 332–333]), то в образе матери («Ольга, в одеянии царицы, припав к гробу, не сводит воспаленных, сухих глаз с лица сына» [13, с. 340]). Эти аллюзии не случайны. Они отсылают к беззакониям в отношении самой Берггольц в 1938–1939 гг., когда ее, беременную, арестовали по ложному обвинению в контрреволюционной деятельности и заключили в ленинградскую тюрьму (Шпалерная ул., д. 25), где в больнице после допросов она потеряла собственного (мертворожденного) ребенка. Берггольц стала двойной жертвой: как невинная узница сталинских застенков и как мать, лишившаяся долгожданного ребенка. В связи с этим закономерно, что поэтесса включила в сценарий сцену в больнице, во время которой врач сообщал арестантке, что она больше не сможет иметь детей [13, с. 338]; из фильма этот эпизод был изъят. Более того, по комментарию сестры поэтессы, М. Ф. Берггольц, в одном из вариантов киносценария сохранился не вошедший в окончательный текст фрагмент: ночевка в морозной степи ссыльных угличан и роженицы-угличанки. «На снегу, у колокола, рожала женщина, — сообщала М. Ф. Берггольц. — Вокруг угличан кружили волки...» [13, с. 338]. Показательно и то, что Ольга появлялась в киносценарии в толпе избитых угличан в облике окованной в железо безымянной простолюдинки, являя собой одну из многочисленных неизвестных истории фигур, подвергавшихся произволу. И, наконец, Берггольц «вплела» древний Углич в «наши дни» посредством включения в сценарий фантазмагорической картины: ее героиня, гуляя по Ленинграду, неожиданно видит на улице ссыльных угличан, которые, звеня кандалами, идут этапом.

Типичный ленинградский зимний промозглый день. По тротуару, подняв воротник, спешат прохожие. <...>

И вдруг Ольге кажется, что навстречу уличному движению идет по мостовой колонна ссыльных угличан.

<...> Измученные люди, звеня цепями, месят обмороженными, босыми ногами снег и грязь.

А трамваи катят мимо, и из окон смотрят равнодушные люди.

Ольга в отчаянии оглядывается — неужели лишь она видит это?

[13, с. 345]

Действие развивается сюрреалистически: Ольга замечает, что падает от слабости звонарь, тянущий салазки с колоколом, и бросается к нему на помощь. Стрелец отшвыривает ее в колонну, она падает возле салазок, впрягается тащить колокол, а звонаря уже закрывает собой проезжающий трамвай. При этом угличское и ленинградское пространство фантастическим образом накладываются друг на друга и превращаются в единое, а героиня «эмигрирует» в Древнюю Русь, сливается с толпой ссыльных и принимает от звонаря колокол, олицетворяющий «поэта, возгласившего о содеянном зле». Этой картиной Берггольц закольцевала в киносценарии тему невинных напрас-

ных жертв прошлого и настоящего, как предполагала сделать, судя по плану-проспекту, во второй части «Дневных звезд». (В фильме эпизод был сохранен Таланкиным и помещен в середину киноленты².)

Отметим попутно, что записи поэтессы для работы над второй частью «Дневных звезд» попали в поле зрения японского филолога Тадаси Накамура, автора статьи «Мечта о мире как органическом целом в литературе советского периода: анализ «Красной птицы» Ю. Казакова, «Дневных звезд» О. Берггольц и др.». Исследование Т. Накамура нас будет интересовать в рамках темы «Углич-Китеж», о которой ученый пишет: «По замыслу Берггольц, образ погружения Углича под воду в чем-то перекликается с легендой о Китеже. <...> У Берггольц был замысел поэтическими ассоциациями связать историю Углича с этой легендой. Такой замысел в самих “Дневных звездах” только намечен одним стихотворением³, а в записях, написанных после издания книги для ее дополнения, выражен ясно» [17, с. 128]. Однако, как мы показали выше, непосредственная отсылка к легенде, помимо стихотворения о Калязинской колокольне, есть и в самом тексте «Дневных звезд», в сцене прощания с «городом детства» [11, т. 3, с. 224]; теперь же добавим, что и в киносценарии дана та же картина: «Колеблюсь сквозь слезы, точно погружаясь в воду, Углич стоит на высоком-высоком откосе, узорный, древний, зеленый» [13, с. 335].

Особое внимание следует обратить на последний пункт плана-проспекта Берггольц: «К II теме — наш Китеж, поколение, трагедия всех трагедий...» [3, с. 273]. Он соотносится с другой рабочей записью, в которой выражена та же мысль «Углич-Китеж», но в русле размышлений о судьбах поколения первороссиян — рабочих Обуховского завода, отправившихся из Петрограда в далекую Сибирь и создавших на Алтае Первое российское общество коммунаров-хлеборобов. О дерзкой мечте коммунаров Берггольц написала поэму «Первороссийск» (1951), удостоенную Сталинской премии. Теперь, в 1960-е гг., для нее стало очевидным — из общества «ушел дух коммуны» [3, с. 248], утрачены лучшие черты русского характера. Развивая тему духовных утрат, Берггольц взволнованно утверждала в дневнике: «Над затонувшими затопленными коммунарами, над градом Китежем идем. (Углич – Китеж. Калязинская колокольня)» [3, с. 291]. Таким образом, поэтесса включила «город детства» в систему национальных утрат: «Углич — Китеж — Калязинская колокольня — Первороссийск». Тот факт, что в творческом сознании поэтессы Углич и Первороссийск были связаны как духовные символы, свидетельствует, в частности, ее литературный сценарий «Первороссияне» [9, с. 247–311]⁴, в котором фамилия персонажа — бывшего попа Ивана Богоявленского [9, с. 305] (первоначально в машинописном варианте сценария — Крестовоздвиженского) — «списана» с угличских топонимов — Богоявленского собора и Крестовоздвиженской улицы, позже переименованной в Октябрьскую.

В заключении подчеркнем еще один немаловажный аспект. В киносценарии «Дневные звезды» в сопоставлении с одноименной повестью дается иная реконструкция гибели царевича: не Данила Битяговский, а Осип Волохов вонзает нож в горло Дмитрия, да и музейная коммеморация исторического события отличается от той, которая представлена в повести. (Речь в данном случае идет именно о *музейной* репрезентации

² В задачу данной статьи не входит сравнительный анализ киносценария «Дневные звезды», написанного Берггольц в соавторстве с И. Таланкиным, и сценария И. Таланкина, по которому был снят фильм «Дневные звезды» (1966).

³ Накамура имеет в виду стихотворение о Калязинской колокольне. См.: «о том, как вся она белея / из тихих-тихих вод встает ~ О город Китеж, город Китеж, / бесстрашно вставший над водой!» [11, т. 3, с. 245].

⁴ Фильм «Первороссияне» (реж. А. Иванов, Е. Шифферс) вышел в прокат 1967 г.

истории, поскольку свое отношение к событию Берггольц обозначила довольно ясно: «Не моя задача, как вы понимаете сами, исследовать, зарезался ли царевич сам в припадке эпилепсии, спровоцировали ли народ Нагие, — важно было для него, народа, по-моему, то, что во имя каких-то непонятных ему дворцовых интриг “обидели дите”, да не просто обидели, а убили» [11, т. 3, с. 326]). В киносценарии экскурсовод подает событие в обновленном дискурсе: «Существует две версии. По одной — царевич сам накололся в припадке падучей болезни, упав на нож, с которым играл. По другой — убийство было совершено по приказу Годунова, являвшегося фактическим правителем страны при безвольном царе Федоре» [13, с. 339]. Таким образом, коллективная память о гибели царевича, транслируемая в 1960-е гг., имеет другой контент, нежели в 1930-е или 1950-е гг. В киносценарии оценка события смещена в область политического противопоставления сильной власти (Годунов) слабому правителю (царь Федор). (В фильме же, снятому по сценарию Таланкина, экскурсовод озвучивает одну, официальную версию истории: царевич убит по приказанию Бориса Годунова.)

Выводы: Углич как место памяти актуализирован в нескольких прозаических высказываниях Ольги Берггольц. В русле политических преобразований, идущих в стране в 1920–1930-х гг., город моделировался ею в повести «Углич» как социальное пространство и арена борьбы старого мироустройства с новым; в путевом очерке «Поездка в Углич» поэтесса активировала тему сохранения культурных памятников и возрождения народных ремесел. В очерках «Поездка прошлого года», «Поход за Невскую заставу» и в повести «Дневные звезды» «город детства» представлен в индивидуальной меморизации поэтессы как место абсолютного, но утраченного счастья и гармонии с аллюзией на легендарный Китеж-град. С опорой на культурную коллективную память Берггольц моделировала Углич как важнейший национальный топос России (историческое место гибели/убийства царевича Дмитрия) с излюбленным народным образом корноухого колокола (борца за справедливость). Интерес к прошлому Углича был для Берггольц не только исторического и эстетического свойства (любование валдайской дугой), но приобретал философский характер, становился способом осмысления настоящего. Дальнейшая разработка Углича как места памяти во второй (ненаписанной) части «Дневных звезд», предполагавшая осмысление невинных жертв сталинских репрессий в контексте утраты народом прежних духовных ориентиров («духа коммуны»), осталась нереализованной. При этом творческие интенции, заявленные Берггольц в рабочих планах-записях, нашли разрешение в киносценарии «Дневные звезды», где был создан эффект присутствия героини в древнем Угличе, и в угличско-ленинградском континууме героиня (Ольга) по «праву разделенного страдания» «вошла» в толпу ссыльных каторжан, соединилась с ними в духовном порыве и приняла от гибнущего звонаря корноухий колокол — символ поэта-обличителя. Изучение рабочих записей Берггольц, касающихся первороссиян, дает основание полагать, что в ее творческом сознании город являл собою национальную утрату в проекции «Углич – Китеж — Калязинская колокольня — Первороссийск».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бабушкина А.* О детской литературе // Книга и пролетарская революция. 1933. № 8. С. 38–43.
- 2 *Бабушкина А.* Путь к зрелости советской детской литературы // Детская и юношеская литература. 1934. № 6. С. 1–9.
- 3 *Берггольц О.* Встреча. Дневные звезды / сост. М. Ф. Берггольц. М.: Русская книга, 2000. Ч. I–II: Главы, фрагменты. Письма, дневники, заметки, планы. 336 с.

- 4 *Берггольц О.* Дневные звезды. Л.: Сов. писатель, 1959. 164 с.
- 5 *Берггольц О.* Поездка в Углич // Литературная газета. 1953. 8 октября. № 119. С. 2–3.
- 6 *Берггольц О.* Поездка прошлого года // Новый мир. 1954. № 10. С. 122–148.
- 7 *Берггольц О.* Поход за Невскую заставу // Новый мир. 1959. № 7. С. 6–61.
- 8 *Берггольц О.* Против ликвидации лирики // Литературная газета. 1954. 28 октября. № 129. С. 3–4.
- 9 *Берггольц О.* Пьесы и сценарии. Л.: Искусство, 1988. 367 с.
- 10 *Берггольц О.* Разговор о лирике // Литературная газета. 1953. 16 апреля. № 46. С. 3.
- 11 *Берггольц О. Ф.* Собр. соч.: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1988. Т. 1: Стихотворения, 1924–1941; проза, 1930–1941: повести и рассказы; статьи и очерки. 680 с. Л.: Худож. лит., 1989. Т. 2: Стихотворения, 1941–1953; проза 1941–1954; Говорит Ленинград; очерки и статьи. 431 с. Л.: Худож. лит., 1990. Т. 3: Стихотворения; пьесы; проза: Дневные звезды; статьи и очерки 1954–1975. 527 с.
- 12 *Берггольц О.* Углич. М.; Л.: Молодая гвардия, 1932. 100 с.
- 13 *Берггольц О., Таланкин И.* Дневные звезды // *Берггольц О.* Пьесы и сценарии. Л.: Искусство, 1988. С. 327–356.
- 14 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 30. 819 с.
- 15 <Заметка>. Поездка в Углич // Литературная газета. 1954. 13 февраля. № 19. С. 2.
- 16 *Лысяков П.* Как не нужно писать о школе // Народный учитель. 1934. № 3. С. 89–92.
- 17 *Накамура Т.* Мечта о мире как органическом целом в литературе советского периода: анализ «Красной птицы» Ю. Казакова, «Дневных звезд» О. Берггольц и др. // Дальний восток, близкая Россия: эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии. Сб. мат. междунар. семинаров по русской культуре, Токио (2014 г.) и Сеул (2015 г.) / под ред. В. Гречко и др. Белград и др.: Логос, 2015. С. 119–134.
- 18 *Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж., де, Винок М.* Франция-память / предисл. к русскому изд. П. Нора; пер. с фр. Д. Хапаевой; науч. конс. пер. Н. Копосов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. 328 с.
- 19 *Павловский А.* Голос // Голоса из блокады: ленинградские писатели в осажденном городе (1941–1944) / сост. З. Дичаров. СПб.: Наука, 1996. С. 240–255.
- 20 *Паперный З.* На подмостках лирики // *Берггольц О.* Пьесы и сценарии. Л.: Искусство, 1988. С. 5–31.

© 2021. **Natalia A. Prozorova**
St. Petersburg, Russia

UGLICH AS A PLACE OF MEMORY IN OLGA BERGHOLZ'S CREATIVE VISION

Abstract: The paper is the first to analyze Uglich as a place of memory in a creative thought of Olga Bergholz and reveal individual and collective memorization of the old Russian city. The topos of Uglich, which became a spiritual cornerstone for Leningrad's

poetess, gained some new meanings in the perspective of her statements. In the initial period of her creativity, the city developed as an entirely social space, arena for the struggle of old and new world order. A visit to Uglich in 1953 initiated the theme of preserving the monuments and reviving the crafts in the poet's mind. In her mature years, Bergholz hold "the city of childhood" as a blessed though later lost place of absolute happiness and harmony, with an allusion to the legendary Kitezh-grad and Kalyazin bell tower. Based on a cultural collective memory, Uglich was actualized and placed among the most important national topos of Russia (historical spot of the death of Tsarevich Dmitry of Uglich) with a metaphorical image of the root-eared bell — a fighter for justice. Bergholz's texts reflect the principles of museum commemoration of the Uglich tragedy that are typical for each historical period. The analysis of the poetess's working notes for the second (unwritten) part of the novel "The Day Stars," according to which she was tending to reflect on the innocent victims of olden days (Tsarevich Dmitry, the exiled Uglich townspeople) and contemporaneity (Stalin's repressions), helped to read anew the screenplay "The Day Stars" written in collaboration with I. Talankin. Creative intentions, unrealized in prose, found their realization in a cinematic project that provided effect of presence of the heroine in the Old Russian city, thanks to which the calamities of exiled Uglich townspeople were associated with the lawlessness against Bergholz herself. The role of poet-the-bell was emphasized by constructed Uglich-Leningrad space, in which the heroine performed a symbolic act, accepting a root-eared bell from a dying bell-ringer. The poetess regarded Uglich as a place of memory in the context of lost spiritual guidelines of the first communards as well ("pervorossiane," who organized the first Society of communal grain-growers in Altai). Thus, according to her creative vision, the city revealed itself as a national loss in terms of the projection "Uglich — Kitezh — Kalyazin bell tower — Pervorossiysk."

Keywords: autobiographical genres, journalism, screenplays, Russian poetesses, literary images, individual and collective memory, history.

Information about the author: Natalia A. Prozorova — PhD in Philology, Senior Researcher, Manuscript division, Institute of Russian Literature (Pushkin House) Russian Academy of Science, Makarov emb, 4, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3828-4080>. E-mail: arhivistka@mail.ru

Received: September 20, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Prozorova N. A. Uglich as a place of memory in Olga Bergholz's creative vision. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 199–212. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-199-212>

REFERENCES

- 1 Babushkina A. O detskoi literature [About children's literature]. In: *Kniga i proletarskaia revoliutsiia*, 1933, no 8, pp. 38–43. (In Russian)
- 2 Babushkina A. Put' k zrelosti sovetskoi detskoi literatury [The path of maturity of Soviet children's literature]. In: *Detskaia i iunosheskaia literature*, 1934, no 6, pp. 1–9. (In Russian)
- 3 Berggol'ts O. *Vstrecha. Dnevnye zvezdy* [Meeting. Day stars], collected by M. F. Berggol'ts. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2000. Part I–II: Glavy, fragmenty. Pis'ma, dnevniki, zametki, plany [Chapters, fragments. Letters, diaries, notes, plans]. 336 p. (In Russian)

- 4 Berggol'ts O. *Dnevnye zvezdy* [Day stars]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1959. 164 p. (In Russian)
- 5 Berggol'ts O. Poezdka v Uglich [Trip to Uglich]. In: *Literaturnaia gazeta*, 1953, October 8, no 119, pp. 2–3. (In Russian)
- 6 Berggol'ts O. Poezdka proshlogo goda [Trip last year]. *Novyi mir*, 1954, no 10, pp. 122–148. (In Russian)
- 7 Berggol'ts O. Pokhod za Nevskuiu zastavu [Campaign for the Neva Outpost]. *Novyi mir*, 1959, no 7, pp. 6–61. (In Russian)
- 8 Berggol'ts O. Protiv likvidatsii liriki [Against the elimination of lyrics]. In: *Literaturnaia gazeta*, 1954, October 28, no 129, pp. 3–4. (In Russian)
- 9 Berggol'ts O. *P'esy i stsenarii* [Plays and scripts]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988. 367 p. (In Russian)
- 10 Berggol'ts O. Razgovor o lirike [Talking about the lyrics]. In: *Literaturnaia gazeta*, 1953, April 16, no 46, p. 3. (In Russian)
- 11 Berggol'ts O. F. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols.]. Leningrad, Khudozhestvennaia literature Publ., 1988–1990. (In Russian)
- 12 Berggol'ts O. *Uglich*. Moscow, Leningrad, Molodaia gvardiia Publ., 1932. 100 p. (In Russian)
- 13 Berggol'ts O., Talankin I. Dnevnye zvezdy [The Day Stars]. In: Berggol'ts O. *P'esy i stsenarii* [Plays and scripts]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988, pp. 327–356. (In Russian)
- 14 Gor'kii M. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected works in 30 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1955. Vol. 30. 819 p. (In Russian)
- 15 <Zametka>. Poezdka v Uglich [Trip to Uglich]. In: *Literaturnaia gazeta*, 1954, February 13, no 19, p. 2. (In Russian)
- 16 Lysiakov P. Kak ne nuzhno pisat' o shkole [How not to write about school]. In: *Narodnyi uchitel'*, 1934, no 3, pp. 89–92. (In Russian)
- 17 Nakamura T. Mechta o mire kak organicheskom tselom v literature sovetskogo perioda: analiz “Krasnoi ptitsy” Iu. Kazakova, “Dnevnykh zvezd” O. Berggol'ts i dr. [The dream of the world as an organic whole in literature of the Soviet period: analysis of Yu. Kazakov's “Red bird”, O. Bergholz's “Day stars” and others]. In: *Dal'nii vostok, blizkaia Rossiia: evoliutsiia russkoi kul'tury — vzgliad iz Vostochnoi Azii. Sbornik materialov mezhdunarodnykh seminarov po russkoi kul'ture, Tokio (2014 g.) i Seul (2015 g.)* [The Far East, near Russia: the evolution of Russian culture—a view from East Asia. Collection of proceedings of international seminars on Russian culture, Tokyo (2014) and Seoul (2015)], edited by V. Grechko i dr. Belgrad and other, Logos Publ., 2015, pp. 119–134. (In Russian)
- 18 Nora P., Ozuf M., Piuimezh Zh., de, Vinok M. *Frantsiia-pamiat'* [France-memory], preface to the Russian edition by P. Nor; translated from the French by D. Khapaeva; scientific consultant of the translation by N. Koposov. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 1999. 328 p. (In Russian)
- 19 Pavlovskii A. Golos [Voice]. In: *Golosa iz blokady: leningradskie pisateli v osazhdennom gorode (1941–1944)* [Voices from the Blockade: Leningrad Writers in the Besieged City (1941–1944)], collected by Z. Dicharov. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, pp. 240–255. (In Russian)
- 20 Papernyi Z. Na podmostkakh liriki [On the scaffolding of lyrics]. In: Berggol'ts O. *P'esy i stsenarii* [Plays and scripts]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988, pp. 5–31. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-213-225>

УДК 81'37+81'27

ББК 81

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Е. В. Каргаполова
г. Москва, Россия

© 2021 г. М. А. Симоненко
г. Москва, Россия

**РОЛЕВЫЕ ПОЗИЦИИ ЧИТАТЕЛЯ
В КОГНИТИВНОЙ СЦЕНЕ
«ВСТРЕЧА С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕРСОНАЖЕМ»**

Аннотация: Предлагаемое исследование является результатом интеграции лингвистического и социологического знания. Обширная база данных, генерируемая в социологическом опросе, служит ценным материалом для последующего лингвистического анализа. Объектом предлагаемого исследования послужили высказывания респондентов, принимавших участие во второй волне конкретного социологического исследования студенчества в трех российских регионах — Москве, Волгограде и Астрахани. В анкету был включен вопрос «Какого литературного героя Вы бы хотели встретить в реальной жизни и почему?». Из полученных 869 развернутых ответов на данный вопрос было отобрано 224 высказывания, в которых в качестве желаемых участников воображаемой встречи выступали наиболее популярные среди респондентов персонажи. Моделирование когнитивной сцены «Встреча с литературным персонажем» осуществлялось на основе пропозиций с выделением основных компонентов — актанта (субъекта и объекта ситуации встречи) и предиката в роли семантической доминанты высказывания. С учетом эксплицируемых в пропозициях предикативных отношений были выявлены основные ролевые позиции читателей-интерпретаторов в когнитивной сцене. Сторонники пассивного наблюдения и оценивания формируют группы критиков, зрителей и слушателей. Приверженцы активного взаимодействия и манипулирования рассматриваются в качестве собеседников и со-участников события. **Ключевые слова:** когнитивная сцена, пропозиция, анкетирование, референт, денотативная ситуация, предикат, интерпретатор, литературный персонаж, виртуальная встреча.

Информация об авторах:

Екатерина Владимировна Каргаполова — доктор социологических наук, доцент, Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова, Стремянный пер., д. 36, 115093 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2892-3953>. E-mail: k474671@list.ru

Марина Александровна Симоненко — кандидат филологических наук, доцент, Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова, Стремянный пер.,

д. 36, 115093 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4594-1595>.
E-mail: MASimonenko@yandex.ru

Дата поступления статьи: 08.05.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Каргаполова Е. В., Симоненко М. А. Ролевые позиции читателя в когнитивной сцене «Встреча с литературным персонажем» // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 213–225. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-213-225>

Коммуникация между автором художественного текста и читателем традиционно рассматривается в терминах триады «автор-текст-читатель», данная система из трех взаимосвязанных составляющих оказывается в фокусе внимания специалистов в области лингвистики текста [2; 4; 19] и нарратологии [20; 22; 27], представителей когнитивной лингвистики [15; 23; 24; 25; 26] и психолингвистики [1; 6; 16; 21]. Подобное неконтактное коммуникативное взаимодействие посредством материального носителя — художественного текста — описывается в терминах *субъект-объектного общения* [18], *взаимодействия и противопоставления социокультурных контекстов* [17], *интеракции носителей литературного знания (literary minds)* [25], *интерсубъектных корреляций между концептуальными моделями текста в сознании автора-продюцента и читателя-реципиента* [6].

В когнитивной лингвистике и психолингвистике до сих пор недостаточно изученными остаются вопросы о том, какие опорные элементы внешнего (вербального) и внутреннего (концептуального) контекстов имеют приоритетное значение при формировании читательской проекции, какие роли в выстраиваемой проекции читатель отводит себе, какова динамика проекции в онтогенезе [15; 16; 21]. В свете сказанного предлагаемое исследование приобретает актуальность, поскольку авторами предпринимается попытка ответить на один из названных выше вопросов: основной задачей является определение ролевых позиций читателей-интерпретаторов в вербализуемом ими фрагменте целостной проекции текста. Выводы делаются на основе пропозиционального анализа вербальных высказываний читателей о воображаемой встрече с литературным персонажем. Исследование носит междисциплинарный характер: материалом для лингвистического анализа послужили высказывания участников социологического опроса, филологическая часть исследования выполнена в русле семантико-когнитивного подхода.

Одной из форм структурирования, когнитивной схематизации и развертывания читательской проекции текста как целостного образования является модель ситуации, в которой репрезентировано знание реципиента о стереотипных или уникальных событиях реального (или фиктивного) фрагмента мира [5]. На материале 180 проекций 12 художественных произведений Н. В. Рафикова делает заключение, что модель ситуации проявляется в двух функциях — как опорный элемент процессов понимания и как способ организации разных схем знаний, в том числе под влиянием читаемых текстов [16]. По мнению исследователя, читатель всегда включен в конструируемую им ситуацию и занимает в ней либо позицию участника события, либо внешнего наблюдателя [16].

Следует уточнить, что в лингвистике ментальный образ предметной (денотативной) ситуации обозначается целым рядом терминов: *образ ситуации* [12; 13; 21] *модель ситуации* [5; 16], *когнитивная модель ситуации* [11], *референтная ситуация* [10]. Наи-

более релевантным для целей нашей работы представляется понятие «когнитивная сцена» (КС), под которой понимается «репрезентация образа некоторой ситуации действительности (реальной или фиктивной, воображаемой), подлежащего выражению в языковой форме и являющегося референтом языкового выражения» [8, с. 25]. КС включает отдельные «эпизоды», в которых актуализируются пространственно-временной фон воспринимаемого фрагмента действительности, образы субъекта и объекта восприятия, а также связи и отношения между ними.

В языке структурно-семантическим субститутом КС являются пропозиции, составляющие основу конкретных высказываний и семантизирующие смысловое содержание КС. С точки зрения синтаксической семантики, пропозиция — «это семантическая конструкция, которая образована предикатом с заполненными валентностями» [7, с. 129]. Согласно семантико-когнитивному подходу, «пропозиция — это семантическая структура, в которой средствами языка раскрывается толкование, конфигурация, профилирование образа денотативной ситуации <...>, посредством пропозиции происходит кодирование некоей ситуации в виде предикатно-аргументной структуры» [9, с. 19]. Содержание КС представляет смысловую основу высказывания (КС — референт высказывания), а пропозиция — основа, каркас семантической структуры высказывания.

Фрагмент действительности — денотативная ситуация, в свою очередь, служит референтом для соответствующей КС [8; 9]. КС «Встреча с литературным персонажем» референциально соотнесена с ситуацией виртуальной встречи с кем-то хорошо знакомым, однако знакомым заочно, по большей части из книг. В содержание КС входят области субъекта и объекта интерпретации — читателя и литературного героя, а также связи и отношения между ними. Пропозиция включает предикат и его аргументы, где предикат является ядерным семантическим компонентом конструкции.

Пропозициональное моделирование КС «Встреча с литературным персонажем» осуществлялось на материале ответов респондентов, участвовавших в масштабном социологическом исследовании «Круг чтения художественной литературы студенчества России». Метод сбора первичной информации — анкетирование. Разработчик инструментария — доктор социологических наук, профессор кафедры политологии и социологии РЭУ им. Г. В. Плеханова Е. В. Каргаполова. Первая волна исследования была реализована в феврале 2016 г. среди студентов вузов Астрахани (N=400) и Волгограда (N=400), вторая волна — в июне 2019 г. среди студентов вузов Москвы (N=2100), Волгограда (N=460) и Астрахани (N=400). Исследование носило зондажный характер, задача репрезентации выборки не ставилась, полученные результаты могут распространяться только на исследованную совокупность либо использоваться как справочные. Однако объем «поля» позволяет не только предложить достаточно большой объем информации для размышления, но и сделать вполне обоснованные выводы. Массив полученных данных обработан с использованием программных комплексов Vortex (2016 г.) и SPSS (2019 г.).

В ходе второй волны исследования в анкету были включены вопросы, требующие развернутого ответа. В качестве материала для лингвистического анализа мы использовали ответы на вопрос «Какого литературного героя Вы бы хотели встретить в реальной жизни и почему?». Включая данный вопрос в анкету, мы полагали, что симулирование ситуации реального общения через сведение в одной сцене реципиента текста и литературного персонажа даст ключ к пониманию ролевых позиций читателя в КС «Встреча с литературным персонажем»: сама формулировка вопроса содержала имплицитную установку на формирование соответствующей КС.

Было получено 869 развернутых ответов на указанный выше вопрос. В состав респондентов вошли представители студенческой молодежи в возрасте от 17 до 24 лет, это учащиеся как технических, так и гуманитарных вузов. Таким образом, респондентов объединяет принадлежность к одной социально-возрастной группе. Среди участников опроса были юноши и девушки (41,6% и 58,4% соответственно), однако в рамках данного исследования не ставилась задача дифференциации респондентов по гендерному признаку. Следует уточнить, что все участники, ответившие на вопрос «Какого литературного героя Вы бы хотели встретить в реальной жизни и почему?», указали в анкете, что читали то произведение, героя которого они избрали в качестве потенциального участника воображаемой встречи. Следовательно, вне зависимости от того, как давно была прочитана книга, концепт соответствующего текста хранится в памяти реципиента, поэтому с учетом задачи исследования и в целях акцентирования его филологической направленности мы используем понятие «читатель» для обозначения респондентов, авторов высказываний о виртуальной встрече с литературным героем. Из всего корпуса развернутых ответов были отобраны 224 высказывания, при отборе единиц для последующего пропозиционального анализа мы руководствовались фактором частотности упоминания имени литературного персонажа в качестве желаемого участника виртуальной встречи. В топе списка самых популярных персонажей (разумеется, среди респондентов) оказались имена, демонстрирующие все признаки прецедентности — способность формировать коллективный концепт, возобновляемость в дискурсе, ценностная акцентуация, символизация в коллективном сознании. Это герои как отечественной, так и зарубежной классики: Шерлок Холмс, Воланд, Родион Раскольников, Евгений Базаров, Григорий Печорин, Кот Бегемот, Александр Чацкий, Евгений Онегин, Наташа Ростова.

Сочетание социологических и лингвистических методов позволило получить объемную базу данных и осуществить интегрированное исследование с применением нескольких научных методик (анкетирование, моделирование КС на основе пропозициональных структур с выделением ролевых позиций субъекта-интерпретатора).

КС «Встреча с литературным персонажем» содержит знания об этапах и эпизодах типовой сцены встречи. Наряду с этим присутствие в качестве одного из коммуникантов фиктивного (литературного) участника вносит в КС дополнительные смыслы, ассоциации, связанные с фигурой персонажа, носителя социокультурных норм и ценностей, фокализатора, центральной фигуры соответствующего нарратива. На наш взгляд, ролевые позиции, занимаемые читателями в формируемой ими КС виртуальной встречи, мотивированы как репрезентациями типовых ситуаций, так и образом персонажа с закрепленными за ним индивидуальными и стереотипными представлениями и переживаниями.

Пропозиции переводят образы КС виртуальной встречи на язык синтаксической семантики, где выделяются константные элементы — актанты (субъект и объект ситуации) и предикат, который выполняет функцию организующего центра высказывания, связывая актанты и создавая в итоге целостную ситуацию. При этом главные участники ситуации могут быть «синтаксически невыразимы и находиться за пределами периферии, за кадром ситуации» [14, с. 58]. Например, *(Мне) нравится его (Онегина) характер*.

КС встречи с литературным героем чаще всего базируется на одной элементарной трехчленной пропозиции — *X интересен Y или Y (хочет) поговорить / послушать X*, где *X* — это персонаж, а *Y* — читатель (конкретный респондент). Например,

он симпатичен мне (о Воланде); (я хочу) поговорить с ним (о Раскольникове). Следует уточнить, что сочетание волитивного глагола «хотеть» с последующим инфинитивом образует одну единицу в составе пропозиции с акцентированием второго компонента, поскольку именно он фиксирует результат выбора; значение намерения в данном случае реализуется только «в контексте подчиненной предикации, обозначающей контролируемое действие» [14, с. 310]. Среди откликов респондентов встречаются более развернутые высказывания, инкорпорирующие несколько пропозиций: *Я бы вышла замуж за Чацкого... этот мужчина — идеал... рядом с ним я бы чувствовала себя живой... Он знал, во что верит (о Чацком)*.

Предикат является семантической доминантой в составе пропозиции и смыслообразующим центром референтной КС; индивидуальный выбор предикативной единицы, на наш взгляд, обусловлен в том числе и характеристиками — когнитивными, психоэмоциональными, социокультурными — субъекта, «режиссирующего» виртуальную встречу с литературным персонажем. По мнению В. Г. Борботько, «в зависимости от ракурсов, или модусов, отражения реальности глагол по-разному определяет статус и позицию субъекта высказывания, который может выступать как участник или наблюдатель действия, процесса» [3, с. 131]. С другой стороны, выбор предиката мотивирован фактором персонажа — с одними литературными героями хочется общаться, за другими лучше наблюдать, третьи вдохновляют на сотрудничество. Полагаем, что анализ предикативных отношений между двумя участниками воображаемой сцены встречи — читателем-интерпретатором и персонажем — дает ключ к пониманию ролевых позиций читателей в переживаемых ими ситуациях, а также выявляет ракурсы восприятия конкретных литературных героев в зависимости от избираемой тактики коммуникации.

Пропозициональный анализ отобранных нами высказываний подтверждает предположение о том, что в пространстве КС встречи с литературным персонажем авторы высказываний отводят себе определенные роли. Предпринятая нами классификация читателей по типу избираемых ими предикативных отношений с виртуальным коммуникантом строится на безусловном принятии положения о перманентной активности читателя в процессе интерпретационной деятельности [6; 12; 13].

В зависимости от типа предиката фиксируется степень вовлеченности субъекта-интерпретатора в сцену встречи с персонажем и выявляется определенный вектор его вербального поведения. В КС «Встреча с литературным персонажем» субъект высказывания проявляет себя в пяти ролевых позициях — это КРИТИК, ЗРИТЕЛЬ, СЛУШАТЕЛЬ, СОБЕСЕДНИК И СО-УЧАСТНИК СОБЫТИЯ.

Для высказываний «критиков» характерны пропозициональные структуры типа *X — умный / смелый / благородный (для Y), либо Y нравится X, либо Y любит в X ум / смелость / благородство, либо X (для Y) — это ум / смелость / благородство*. «Критики» артикулируют свое эмоциональное восприятие персонажа и отдают предпочтение предикативным прилагательным и глагольным предикатам с семантикой оценки. Примечательно, что сам субъект оценки, присутствуя в КС (поскольку понятно, от чьего имени высказывается оценка), в пропозиции часто представлен имплицитно. Например, *он очень умный; он гений (о Шерлоке Холмсе); он загадочный (о Воланде); он интересный и глубокий (о Раскольникове); восхищает его характер; нравится его позиция (о Базарове); нравятся взгляды его на жизнь; Печорин — человек чести (о Печорине)*.

В тех случаях, когда для вербализации оценки используется лексика, выражающая типичные представления о характеристиках партнера (интересный / неинтересный; умный / глупый), формирование КС происходит с опорой на стереотип ситуа-

ции встречи, включающий в качестве обязательного элемента первую эмоциональную реакцию на объект восприятия. Стереотипизация сцены встречи с литературным персонажем указывает на отстраненность субъекта-критика и неопределенность объекта оценки: в высказываниях «критиков» порой не представляется возможным идентифицировать конкретного персонажа: *он очень умный (о Шерлоке Холмсе); это крайне умная личность (о Воланде); умнейший человек (о Раскольникове); он умный человек (о Чацком)*.

Если КС содержит репрезентации образа героя в совокупности всех представлений и переживаний, связанных с конкретным прецедентным именем, КС вербализуется в таких высказываниях, которые конкретизируют сцену и идентифицируют объект оценки: *он — дьявол (о Воланде); он — нигилист (о Базарове)*. На уровне пропозиции конкретизация ситуации может происходить в зоне аргументов, указывающих на признаки объекта оценивания: *мне нравится его искусство делать выводы и анализировать; нравятся его аналитические способности (о Шерлоке Холмсе)*.

В общей выборке оценочные высказывания составляют 40%. Большинство оценочных реакций приходится на долю Печорина (20%). Условные «критики» присутствуют в КС виртуальной встречи, однако фокус внимания смещен на объект восприятия и его признак(и), «критик» же предпочитает оценивать своего визави со стороны.

К разряду «зрителей» и «слушателей» относятся респонденты, которые для выстраивания отношений с персонажем избирают перцептивные предикаты с семантикой визуального или аудиального восприятия. Высказывания строятся на основе пропозиции *У (хочет) увидеть / услышать Х. Например, (я хочу) увидеть ее своими глазами (о Н. Ростовской); (хочу) услышать его мнение (о Чацком); (хочу) увидеть его в реальной жизни (о Коте Бегемоте)*. «Зрители» и «слушатели» по сравнению с «критиками» стремятся к сокращению дистанции между собой и персонажем — объект восприятия находится в пределах видимости / слышимости — и именно ему отдано право доминирования в ситуации виртуальной встречи по причинам, субъективно значимым для автора высказывания. Мотивом помещения персонажа в центр сцены могут служить его выдающиеся способности или знания: *(хотелось бы) наблюдать расследования; (хочу) увидеть работу этого гения (о Шерлоке Холмсе)*, либо симптомы угнетенного состояния героя, что требует эмпатии со стороны слушателя: *(хочу) послушать о его жизни; (хочу) послушать о терзаниях его души (о Раскольникове)*, либо особенности внешности или характера, вызывающие особое любопытство: *(хотелось бы) увидеть существо, совмещающее в себе животную и человеческую натуру; (хотел бы) увидеть его в реальной жизни, как мифическое животное (Кот Бегемот)*.

Следует отметить, что высказывания с перцептивными предикатами немногочисленны (11%). Любопытнее всего респондентам увидеть Шерлока Холмса, а послушать Р. Раскольникова.

На более высокий уровень интимизации интерсубъектного взаимодействия выходят респонденты, в КС которых образы участников встречи связаны посредством акта речевой коммуникации, что на уровне пропозиций актуализировано предикатами говорения в качестве ядерных компонентов структуры: *У (хочет / интересно) поговорить / пообщаться / обсудить что-либо с Х. Например, (мне интересно) с ним пообщаться; (хотела бы) порассуждать на тему нигилизма; (интересно) обсудить с ним его взгляды (о Базарове); (хотел бы) обсудить его теорию; (хотел бы) пофилософствовать с ним; (хочу) обсудить с ним его поступки (о Раскольникове)*. Респонденты из этой группы проявляют большую степень готовности к прямому диалогу; в сценарии

встречи с героем они отводят себе роль равноправных партнеров по коммуникации, отсюда эксплицируемое желание не только пообщаться, но и «пофилософствовать», «поспорить» и «подискутировать». Воображаемый предмет разговора в пропозиции выражен информативом, при этом не всегда содержится указание на конкретного собеседника: *(интересно) поговорить с ним о жизни; поговорить с ним об истории (о Воланде); обсудить его жизненный путь (о Р. Раскольникове); поговорить с ним о жизни человека (о Е. Базарове)*. В общей выборке высказываний, содержащих вполне очевидное коммуникативное намерение встретиться с героем, чтобы обсудить важные для респондента темы, достаточно много (23%). Среди наиболее востребованных собеседников — Воланд, Е. Базаров, Р. Раскольников.

Готовность к совместной деятельности, сотрудничеству с литературным персонажем демонстрируют респонденты из группы, которую мы условно назвали «со-участники» события. При этом артикулируется намерение научиться чему-либо у героя, реализовать совместное действие или даже оказать некое воздействие на героя. В пропозициональных структурах преобладают предикаты с семантикой действия, совершения и достижения: *У (хочет) узнать / понять / научиться чему-то у Х. Или У (хочет) помочь / вместе чем-то заняться с Х. Или У сделал бы что-то вместе с Х*. При этом позиционно маркирован компонент, выражающий либо содержание совместного действия, либо его результат; именно в этой части пропозиции осуществляется конкретизация личности второго участника встречи. Среди «со-участников» события различаются «ученики», «партнеры» и «манипуляторы».

Наиболее популярный среди «учеников» предикат «научиться» имплицитно подразумевает знание об определенном фрагменте события — получении нового знания, овладении новым навыком через совместный опыт: *(хочу) научиться у него дедукции; (хочу) научиться дедуктивному методу для применения в журналистике; он может научить меня видеть людей насквозь (о Шерлоке Холмсе); поучиться у нее жизнелюбию (о Н. Ростовой)*. Организующий сцену глагольный предикат указывает на направленность воздействия — литературный персонаж, выполняющий наставнические функции, оказывает влияние на читателя, который, в свою очередь, занимает ученическую позицию.

Вектор отношений между участниками встречи меняется, когда ядром пропозиции становятся предикативные единицы с семантикой активного действия: *вместе с ним раскрыть преступление; (хотелось бы) вместе провести расследование (о Шерлоке Холмсе); вместе обличать пороки (о Воланде); повеселиться вместе (о Коте Бегемоте); для совместного занятия музыкой и танцами (о Н. Ростовой)*. Референтом, смысловой основой высказываний является КС, в которой интересубъектные отношения переживаются как равноправные, партнерские.

Наконец, читатель (субъект действия в КС) сам становится активным манипулятором, оказывая воздействие на второго участника виртуальной встречи: *(хочу) показать ему настоящий «холод» в отношениях (об Онегине); (хочу) манипулировать им (о Печорине); (хочу) изменить его взгляд на мир (о Раскольникове)*. Таким образом, ролевая позиция «со-участника» события может актуализироваться в речи посредством разных вербальных стратегий. Активными создателями события себя видят 25% респондентов. На совместную деятельность стимулируют образы Р. Раскольникова, Н. Ростовой и Шерлока Холмса.

Немногочисленны, однако достаточно интересны высказывания с двумя предикатами, относящимися к разным семантическим группам. Последовательность предикатов отражает логику развития события в индивидуальной КС: *в ходе беседы я*

бы поняла и, может быть, приняла его позицию (о Базарове); (интересно) послушать о его философии из его уст и подискутировать на эту тему; (хотелось бы) его выслушать и помочь (о Раскольникове). Авторы данных высказываний демонстрируют намерение перейти от пассивного, отстраненного восприятия к активному взаимодействию с персонажем.

1% составляют развернутые высказывания, апеллирующие к нескольким эпизодам КС: (хочу встретить) Наташу Ростову, чтобы увидеть своими глазами, почему Толстой считал ее такой прекрасной, и составить собственное мнение, поскольку персонаж неоднозначен в своих действиях и поступках, не могу сложить четкую картину для себя (о Н. Ростовой). Заявляя о намерении личной встречи, желании разобраться в поступках героини и высказать собственное оценочное суждение, субъект КС реализует себя сразу в нескольких ипостасях.

Таким образом, на материале 224 высказываний о воображаемой встрече с литературным героем были определены основные ролевые позиции читателя-интерпретатора в формируемой им когнитивной сцене. Вывод о ролевых позициях респондентов был сделан на основе анализа эксплицируемых в пропозициях и вербализуемых в высказываниях интересубъектных отношений между двумя участниками виртуальной встречи. Предикат, выполняя функцию организующего центра пропозиции, становится концептуализатором когнитивной сцены.

Процентное соотношение выявленных ролевых позиций показано на рисунке 1.

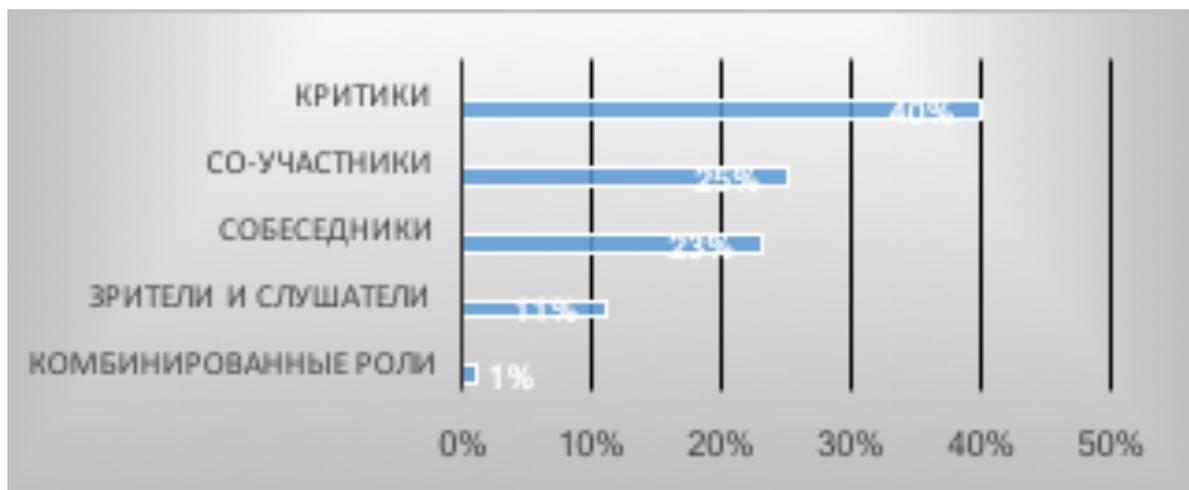


Рисунок 1 – Соотношение ролевых позиций читателей в КС «Встреча с литературным персонажем (в%)»
 Figure 1 – Proportion of role positions of the reader in a cognitive scene “Meeting with a literary character” (%)

Результаты фиксируют две противоположные интенции — с одной стороны, стремление «критиков» избежать личного контакта с персонажем, их отстраненность и незаинтересованность в диалоге, что проявляется в большом количестве повторяющихся оценок разных персонажей; с другой стороны, намерение «собеседников» и «со-участников» лично участвовать в событии и даже воздействовать на его ход. Примечательно, что в процентном отношении приверженцы активной позиции лишь незначительно уступают сторонникам тактики пассивного наблюдения и оценивания (48 vs 51).

Высказывания абсолютного большинства респондентов были построены на базе пропозициональных конструкций с одним предикатом. Конкретизация когнитивной сцены и идентификация второго участника встречи — литературного персонажа — осуществлялись за счет включения в пропозициональную структуру высказываний разного рода аргументов (информативов, результативов). Формирование когнитивной сцены происходило с опорой на индивидуальный опыт, включая стереотипы, субъективные представления и переживания, а фигура литературного героя часто служила эмоциональным триггером для актуализации собственных жизненных сценариев.

Проведенное исследование намечает векторы дальнейшего научного осмысления проблемы интеракции между автором и читателем через посредничество образа литературного персонажа. Корпус вербальных высказываний, полученных в ходе социологического опроса, позволяет расширить диапазон проблемных тем. Так, перспективным представляется когнитивное моделирование образа персонажа, определение его места и функции в ментальной проекции художественного текста. В целом, дальнейшее исследование специфики интерпретационной деятельности читателя возможно только посредством интегрирования знаний из разных сфер гуманитарной науки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. М.: Изд-во Московского ун-та, 1988. 123 с.
- 2 *Болотнова Н. С.* Филологический анализ текста. М.: Флинта; Наука, 2009. 520 с.
- 3 *Борботько В. Г.* Принципы формирования дискурса: от психолингвистики к лингвосинергетике. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 288 с.
- 4 *Валгина Н. С.* Теория текста. М.: Логос, 2003. 250 с.
- 5 *Дейк Т. А. ван* Язык. Познание. Коммуникация: сборник работ. М.: Прогресс, 1989. 310 с.
- 6 *Залевская А. А.* Психолингвистические исследования. Слово. Текст. Избранные труды. М.: Гнозис, 2005. 543 с.
- 7 *Касевич В. Б.* Введение в языкознание. М.: Издат. центр «Академия», 2011. 240 с.
- 8 *Колесов И. Ю.* К вопросу о роли понятия когнитивной сцены в концептуальном анализе языка // Вопросы когнитивной лингвистики. 2008. № 2 (015). С. 19–31.
- 9 *Колесов И. Ю.* Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2009. 31 с.
- 10 *Кошелев А. Д.* Об основной функции естественного языка // Понимание в коммуникации: Тезисы докладов международной научной конференции. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, Научно-исследовательский вычислительный центр, 2005. URL: http://uni-persona.srcf.msu.ru/site/conf/conf_05/tesi05.htm (дата обращения: 02.05.2020).
- 11 *Кустова Г. И.* Типы производных значений и механизмы языкового расширения. М.: Языки славянской культуры, 2004. 472 с.
- 12 *Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
- 13 *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М.: КомКнига, 2007. 216 с.
- 14 *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
- 15 *Попова З. Д., Стернин И. А.* Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.

- 16 Рафикова Н. В. Психолингвистическое исследование процессов понимания текста. Тверь: [б.и.], 1999. 144 с.
- 17 Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: Краткое введение в библиологическую психологию. М.: Книга, 1977. 264 с.
- 18 Сапрыгина Н. В. Психолингвистика художественного текста: коммуникация автора и читателя. Одесса: Астропринт, 2012. 336 с.
- 19 Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 144 с.
- 20 Тюна В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- 21 Чугунова С. А. Образ ситуации как медиатор процесса понимания художественного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. 16 с.
- 22 Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
- 23 Brandt L., Brandt P. A. Cognitive poetics and imagery // *European Journal of English Studies*. 2005. No 9 (2). P. 117–130.
- 24 Crane M. T., Richardson A. Literary studies and cognitive science: Toward a new interdisciplinarity // *Mosaic*. 1999. No 32 (2). P. 123–140.
- 25 Freeman H. M. Cognitive linguistics approaches to literary studies: state of the art in cognitive poetics // *The Oxford Handbook of cognitive linguistics*. 2007. P. 1175–1240. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0045
- 26 Jackson T. Questioning interdisciplinarity: Cognitive science, evolutionary psychology, and literary criticism // *Poetics Today*. 2000. No 21 (2). P. 319–347. DOI:10.1215/03335372-21-2-319
- 27 Prince G. Introduction to the Study of the Narratee // *Essentials of the Theory of Fiction*. London: Duke University Press, 1998. P. 313–335.

© 2021. Ekaterina V. Kargapolova
Moscow, Russia

© 2021. Marina A. Simonenko
Moscow, Russia

**ROLE POSITIONS OF THE READER
IN A COGNITIVE SCENE
“MEETING WITH A LITERARY CHARACTER”**

Abstract: The present study results from integration of linguistic and sociological knowledge. Rich database obtained through the sociological survey acts as valuable data for further linguistic investigation. As the study object we took the utterances of respondents who participated in the second part of the sociological survey with university students as target group; the survey was carried out in three Russian regions — Moscow, Volgograd and Astrakhan. One of the questions in the questionnaire was “What literary character would you like to meet in person and why?” The respondents gave 869 detailed answers. Out of the total number the authors selected 224 responses regarding the figure of the desired partner in the imaginary meeting. The priority was given to the literary characters with the highest rates of popularity among the respondents. Cognitive scene

“Meeting with a literary character” was modelled on the basis of propositions with focus on their permanent elements which are agent and patient of the situation and the predicate. Predicates performed the role of the semantic center in each utterance. Taking into account predicative relations within propositions, the authors identified main role positions the readers (interpreters) take in a cognitive scene. Those respondents who opt for passive observation fall into three groups — critics, viewers and listeners. The respondents who prefer interaction and even manipulation are seen as dialogue partners and co-workers in the event.

Keywords: cognitive scene, proposition, survey, referent, denotative situation, predicate, interpreter, literary character, virtual meeting.

Information about the authors:

Ekaterina V. Kargapolova — DSc in Sociology, Associate Professor, Plekhanov Russian University of Economics, Stremyanny per. 36, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2892-3953>. E-mail: k474671@list.ru

Marina A. Simonenko — PhD in Philology, Associate Professor, Plekhanov Russian University of Economics, Stremyanny per. 36, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4594-1595>. E-mail: MASimonenko@yandex.ru

Received: May 08, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Kargapolova E. V., Simonenko M. A. Role positions of the reader in a cognitive scene “Meeting with a literary character”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 213–225. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-213-225>

REFERENCES

- 1 Belianin V. P. *Psikholingvisticheskie aspekty khudozhestvennogo teksta* [Psycholinguistic aspects of the literary text]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1988. 123 p. (In Russian)
- 2 Bolotnova N. S. *Filologicheskii analiz teksta* [Philological analysis of the text]. Moscow, Flinta Publ.; Nauka Publ., 2009. 520 p. (In Russian)
- 3 Borbot'ko V. G. *Printsipy formirovaniia diskursa: ot psikholingvistiki k lingvosinergetike* [Principles of discourse formation: from psycholinguistics to linguosynergetics]. Moscow, Knizhnyi dom “LIBROKOM” Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 4 Valgina N. S. *Teoriia teksta* [Text theory]. Moscow, Logos Publ., 2003. 250 p. (In Russian)
- 5 Deik T. A. *van Iazyk. Poznanie. Kommunikatsiia: sbornik rabot* [Language. Cognition. Communication: collected works]. Moscow, Progress Publ., 1989. 310 p. (In Russian)
- 6 Zalevskaia A. A. *Psikholingvisticheskie issledovaniia. Slovo. Tekst. Izbrannye trudy* [Psycholinguistic research. Word. Text. Selected works]. Moscow, Gnozis Publ., 2005. 543 p. (In Russian)
- 7 Kasevich V. B. *Vvedenie v iazykoznanie* [Introduction to linguistics]. Moscow, Izdatel'skii tsentr “Akademiia” Publ., 2011. 240 p. (In Russian)
- 8 Kolesov I. Iu. K voprosu o roli poniatiiia kognitivnoi stseny v kontseptual'nom analize iazyka [Revisiting the role of the cognitive scene notion in conceptual language analysis]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, 2008, no 2 (015), pp. 19–31. (In Russian)
- 9 Kolesov I. Iu. *Aktualizatsiia zritel'nogo vospriiatiiia v iazyke: kognitivnyi aspekt (na materiale angliiskogo i russkogo iazykov)* [Actualization of visual perception in

- language: cognitive aspect: synopsis of the: DSc thesis, summary]. Barnaul, 2009. 31 p. (In Russian)
- 10 Koshelev A. D. Ob osnovnoi funktsii estestvennogo iazyka [On primary function of human language]. In: *Ponimanie v kommunikatsii: Tezisy dokladov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Cognition in communication: abstracts of international scientific conference]. Moscow, Izdatel'stvo MGU im. M. V. Lomonosova, Nauchno-issledovatel'skii vychislitel'nyi tsentr Publ., 2005. Available at: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/conf_05/tesi05.htm (accessed 02 May 2020). (In Russian)
- 11 Kustova G. I. *Tipy proizvodnykh znachenii i mekhanizmy iazykovogo rasshireniia* [Types of derivative meanings and mechanisms of language expansion]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 472 p. (In Russian)
- 12 Leont'ev A. A. *Osnovy psikholingvistiki* [Basics of psycholinguistics]. Moscow, Smysl Publ., 1997. 287 p. (In Russian)
- 13 Leont'ev A. A. *Iazyk, rech', rechevaia deiatel'nost'* [Language, speech, speech activity]. Moscow, KomKniga Publ., 2007. 216 p. (In Russian)
- 14 Paducheva E. V. *Dinamicheskie modeli v semantike leksiki* [Dynamic models in lexis semantics]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 608 p. (In Russian)
- 15 Popova Z. D., Sternin I. A. *Semantiko-kognitivnyi analiz iazyka* [Semantic and cognitive analysis of the language]. Voronezh, Istoki Publ., 2007. 250 p. (In Russian)
- 16 Rafikova N. V. *Psikholingvisticheskoe issledovanie protsessov ponimaniia teksta* [Psycholinguistic research into text cognition processes]. Tver', 1999. 144 p. (In Russian)
- 17 Rubakin N. A. *Psikhologiya chitatelia i knigi: Kratkoe vvedenie v bibliologicheskuiu psikhologiyu* [Psychology of the reader and the book: Brief introduction to bibliological psychology]. Moscow, Kniga Publ., 1977. 264 p. (In Russian)
- 18 Saprygina N. V. *Psikholingvistika khudozhestvennogo teksta: kommunikatsiia avtora i chitatelia* [Psycholinguistics of the literary text: interaction between author and reader]. Odessa, Astroprint Publ., 2012. 336 p. (In Russian)
- 19 Turaeva Z. Ia. *Lingvistika teksta. Tekst: Struktura i semantika* [Text linguistics. Text: Structure and semantics]. Moscow, Knizhnyi dom "LIBROKOM" Publ., 2009. 144 p. (In Russian)
- 20 Tiupa V. I. *Vvedenie v sravnitel'nuiu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russian)
- 21 Chugunova S. A. *Obraz situatsii kak mediator protsessaponimaniia khudozhestvennogo teksta* [The image of a situation as mediator in the process of literary texts comprehension: synopsis of the thesis for PhD in Philology: PhD thesis, summary]. Tver', 2001. 16 p. (In Russian)
- 22 Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. 304 p. (In Russian)
- 23 Brandt L., Brandt P. A. Cognitive poetics and imagery. *European Journal of English Studies*, no 9 (2), 2005, pp. 117–130. (In English)
- 24 Crane M. T., Richardson A. Literary studies and cognitive science: Toward a new interdisciplinarity. *Mosaic*, no 32 (2), 1999, pp. 123–140. (In English)
- 25 Freeman H. M. Cognitive linguistics approaches to literary studies: state of the art in cognitive poetics. *The Oxford Handbook of cognitive linguistics*, 2007, pp. 1175–1240. DOI:10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0045 (In English)

- 26 Jackson T. Questioning interdisciplinarity: Cognitive science, evolutionary psychology, and literary criticism. *Poetics Today*, no 21 (2), 2000, pp. 319–347. DOI:10.1215/03335372-21-2-319 (In English)
- 27 Prince G. Introduction to the Study of the Narratee. *Essentials of the Theory of Fiction*. London, Duke University Press Publ., 1998, pp. 313–335. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-226-237>

УДК 81

ББК 81.411.2-5+82

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. М. А. Бобунова
г. Курск, Россия

© 2021 г. А. Т. Хроленко
г. Курск, Россия

РУССКАЯ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ НА ФОНЕ ИНОЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ: КРОССКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация: Статья обобщает опыт многолетней работы курских исследователей по выявлению национальной специфики русской народно-поэтической речи. Прослеживается история возникновения и формирования специальной научной дисциплины, ориентированной на изучение феномена фольклорного слова, — лингвофольклористики. Основное внимание уделено методологии сравнения — сопоставительной и кросскультурной лингвофольклористике. Сопоставительная лингвофольклористика осуществляет сравнение бытовой диалектной и народно-поэтической речи, языка различных жанров фольклора, а также территориальных различий народно-песенных лексиконов в пределах одной этнической традиции. Кросскультурная лингвофольклористика — инструмент выявления культурных предпочтений этноса и через них специфических черт менталитета путем сопоставления традиционных культур. Объектом сравнения фольклорных текстов различных этносов являются концепты, вербализованные формами национального языка, а предметом — смыслы, аккумулированные в этих формах. В статье анализируются единичные концепты «золото», «река», устойчивые связи концептов типа «сад – лес», «цветок – куст – дерево», а также концептосферы «Птицы», «Пища», «Лицо человека». Авторы уверены в целесообразности применения в кросскультурных исследованиях лексикографического инструментария, в частности разрабатываемого контрастивного словаря. Делается вывод о том, что сравнение народно-песенных лексиконов, принадлежащих различным этническим традициям, — исследовательская процедура достаточно трудоемкая, требующая тщательности и объективности комментирования, но и весьма результативная.

Ключевые слова: лингвофольклористика, сопоставительная и кросскультурная лингвофольклористика, концепт, контрастивный словарь.

Информация об авторах:

Мария Александровна Бобунова — доктор филологических наук, профессор, Курский государственный университет, ул. Радищева, д. 33, 305000 г. Курск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5809-1548>. E-mail: bobunova61@mail.ru

Александр Тимофеевич Хроленко — доктор филологических наук, профессор, Курский государственный университет, ул. Радищева, д. 33, 305000 г. Курск, Рос-

сия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5532-3550>. E-mail: alexanderhrolenko@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.01.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Русская народно-поэтическая речь на фоне иноэтнических традиций: кросскультурный аспект // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 226–237. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-226-237>

Вся культура — материал для сравнения,
и любое сравнение образует факт культуры.

В. Н. Топоров

Эпоха романтизма в России и Германии в лице А. Х. Востокова и Я. Гримма засвидетельствовала, что глубокий интерес к национальному фольклору и активная собирательская деятельность способствуют созданию фундаментальных трудов и формированию такого исследовательского инструмента, как сравнительно-исторический метод.

В России XIX в. появились классические, авторитетные собрания произведений различных жанров. В первой половине XX столетия написаны и вошли в научный обиход фундаментальные труды П. Г. Богатырева, А. П. Евгеньевой, И. А. Оссовецкого, которые заложили основы формирующейся научной дисциплины, в 1974 г. получившей имя лингвофольклористики [20]. Во второй половине века три исследовательских центра — воронежский, петрозаводский и курский — с разных сторон описывали фольклорное слово и народно-поэтический дискурс [1; 17; 21].

Жанровая и территориальная неоднородность фольклорной традиции предопределила роль сравнения в изучении фольклора. Сопоставление языка фольклора с бытовой диалектной речью носителей устного народного творчества помогло выявить основания фольклорного языка и поэтики и определить их статус. Наличие различных жанров (песня, былина, сказка, причес и т. д.) дало возможность говорить о жанровом профиле любого используемого в фольклорных текстах слова [10]. Территориальная дифференцированность народно-песенного языка способствовала определению фольклорных региолектов и становлению фольклорной диалектологии [15]. Таким образом, в становящейся научной дисциплине первым направлением стала *сопоставительная лингвофольклористика*.

Сопоставительная лингвофольклористика может убедительно показать, что такое фольклорное слово вообще, но она не в состоянии сообщить, что такое *русское* (немецкое, английское и т. д.) народно-поэтическое слово. Для этого нужна *кросскультурная лингвофольклористика* — инструмент выявления культурных предпочтений этноса и через них специфических черт ментальности путем сопоставления культур, осуществляемого на уровне вербализованных концептов и концептосфер [22]. Именно этому аспекту и посвящена данная статья.

Академик М. Л. Гаспаров писал: «С чужой культурой мы знакомимся, как с чужим человеком. При первой встрече ищем, что у нас есть общего, чтобы знакомство стало возможным; а потом ищем, что у нас есть различного, чтобы знакомство стало интересным» [7, с. 108]. Конечно, банальное сопоставление разноэтнических текстов не может завершиться научным выводом, а только субъективным мнением. К при-

меру, в одном из выпусков издания «Русский вестник», датированном 1879 г., Р. Вестфаль опубликовал статью «О русской народной песне» [6]. Воздав должное и русской, и немецкой песням, автор делает вывод, что русская лирика «не менее немецкой поражает наше воображение, но зато далеко превосходит ее своею несравненною законченностью формы» [6, с. 126–127].

Понятно, что подобное сравнение нельзя считать объективным, научным, поскольку оно не предполагает аргументации, опоры на серьезный исследовательский труд. Однако такие сугубо оценочные суждения подводят к вопросу, что сравнивать, как сравнивать и как обеспечить адекватность сравнения. В свое время Б. Н. Путилов справедливо утверждал, что «фольклорную культуру региона, зоны, очага можно понять лишь на фоне культуры других регионов, зон, очагов, и задача исследователя — найти релевантный материал для сравнительного анализа и избрать эффективную методику сравнения» [16, с. 159].

Материалом для сопоставительного исследования курских лингвофольклористов были выбраны, с одной стороны, авторитетные сборники русских народных лирических песен (свод А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» [5], «Песни, собранные П. В. Киреевским» [12], народные песни Курской губернии, записанные М. Г. Халанским [19]), с другой стороны, коллекция английских народных песен, собранная С. Шарпом [25], и немецких песен, представленных Э. Клушеном [24].

Для проведения сравнительного анализа нами были подготовлены алфавитные словники и частотные словари песенных текстов разных сборников, поскольку курские исследователи, в течение многих лет работающие над созданием словаря языка фольклора, убеждены в перспективности различных лексикографических средств для всестороннего изучения лексического яруса произведений устного народного творчества [4]. Словарная деятельность способствовала разработке системы методик лексикографического характера для сравнительного анализа.

Начиная с описания единичных концептов, вербализованных формами национального языка, и устойчивых связей разных концептов, мы перешли к анализу концептосфер и кластеров. Обратимся к исследовательскому опыту.

Наш сравнительный анализ русской и иноэтнической фольклорной лексики берет свое начало в 1995 г., когда появилась публикация о концепте «золото» [13]. Сравнение одинакового объема песенных текстов из русского [19] и английского [25] сборников показало, что интересующий нас концепт отмечен примерно одинаковым числом словоупотреблений. Отличие обнаруживается на уровне вербализации.

В английских текстах это преимущественно существительное (*gold*), в русских — прилагательное (*золотой*). Сравнение воплощенных в лексемах смыслов выявило большее расхождение. В английских народно-песенных текстах золото предстает в своей материальной сущности. Золото добывают, им владеют, его любят, ценят, отнимают. Часто золото выступает как денежное средство (гинеи и фунты золотом) и как собственность принадлежит тому или иному персонажу. Определения к существительному *gold* — *bright* ‘блестящее’, *glittering* ‘сверкающее’, *shining yellow* ‘сияющее желтым светом’. Из золота изготавливают вещи и прежде всего цепи. Золотыми могут быть часы, кольца, шпоры, замки.

В русских же текстах существительное *золото* встречается весьма редко (8 словоупотреблений против 52), при этом доминирует сема ‘украшение’ — золотом шьют, увивают, осыпают. Всего две реалии сделаны из золота: шапочка и венки. Золото в русской лирике — знак особой выделенности и красоты, а потому преобладает прилагательное.

тельное *золотой* (42 против 8), чаще всего в переносном значении, особенно если речь идет о явлениях флоры и фауны (*навушка золотые перышки, олень золотые рога, верба золотые ветки, конский хвост золотая труба, груша-яблонь золотая кора*). На основании проведенного сопоставительного анализа был сделан вывод, что в русском *золоте* на первый план выступает сема 'красота', а в английском *gold* — сема 'ценность'.

Обязательным элементом народно-песенного ландшафта является река, однако этнические образы этого объекта существенно разнятся. В текстах из собрания С. Шарпа река характеризуется по качеству воды: чистота, прозрачность, кристальность (*clear, crystal*). Антоним *watery* 'бесцветный' тоже относится к числу визуальных оценок. Река предстает как обычный водоем, и никакой символики за ней не просматривается. Река — просто место действия.

В русских песенных текстах [12] река упоминается гораздо чаще и в подавляющем большинстве случаев определяется постоянным эпитетом *быстрая*. Другие — менее частотные — прилагательные относятся к числу параметрических — *(не)широкая, (не)глубокая, могучая*. Скорость течения и размеры — вот что прежде всего видит в реке русский глаз. В отличие от английской, русская река часто выступает как субъект действия: бежит, течет, протекает, плывет, шумит—гремит, разливается и т. д. Лирическая песня свое внимание обращает на движение воды в реке, которое в условиях почти повсеместной равнины определяется как быстрое. Заметно, что скорость в этом случае воспринимается не как свойство, присущее конкретной реке, а как итог размышлений над временем. Складывается впечатление, что река для лирических персонажей — знак упорядоченности, постоянства движения. Лирическая героиня стремится к реке, чтобы привести в порядок свое душевное состояние [14].

Река в русском фольклорном мире — символ времени, своеобразный «узелок» исторической памяти, и потому, в отличие от безымянных в английских песнях рек, русские фольклорные реки в лирике, не говоря уже об эпике, носят имена — *Дунай, Волга, Нева, Ердан, Казанка*. Есть имена, ставшие сугубо фольклорными, — *Небрага, Перебрага, Невага*.

В русской фольклорной картине мира заметно противопоставление двух топосов — сада и леса — по принципу «свое / чужое». Имена топосов сопровождаются соответственно эпитетами *зеленый* и *темный*: *Из-за лесу, лесу темнаго, Из-за садику зеленаго, Выплывала туча грозная* [5, т. 3, № 50]. Если же в отдельных случаях лес определяется как зеленый, этот эпитет сопрягается с определением *темный*: *Поддай, миленький, свой голосок Через темненький, зелененький лесок!* [5, т. 3, № 236].

Лес в русском фольклоре входит в парадигму «дальняя граница обжитого русского мира», основу которой составляют эпитетосочетания *чистое поле* и *синее море*. В русских народно-песенных текстах упоминание сада как лирического топоса чаще, чем упоминание леса. Логичен вопрос: восприятие сада как локуса «своего», а леса как границы «чужого» творцами и носителями русской народной лирики — это специфическая черта исключительно русской фольклорной картины мира или подобное встречается и в иноэтнических традициях? Как оказалось, в английских народно-песенных текстах упоминание о саде эпизодично, а само существительное *garden* почти гапакс. А вот весьма частотное существительное *wood* 'лес' по употребительности, смысловой наполненности и функционированию почти то же, что и русское слово *сад*. Противопоставления «свой / чужой» концептов «сад» и «лес» в английской лирике не наблюдается. Частотное эпитетосочетание *green wood* 'зеленый лес' (отличать от *greenwood* 'лиственный лес') в английской лирике нередко дополняется определением *merry*

‘веселый’: *That a maid won't go to the merry green wood* [25, № 7A]. Заметим, что доминантой английского лирического топоса *wood* в проанализированных песенных текстах является *willow* ‘ива’. Соответствующим центром русского лирического топоса чаще всего является зеленая сосна: *Да в садику ж, в саду Стояла сосенушка, Сосенка зеленая, Тонкая, высокая Да листом широкая* [19, № 294]. Растущая в саду фантастическая сосна с «широким листом» — эквивалент другого «дерева-гибрида» — груши-яблони: *Повешу мужа я на яблоньку, На яблоньку на садовую, На грушицу на зеленую* [5, т. 3, № 145].

Мы обратили внимание на то, как вербализованы концепты «цветок», «куст» и «дерево». Выяснилось, что эти концепты в двух фольклорных картинах мира [19; 25] существенно различаются своей вербализацией — частотностью, дистрибуцией, набором культурных смыслов. Так, цветы в русских песенных текстах характеризуются прежде всего со стороны цветового восприятия — алые, лазоревые, голубые и т. п. Специальные оценочные эпитеты отсутствуют. Наблюдения подтверждают мнение знатоков русской культурной традиции, что цвет для русских не просто цветовая волна, но и сущностная оценка — «умозрение в красках» (Е. Н. Трубецкой). В английском же фольклорном мировидении замечается аромат цветов и отдается предпочтение эпитетам общей положительной оценки: *fine* ‘хороший, прекрасный’, *finest* ‘превосходный’, *fairest* ‘прекраснейший’, *pretty* ‘прелестный’.

Куст в русском фольклоре почти всегда имеет видовой определитель (*калиновый, малиновый, кленовый, лавровый, смородиновый*), а в английской народной лирике куст — *зеленый, колючий, цветущий*, ассоциируется с шиповником. Недаром самый частотный английский фитоним — *briar / brier* ‘шиповник’.

Интересно отметить, что русский фольклорный фитоним *дерево* встречается примерно в десять раз реже, чем его английский эквивалент *tree* (7 и 78 словоупотреблений соответственно), при этом по своей художественной функции английское дерево ближе к русскому кусту — излюбленному русскому лирическому топосу.

Сравнение отдельных концептов в их иноэтнической вербализации, разумеется, исследовательскую результативность обнаруживает, однако более продуктивным оказалось сравнение целых кластеров концептуальной картины мира. Под кластером нами понимается «совокупность слов различной частеречной принадлежности, семантически и / или функционально связанных между собой, которые служат для репрезентации того или иного фрагмента фольклорной картины мира» [4, с. 216].

Первым в этом отношении стал кластер «Птицы». Сравнив фрагменты составленных нами словников народной лирики русских и англичан [19; 25], мы заметили, как разнится взгляд двух народов в их традиционной культуре на одно и то же явление природы. Русский и английский песенный фольклор художественно видит мир птиц по-разному. Русская народная лирика ограничивает себя двадцатью семью орнитонимами, английская — девятнадцатью, из них совпадают пятнадцать. В английских песнях чаще всего встречаются слова *bird* ‘птица’ и *nightingale* ‘соловей’, у русских — *голубь, сокол, соловей, утка, лебедь*. Такие английские орнитонимы, как *blackbird* ‘черный дрозд’, *cock* ‘петух’, *dove* ‘голубь’, *thrush* ‘дрозд’, или русские *галка, сова, селезень, курица, перепелка* отличаются средней частотностью. Удивительно, что английский глаз не видит сокола, а русский — дрозда. Напрашивается вывод, что наличие / отсутствие и количество словоупотреблений орнитонимов предопределено различием поэтического взгляда на мир. Для русских мир птиц — это прежде всего мир символов, для англичан — основание для сравнения. Голубь и голубка в русской лирике — символическая ипостась лирического персонажа, в английской же песне — элемент сравнения

(если бы у меня были крылья, как у голубя; такой верный, как голубь). Утка (утушка) в русской песне — символ одинокой женщины, а в английской — эталон умения плавать (молодые женщины, юноши, девушки хотят плавать, как утки). Соловей в русском фольклоре — вестник печали, а потому качество его пения не оценивается, в английской же лирике видится благозвучное мелодичное пение и желание персонажа стать такой птицей.

Птицы в русской народной лирике воспринимаются как одна из ипостасей человека, они отчетливо антропоморфны. Лирический жанр предопределяет наличие мужской и женской версии почти каждой птицы. Биологические свойства птиц отражаются и оцениваются в той мере, в какой они хотя бы эмоционально близки человеку. Преобладание в орнитониме эмоционального, оценочного над номинативным приводит к тотальной синонимизации, взаимозаменяемости. Так, девушка-невеста может быть и лебедушкой, и галкой, и перепелкой, и утушкой.

В английской же лирике мир птиц с миром человека не сливается. В итоге ограниченность символического значения в английских орнитонимах приводит к повышенной частотности обобщающего слова *bird* 'птица', характеризующегося различными дифференцирующими определениями [23].

Не менее интересным для сравнения оказался кластер «Пища». Сопоставительное исследование [4; 11] позволило выявить как общефольклорные наименования (*есть / eat, пить / drink, вино / wine, пиво / beer*), так и специфические для каждой фольклорной традиции: русской — *блин, калач, кисель, пряник, сыта* 'сыченая медом вода, медовой взвар, разварной мед на воде' [8, с. 377], *щи*; английской — *biscuit* 'печенье', *brandy* 'бренди', *broth* 'бульон', *cake* 'торт, пирожное', *pudding* 'пудинг'. Как оказалось, в русском фольклоре много слов с семантикой угощения (*кормить, накормить, поить, напоить, потчевать, попотчевать, угостить*), что соответствует сложившимся представлениям о гостеприимстве русских людей, в то время как в английской народной лирике подобных слов практически не встретилось.

Любопытные результаты дал кросскультурный анализ соматизмов, составляющих кластер «Лицо человека» [9]. Первые попытки увидеть этническое своеобразие топологически идентичных объектов опирались на сравнение русской [5; 12] и английской [25] народно-песенных традиций, но затем во внимание был принят и немецкий материал [24].

Выяснилось, что удельный вес русской лексики *лицо* (61 словоупотребление) в народно-песенном фольклоре в три раза выше, чем немецких лексем *Gesicht* (19) и *Angesicht* (4), и в два раза выше, чем английского существительного *face* (30).

В английских песенных текстах все случаи словоупотреблений *face* связаны с внешней оценкой физических достоинств лица: *blooming* 'цветущее', *ugly* 'безобразное', *pretty* 'хорошенькое, прекрасное'. В немецких песенных текстах лицо определяется как *lieb* 'милое', *schon* 'прекрасное', *rauh* 'грубое'. Русская фольклорная песня никогда не дает лицу специальных характеристик эстетического характера — красивое оно или безобразное. Русское лицо всегда белое. «Белое» — интегральная идеализирующая характеристика по умолчанию всегда красивого и всегда достойного человека. Изменение белого цвета лица русского лирического персонажа — показатель сильных, контрастных эмоциональных переживаний — «жара» или «остуды». В немецких и английских песнях сильные чувства и яркие эмоции описываются иными способами.

В русских лирических песнях лицо предстает как экран эмоционального переживания с характерными симптомами любовного чувства: *Видно печаль и по ясным*

очам, Видно кручинушку и по белому лицу [5, т. 3, № 10]. Психологам эта метафора близка: «Оно (лицо. — М. Б., А. Х.) подобно информационному экрану, на котором с высокой точностью и динамизмом разыгрываются перипетии внутренней жизни человека. Именно с него в процессе непосредственного общения считываются сложнейшие “тексты” состояний, мыслей, интересов и намерений коммуникантов» [2, с. 355].

Отражаемая на лице лирической героини эмоциональная жизнь предстает в динамике цветовых характеристик: *С радости — лице белится, Белится лице, румянится; С печали — лице чернится, Чернится лице, марается* [5, т. 3, № 8].

Сложилось впечатление, что этнические культуры различаются своеобразными «точками красоты» лица. Для немцев это волосы на голове, для англичан — щеки и губы, а для русских — брови и глаза. Если русские считают брови важной чертой портрета, то в немецких и английских текстах соответствующие лексемы не фиксируются. Связка *брови — очи* выступает в разных речевых конфигурациях: *Он не может наглядеться, ... На мои ли брови черны, На мои ли соболины, На мои ли очи ясны, На мои ли соколины...* [5, т. 4, № 241]; *Бровью закиваю, Очи заморгаю, На милаго глядя...* [5, т. 5, № 422]; *Брови — черны соболины, Очи — ясны соколины...* [5, т. 3, № 251]. Заметим, что эта формула красоты рамками фольклора не ограничивается. Вспомним классика художественной литературы: «Особенную красоту придавали ее глазам ее брови, густые, немного надвинутые, настоящие соболиные» (И. С. Тургенев. Вешние воды).

Сравнение отдельных слов, концептов и кластеров привело курских лингвофольклористов к идее создания контрастивного словаря, который может стать важным инструментом анализа народно-песенной речи. В приложении к диссертации А. М. Бобунова «Контрастивный словарь языка русского и английского песенного фольклора как база кросскультурного исследования» [3] приводятся два фрагмента такого словаря: кластер «Небо» и кластер «Одежда». Показано, что особая структура словарной статьи наглядно отражает как общее, так и специфическое для каждой фольклорной традиции, обусловленное климатическими особенностями разных этносов и их этнокультурными предпочтениями.

Основной структурной единицей словаря является двухместная лексикографическая ячейка, куда помещаются соотносительные по концепту словарные статьи, имеющие параметрический характер. Такая лексикографическая форма как нельзя лучше подходит для установления фактов лакуарности (есть в одной культуре, но нет в другой) и фактов асимметрии разного рода. Так, несоответствие лексического и морфологического состава языковых единиц, представляющих тот или иной концепт, позволяет говорить о репертуарной асимметрии, различие в частотности употребления соотносительных лексем — о квантитативной асимметрии, различие в сочетаемости — о синтагматической асимметрии. Также наблюдается функциональная и культурная асимметрия [3, с. 50–55; 22, с. 54–56].

Например, сравнение разных зон словарных статей **Rosa** и **Dew** ‘**роса**’ показало, что, наряду с отдельными общими мотивами, выявляется много несоответствий. Это проявляется и в значительном количественном преобладании данного наименования в английской лирике (62 словоупотребления против 4), и в синтагматических связях. Типичные для Англии осадки обычно характеризуются эпитетами *foggy* ‘туманный’ (29 словоупотреблений) и *morning* ‘утренний’ (13), в то время как в русской традиции не отмечено ни одного определения. И в русском, и в английском фольклоре существительное *rosa / dew* включается в сравнительные конструкции, но основания для сравнения могут быть разные. Ср.: *Как сестра плачет — как роса-то на траве* и *Fade away*

like the morning dew 'исчезать, как утренняя роса', *Her hair hung over her shoulders just like two threads of dew* 'ее волосы свисали с плеч, как две нити росы' [3, с. 212–213].

Напротив, существительное снег встречается в русской народной лирике значительно чаще слова *snow* 'снег' (34 против 7) и обычно характеризуется с помощью цветowych эпитетов *белый* (17) и *беленький* (4), при этом белизна снега нередко становится основанием для сравнения: *Для чего, про что красна девица Уродилась хороша: Лице — белый снег, Во щечках — алый цвет* [16, т. 3, № 249]. В английском фольклоре, где, как правило, отсутствуют определения снега, было зафиксировано лишь одно сложное прилагательное *snowy(-)white*, которое используется для характеристики груди (*breast*) [3, с. 213–214].

Таким образом, наш опыт кросскультурного анализа свидетельствует, что сравнение народно-песенных лексиконов, принадлежащих различным этническим традициям, — исследовательская процедура достаточно трудоемкая, требующая тщательности и объективности комментирования, но и весьма результативная. Итоги кросскультурного анализа — не только новая, интересная и перспективная информация по фундаментальным вопросам этнической ментальности, концептуальной и языковой картинам мира, своеобразию национальных культур, но и обогащение исследовательского инструментария современного гуманитарного познания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Артеменко Е. Б.* Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. 173 с.
- 2 *Барабанищikov В. Я., Носуленко В. И.* Системность. Восприятие. Общение. М.: Изд-во ИП РАН, 2004. 480 с.
- 3 *Бобунов А. М.* Контрастивный словарь языка русского и английского песенного фольклора как база кросскультурного исследования: дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2012. 262 с.
- 4 *Бобунова М. А.* Фольклорная лексикография: становление, теоретические основания, практические результаты и перспективы: дис. ... д-ра филол. наук. Курск, 2004. 446 с.
- 5 Великорусские народные песни: в 7 т. / изд. проф. А. И. Соболевским. СПб.: Гос. тип., 1897. Т. 3. XVI, 512 с. СПб.: Гос. тип., 1898. Т. 4. XXVI, 722 с. СПб.: Гос. тип., 1899. Т. 5. XVI, 644 с.
- 6 *Вестфаль Р.* О русской народной песне // Русский вестник. 1879. № 9. С. 126–146.
- 7 *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
- 8 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 2000. Т. 4. 683 с.
- 9 *Завалишина К. Г., Хроленко А. Т.* Кросскультурная лингвофольклористика: народно-песенный портрет в трех этнических профилях. Курск: Изд-во КГУ, 2005. 62 с.
- 10 *Климаc И. С.* Жанровое своеобразие русской устно-поэтической речи (на материале лексико-тематической группы «растительный мир»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1989. 21 с.
- 11 *Климаc И. С.* Кластерный анализ в аспекте проблем лексикологии // Фольклорная лексикография. 2001. № 18. С. 18–23.
- 12 *Песни, собранные П. В. Киреевским:* Новая серия. М.: Общество любителей российской словесности при Московском университете, 1917. Ч. 1. IV, 125 с.

- М.: Общество любителей российской словесности при Московском университете, 1929. Ч. 2. XII, 389 с.
- 13 *Петренко О. А., Хроленко А. Т.* Gold / золото // Фольклорная лексикография. Курск: Изд-во КГПУ, 1995. Вып. 4. С. 12–13.
- 14 *Петренко О. А., Хроленко А. Т.* Сравнительный словарь языка фольклора // Atrium. Серия Филология. 2000. № 6. С. 65–70.
- 15 *Праведников С. П.* Основы фольклорной диалектологии. Курск: Изд-во КГУ, 2010. 231 с.
- 16 *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 464 с.
- 17 *Тарланов З. К.* Русские пословицы: Синтаксис и поэтика. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1999. 448 с.
- 18 *Топоров В. Н.* Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск четвертый. М.: Наука, 1989. С. 6–17.
- 19 *Халанский М. Г.* Народные говоры Курской губернии: Заметки и материалы по диалектологии и народной поэзии Курской губернии. СПб.: Тип. АН, 1904. 379 с.
- 20 *Хроленко А. Т.* Что такое лингвофольклористика // Русская речь. 1974. № 1. С. 36–41.
- 21 *Хроленко А. Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. 140 с.
- 22 *Хроленко А. Т., Бобунова М. А., Бобунов А. М.* Кросскультурная лингвофольклористика: становление, методология. Курск: Изд-во КГУ, 2008. 108 с.
- 23 *Хроленко А. Т., Петренко О. А.* Этническое своеобразие семантики народнопоэтической речи (на примере русских и английских орнитонимов) // Духовное обустройство России. Курск: ГУИПП «Курск»: Курский областной институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, 1996. С. 145–162.
- 24 *Deutsche Lieder. Texte und Melodien ausgewählt und eingeleitet von Ernst Klusen.* Frankfurt am Main: Insel-Verl., 1995. 878 p.
- 25 *Sharp's Collection of English Folk Songs.* London: Oxford University Press, 1974. Vol. I. 751 p.

© 2021. **Mariya A. Bobunova**
Kursk, Russia

© 2021. **Alexander T. Khrolenko**
Kursk, Russia

RUSSIAN POPULAR POETIC SPEECH IN THE ASPECT OF CROSSCULTURAL LINGUAFOLKLORE STUDIES

Abstract: The paper sums up the experience of lasting work of the Kursk linguafolklore scientists that have been studying the Russian popular poetic speech. It traces the history of coming into being and developing of the special academic branch aimed at studying the folklore work phenomenon — that is lingua folklore. The main attention

is paid to the methodology of comparable and crosscultural linguafolklore. Comparable linguafolklore implies comparing social dialectal and popular poetic speeches, the language of various folklore genres as well as territorial differences in folk poetic speech within the same ethnic tradition. Cross-cultural linguafolklore studies is a tool used for discovering cultural preferences of the ethnic group and specific peculiarities of the mentality through comparing traditional cultures. The object for confronting folklore texts belonging to different ethnic groups are the concepts verbalized with the help of the national language forms. The subject meanings are accumulated in these forms. The paper includes the analysis of singular concepts, such as “gold,” “river,” the stable ties of the concepts, such as “garden — forest,” “flower — bush — tree” and “birds,” “food” and “The human face.” The authors are sure in the relevance of use of the crosscultural research as a tool, especially for a contrasting dictionary. They come to the conclusion that even though comparing folk songs lexicons that belong to various ethnic traditions is labor intensive, demanding exactness and objective comments, is actually very productive.

Keywords: linguafolklore, comparative and crosscultural linguafolklore studies, concept, contrasting dictionary.

Information about the authors: Mariya A. Bobunova — DSc in Philology, Professor, Kursk State University, Radishcheva St., 33, 305000 Kursk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5809-1548>. E-mail: bobunova61@mail.ru

Alexander T. Khrolenko — DSc in Philology, Professor, Kursk State University, Radishcheva St., 33, 305000 Kursk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5532-3550>. E-mail: alexanderhrolenko@yandex.ru

Received: January 01, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Bobunova M. A., Khrolenko A. T. Russian popular poetic speech in the aspect of crosscultural linguafolklore studies. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 226–237. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-226-237>

REFERENCES

- 1 Artemenko E. B. *Printsipy narodno-pesennogo tekstoobrazovaniia* [Principles of Folksongs Texts production]. Voronezh, Izdatel'stvo VGU Publ., 1988. 173 p. (In Russian)
- 2 Barabanshchikov V. Ia., Nosulenko V. I. *Sistemnost'. Vospriiatie. Obshchenie* [System. Perception. Communication]. Moscow, Izdatel'stvo IP RAN Publ., 2004. 480 p. (In Russian)
- 3 Bobunov A. M. *Kontrastivnyi slovar' iazyka russkogo i angliiskogo pesennogo fol'klora kak baza krosskul'turnogo issledovaniia* [Contrastive Dictionary of Russian and English Songs Folklore as the basis of Crosscultural Research: PhD thesis]. Kursk, 2012. 262 p. (In Russian)
- 4 Bobunova M. A. *Fol'klornaia leksikografiia: stanovlenie, teoreticheskie osnovaniia, prakticheskie rezul'taty i perspektivy* [Folklore Lexicography: Coming into Being, Theoretical Background, Practical Results and Perspective: PhD thesis]. Kursk, 2004. 446 p. (In Russian)
- 5 *Velikorusskie narodnye pesni: v 7 t.* [Great Russian folk songs, in 7 vols.], published by Professor A. I. Sobolevskim. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1897. Vol. 3. XVI, 512 p. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1898.

- Vol. 4. XXVI, 722 p. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1899. Vol. 5. XVI, 644 p. (In Russian)
- 6 Vestfal' R. O russkoi narodnoi pesne [About Russian Folk Songs]. *Russkii vestnik*, 1879, no 9, pp. 126–146. (In Russian)
- 7 Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 416 p. (In Russian)
- 8 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory Dictionary of the living great Russian Language]. Moscow, Rusckii iazyk Publ., 2000. Vol. 4. 683 p. (In Russian)
- 9 Zavalishina K. G., Khrolenko A. T. *Krosskul'turnaia lingvofol'kloristika: narodno-pesennyi portret v trekh etnicheskikh profiliakh* [Crosscultural linguafolklore studies: the folk song portrait in three ethnic profiles]. Kursk, Izdatel'stvo KGU Publ., 2005. 62 p. (In Russian)
- 10 Klimas I. S. *Zhanrovoe svoeobrazie russkoi ustno-poeticheskoi rechi (na materiale leksiko-tematicheskoi gruppy "rastitel'nyi mir")* [Genre originality of the Russian oral-poetic speech (based on the material of the lexical-thematic group "plants"): PhD thesis, summary]. Voronezh, 1989. 21 p. (In Russian)
- 11 Klimas I. S. Klasternyi analiz v aspekte problem leksikologii [Cluster analysis in the aspect of lexicology problems]. *Fol'klornaia leksikografiia*, 2001, no 18, pp. 18–23. (In Russian)
- 12 *Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim: Novaia seriia* [Songs compiled by P. V. Kireevsky: new Series]. Moscow, Obshchestvo liubitelei rossiiskoi slovesnosti pri Moskovskom universitete Publ., 1917. Part 1. IV, 125 p. Moscow, Obshchestvo liubitelei rossiiskoi slovesnosti pri Moskovskom universitete Publ., 1929. Part 2. XII, 389 p. (In Russian)
- 13 Petrenko O. A., Khrolenko A. T. Gold/zoloto [Gold/золото]. In: *Fol'klornaia leksikografiia* [Folklore lexicography]. Kursk, Izdatel'stvo KGPU Publ., 1995, vol. 4, pp. 12–13. (In Russian)
- 14 Petrenko O. A., Khrolenko A. T. Sravnitel'nyi slovar' iazyka fol'klora [Comparative dictionary of the folklore language]. *Atrium*, Seria: Filologiya [Series: Philology], 2000, no 6, pp. 65–70. (In Russian)
- 15 Pravednikov S. P. *Osnovy fol'klornoj dialektologii* [Basics of folklore dialectology]. Kursk, Izdatel'stvo KGU Publ., 2010. 231 p. (In Russian)
- 16 Putilov B. N. *Fol'klor i narodnaia kul'tura; In memoriam* [Folklore and Foilk Culture; In memoriam]. St. Peterburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2003. 464 p. (In Russian)
- 17 Tarlanov Z. K. *Russkie poslovitsy: Sintaksis i poetika* [Russian Proverbs: Syntax and poetics]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo PGU Publ., 1999. 448 p. (In Russian)
- 18 Toporov V. N. Prostranstvo kul'tury i vstrechi v nem [Space of culture and meeting in it]. In: *Vostok — Zapad. Issledovaniia. Perevody. Publikatsii* [East — West. Research. Translated. Publications]. Moscow, Nauka Publ., 1989, vol. 4, pp. 6–17. (In Russian)
- 19 Khalanskii M. G. *Narodnye govory Kurskoi gubernii: Zametki i materialy po dialektologii i narodnoi poezii Kurskoi gubernii* [Folk dialects of the Kursk province: Notes and materials on dialectology and folk poetry of the Kursk province]. St. Petersburg, Tipografiia AN Publ., 1904. 379 p. (In Russian)
- 20 Khrolenko A. T. Chto takoe lingvofol'kloristika [What is linguafolklore studies]. *Russkaia rech'*, 1974, no 1, pp. 36–41. (In Russian)
- 21 Khrolenko A. T. *Semantika fol'klornogo slova* [Semantics of the folklore word]. Voronezh, Izdatel'stvo VGU, 1992. 140 p. (In Russian)

- 22 Khrolenko A. T., Bobunova M. A., Bobunov A. M. *Krosskul'turnaia lingvofol'kloristika: stanovlenie, metodologii* [The crosscultural linguafolklore studies: formation, methodology]. Kursk, Izdatel'stvo KGU Publ., 2008. 108 p. (In Russian)
- 23 Khrolenko A. T., Petrenko O. A. Etnicheskoe svoeobrazie semantiki narodnopoeticheskoi rechi (na primere russkikh i angliiskikh ornitonimov) [Ethnic originality of the semantics of folk-poetic speech (by the example of Russian and English ornithonyms)]. In: *Dukhovnoe obustroistvo Rossii* [Spiritual arrangement of Russia]. Kursk, GUIPP "Kursk": Kurskii oblastnoi institut povysheniia kvalifikatsii i perepodgotovki rabotnikov obrazovaniia Publ., 1996, pp. 145–162. (In Russian)
- 24 *Deutsche Lieder. Texte und Melodien ausgewhlt und eingeleitet von Ernst Klusen* [German songs. Lyrics and melodies selected and introduced by Ernst Klusen]. Frankfurt am Main, Insel-Verl. Publ., 1995. 878 p. (In German)
- 25 *Sharp's Collection of English Folk Songs*. London, Oxford University Press Publ., 1974. Vol. I. 751 p. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-238-251>

УДК 821.161.1.0+82

ББК 83

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. О. Г. Лазареску
г. Москва, Россия

**«ЕРМАК ВЗЯЛ СИБИРЬ»:
О ЖАНРОВОЙ ПОЛИПОТЕНТНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В АСПЕКТЕ ПОЭТИКИ ЗАГЛАВИЯ**

Аннотация: В русской литературе и фольклоре образ Ермака Тимофеевича оказался в высшей степени отзывчивым по отношению ко всем литературным родам и многим литературным жанрам. Настоящий всплеск интереса к нему в новой русской литературе был связан, прежде всего, с выходом IX тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, под пером которого жанр исторического повествования стал своеобразным «благословением» последующей полипотентности этого образа. Соединяя в себе две равновеликие силы — стремление к объективности в изложении исторических событий и потребность в создании многомерного художественного образа, жанр исторического повествования пробудил активность различных родо-видовых начал в воспроизведении образа исторического деятеля, что определило широкий спектр его различных воплощений. Жанровая полипотентность образа Ермака обусловлена его специфическими признаками — как образа, заключающего в себе миростроительное и законодательное начала, сближающие его с «культурным героем», открывающим миру новые возможности и утверждающим эти возможности как неотъемлемые для дальнейшего существования. «Взятие» Ермаком Сибири становится прототипом для его различных жанровых воплощений. В наиболее концентрированном виде полипотентность данного образа проявила себя в поэтике заглавий произведений о Ермаке.

Ключевые слова: полипотентность, художественный образ, заглавие, жанр, историческое повествование, историческая песня, трагедия, дума, сонет, поэма, сказ, роман.

Информация об авторе: Ольга Георгиевна Лазареску — доктор филологических наук, доцент, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5178-4456>. E-mail: lazarescu@inbox.ru

Дата поступления статьи: 27.04.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Лазареску О. Г. «Ермак взял Сибирь»: о жанровой полипотентности художественного образа в аспекте поэтики заглавия // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 238–251. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-238-251>

Судьба и деяния Ермака Тимофеевича и его сибирской дружины стали предметом изучения как для историков, стремящихся к непредвзятому, объективному взгляду на факты, так и для художников, стремящихся представить тот же исторический факт в многомерном воспроизведении. Не только как «голый» факт, но и как то, что осталось не увиденным, не понятым, не реализованным до конца. Современный историк констатирует факты, связанные с походом Ермака: «В **сентябре 1581 г.** по указанию **Москвы** несколько сот казаков под водительством атамана **Ермака** вышли в поход против сибирского хана **Кучума**, подданные которого постоянно грабили и разоряли восточные рубежи Русского государства. В **октябре 1581 г. Ермак** разбил основные силы сибирских татар у **Тобола** и **Ишима** и торжественно вступил в столицу Сибирского ханства город **Кашлык**. Затем, в **1582–1583 гг.**, отряды **Ермака** взяли под контроль все северное течение **Иртыша**, а после вышли к **Оби** и захватили столицу остяков — город **Назым**. В **марте 1583 г.** на помощь **Ермаку** прибыло стрелецкое войско во главе с князем **С. Д. Болховским**, однако вскоре в **Кашлыке** начались цинга и голод, которые отправили на тот свет добрую половину русского войска и казаков. В этой ситуации **Ермак** не рискнул покидать **Кашлык** и в течение нескольких месяцев держал его оборону от татар. В **июне 1584 г.** казаки совершили удачную вылазку и наголову разгромили осаждавших их кучумовцев, а затем **Ермак** с небольшим отрядом казаков и стрельцов вышел на поиски купеческого каравана, но не нашел его, и на обратном пути в **августе 1584 г.** татары напали на спящих ратников и перебили их. Сам **Ермак**, спасаясь от верной гибели, попытался переплыть **Иртыш**, но под тяжестью собственных доспехов утонул в могучей реке» [15, с. 299].

В IX томе «Истории Государства Российского» (1821) Н. М. Карамзин также отмечал, что в изложении истории он опирался на «достовернейшие» источники — «летописи», «грамоты» и т. п. [8, с. 379–380, 401]. Тем не менее писатель «романизирует» облик атамана и его дружины, наделяя казаков теми качествами, которые не являются облигатными для жанра *исторического повествования*, а именно желанием восстановить свою порушенную прежними разбоями честь, муками совести за прежние убийства. Карамзин включает в описание похода внутреннюю мотивацию участников событий. Сравним ее со свободным от внутренней мотивации изложением истории, приведенным в начале статьи: у Карамзина казаки, желая «заслужить милость Государеву», приняли «*обет доблести и целомудрия*» и 1 сентября 1581 г. отправились «к горам Уральским, на подвиг славы» [8, с. 376–378].

Слезы умиления на их лицах после предложения Строгановых послужить России в деле завоевания Сибири — свидетельство глубоких внутренних «бурь» в душах разбойников. Но путь преобразования казаков «прописан» Карамзиным средствами, которые, скорее, отдаляют от реальной истории. Сам писатель называет их «баснями» [8, с. 379], в которые погружается тот или иной факт и которые очерчивают нравственные основания истории. Это, в первую очередь, *предания* о чудесных, труднообъяснимых победах казаков, малыми силами одолевающих орды Кучума, о гибели атамана, бросившегося спасать своих воинов, о посмертных чудесах на его могиле, которые подводят читателя к пониманию того, что не «прописано» в истории как таковой, — а именно искупление вины и восстановление чести Ермака и его дружины преданным служением России. У Карамзина внешние обстоятельства трудного похода соединяются с внутренними устремлениями казаков, определяя специфические черты жанра исторического повествования [10; 11].

Но история о Ермаковом походе включена в состав «Истории государства Российского» и подчинена представлениям писателя об общих, универсальных законах бытия, соединяющих в себе внешне неодолимые силы и внутренние устремления действующих лиц. Она объединена с другими историями под общим заглавием, не отдающим предпочтения тому или иному началу, источнику истории, предельно объективным, объединяющим весь имеющийся исторический материал. Общее заглавие здесь может выступать как усматриваемая Карамзиным способность исторического деятеля или события к выбору различных вариантов реализации своего потенциала, как прототип для его различных воплощений, как спектр возможностей [1, с. 270, 279] для данного лица или события, что определяет его **полипотентность**. В отличие от **полифункциональности**, которая связана с раз и навсегда установившейся ролью, устойчивыми качествами и свойствами «какого-либо объекта в данной системе отношений» [9, с. 629]. При таком подходе было бы неверным говорить, что образ Ермака в русской литературе функционирует как нечто сложившееся, утвердившееся. При наличии устойчивых признаков образа Ермака каждое его воплощение представляет иное, «нового» Ермака. Герой предстает не как сложившийся и функционирующий в различных жанрах образ, а в своем развитии. Каждое новое жанровое воплощение воспроизводит один из вариантов, «сценариев» реализации его жизненного пути. Но все эти пути сходятся в одной точке — «Ермак взял Сибирь». Феномен Ермака можно сравнить с феноменом «культурного героя», открывшего миру новые возможности, своей жизнью оплатившего эти возможности и сделавшего это новое неотъемлемой частью существования [12, с. 25–28]. За невероятной новостью «взятия» Сибири стоит путь от разбойничьей вольницы и желания порвать с нею до лика неканонизированного святого, спасшего Россию в сложный исторический момент. Миф о Ермаке, как и миф о культурном герое, располагается не только в области словесной — как передаваемые из уст в уста рассказы о нем, он воплощен в реальной жизни, в судьбах множества людей, в истории самой страны [2, с. 329–349].

Так, *историческая песня* «Ермак взял Сибирь» из сборника Кирши Данилова [4] дает наиболее общий, очищенный от детализации внутреннего состояния, мотивации поведения, действия надличностных сил и т. п. образ Ермака и его казаков. Сюжет песни фиксирует переломные, судьбоносные моменты жизни атамана и его товарищей — решение порвать с «воровским» прошлым, героические деяния и героическая смерть Ермака и его сподвижников, что, впрочем, не исключает наличия вымышленных эпизодов в этой истории (как, например, встреча Ермака и царя Ивана Грозного, снявшего вину с атамана и его дружины после «взятия» Сибири), которые в фольклорном произведении выполняют функцию усиления достоверности самой реальной истории [11]. Жанр исторической песни нацелен на воспроизведение событий в максимально широком — эпическом — масштабе, за которым сокрыты душевные бури, сомнения, терзания, муки совести за прошлые грабежи и убийства, но который формирует устойчивый ряд качеств, ассоциированных с тем или иным героем/героями. В истории Ермаковой дружины это, прежде всего, желание пожертвовать своими жизнями ради новой реальности. Миростроительное стремление закреплено в заглавии песни и представлено, прежде всего, топонимом «Сибирь» наравне с именем Ермака. Заглавие расставляет акценты, предусмотренные идейной задачей данного жанра, — воспеть тех, кто Сибирь «взял», — бывших разбойников, оправдать их как не пожалевших своих жизней ради России, снявших с себя бесчестие заслугами перед государством. Решение послужить России приходит резко, казаки как бы отказываются от всей прежней жизни,

готовя себя к неисчислимым страданиям. Эта изначальная готовность к испытаниям перекликается с констатирующей модальностью заглавия — «Ермак взял Сибирь».

Вышедшая в 1825 г. трагедия А. С. Хомякова «Ермак» фокусирует внимание не только и не столько на внешних обстоятельствах сибирской истории Ермака, сколько на ее внутренних основаниях, определяемых приверженностью главного героя нравственным законам. Здесь на осознание Ермаком неотвратимости наказания за прежние преступления и готовности понести это наказание, искупить свою вину накладывается предательство друзей, соблазняющих атамана самому быть царем в Сибири. В трагедии Ермак гибнет, отказавшись предавать Россию. У Хомякова судьба героя зависит от его личного выбора, что во многом определяет поэтику заглавия, представленного именем героя. Личный выбор как главное основание истории, ее источник экстраполируется на сюжетно-композиционный план, который включает в себя лирические вставки в виде песен, придающих трагической коллизии обостренно-лирический характер. Само расположение песен воспроизводит вариативность судьбы казака, отправившегося в поход. В песне казаков в действии втором, явлении четвертом это «путь счастливый», это стихия свободы, когда «сладко <...> после брани / Будет пениться» вино [16, с. 448]. И судьба казака, который предчувствует свою близкую гибель — в песне Молодого казака в действии пятом, явлении пятом: «Как светло и как весело солнце восходит / На широких придонских полях! / Но светлей, веселее над хладным кладбищем, / На белых, безмолвных гробах» [16, с. 528]. В обеих песнях — в начале и финале трагедии — преломляется судьба Ермака, бросившегося в эту стихию свободы, но осознающего непреложность закона воздаяния за нравственные преступления и готового принять этот закон. Лирическая тема усиливается молвой о том, что Ольга, возлюбленная Ермака, бросилась в пучину вод, не перенеся известий о его преступлениях: «Но он преступник, он убийца, / О нем и плакать мне нельзя. / Ах, растворишь, моя гробница, / Откройся, тихая земля!» [16, с. 440]. Молва о гибели Ольги в пучинах вод (действие второе явление первое) перспективирует финал всей трагедии — Ермак бросается в Иртыш.

Лирическое начало в трагедии Хомякова создает условия для реализации жизненного «сценария», определяемого личным нравственным выбором и осознанием личной ответственности человека. Результатом этого личного выбора в трагедии Хомякова становится новая реальность — «Сибири боле нет: отныне здесь Россия!» [16, с. 533].

Особый корпус произведений о Ермаке составляют лирические и лиро-эпические произведения. Так, заглавия *думы* К. Ф. Рыльева (1821) и *сонета* П. П. Ершова (начало 1830-х гг.) совпадают — «Смерть Ермака». Оба произведения сконцентрированы на моменте героической кончины атамана казаков. И там и там гибель героя есть результат действия надличностных сил, а кучумовцы — лишь орудие их действия. В думе это «роковой удел», который «сидел с героем рядом / И с сожалением глядел / На жертву любопытным взглядом» [13, с. 164–166]. В сонете — «злая кручина на сердце», «ужас невольный», оковавший «дух бодрый вождя» [5, с. 81]. И в том и в другом случае действие этих сил противопоставлено спокойной уверенности казаков и их атамана в праведности своего дела. Они уже смыли кровью «все преступленья буйной жизни» и заслужили «благословение отчизны». «Объятый думой» Ермак у Рыльева охраняет «беспечный» сон своих товарищей накануне битвы с кучумовцами:

«О, спите, спите, — мнил герой, —
Друзья, под бурю ревущей;

С рассветом глас раздастся мой,
На славу иль на смерть зовущий!» <...>
С вождем покой в объятьях сна
Дружина храбрая вкушала [13].

В сонете Ершова «бестрепетный вождь», «опершись на саблю», взирает на своих казаков, дремлющих на высоком берегу Иртыша.

Но если в думе события эпически развернуты благодаря чередованию монологов самого Ермака и эпического автора, предлагающего мотивацию поступков врагов атамана — «Страшась вступить с героем в бой, / Кучум, к шатрам, как тать презренный, / Прокрался тайною тропой, / Татар толпами окруженный. / Мечи сверкнули в их руках, — / И окровавилась долина. / И пала грозная в боях, / Не обнажив мечей, дружина...» [13], то в сонете смерть Ермака предстает как мгновение, сопоставимое со сверканием молнии: «Вдруг дикие крики... Казацкая кровь заструилась... / Булат Ермака засверкал — толпа расступилась — / И кто-то с утеса в кипевшие волны упал» [5].

И в думе, и в сонете эстетический эффект определяется концентрацией внимания не только на самой героической кончине Ермака и его дружины, но и на встроенности этого события в контекст, не предполагающий никаких посредников между человеком и миром — контекст природный, представляющий собой сцену, на которой разыгрывается универсальная драма бытия: «Тяжелые тучи сибирское небо одели; / Порывистый ветер меж сосен угрюмых шумел; / Венчанная пеной, иртышские волны кипели; / Дождь лился рекою, и гром полуночный гремел» [5].

В думе этот контекст усиливается троекратным рефреном с варьированием стихов к финалу думы: «Ревела буря, дождь шумел, / Во мраке молнии летали, / Беспеременно гром гремел, / И ветры в дебрях бушевали» [13]. Использование лексического ряда — «кипящий» Иртыш, «полуночный гром», «летающие» молнии и т. д. — активизирует эсхатологические ассоциации, выводящие смерть Ермака из частной судьбы в общемировую.

В думе Рылеева и в сонете Ершова жизненный «сценарий» Ермака детерминирован силами, создавшими непреодолимые препятствия для него и его дружины. Если в трагедии Хомякова смерть — это шаг к решению терзающих Ермака нравственных вопросов, а предательство друзей — лишь способ разрешить эти терзания, то у Рылеева и Ершова смерть — точка предельного напряжения сил в борьбе со слепым, стихийным началом:

Иртыш волнуется сильнее —
Ермак все силы напрягает,
И мощною рукой своей
Валы седые рассекает...

Плывет... уж близко челнока —
Но сила року уступила,
И, закипев страшной, река
Героя с шумом поглотила [13].

В думе и сонете борьба героя выведена из плоскости борьбы с врагами — сильными, коварными, но которых дружина казаков не единожды разбивала. В думе

из десяти восьмистишных строф собственно кучумовцам посвящена единственная строфа (седьмая). А в сонете они представлены опосредованно — через «дикие крики», вид заструившейся крови. Но и там и там Ермак борется за свое дело с силами, способными «поглотить» все. Заглавие и в том и в другом случае фиксирует момент, когда герой остается один на один с силами из другой «весовой категории». Однако результат этой неравной борьбы — миростроительный, преодолевающий смерть. В сонете он «свернут» в деталях поведения казаков — их спокойствию. В думе он эпически развернут и представлен монологом Ермака: «Нам смерть не может быть страшна; / Свое мы дело совершили: / Сибирь царю покорена, / И мы — не праздно в мире жили!» [13].

Поэма «Сузге. Сибирское предание» (1837) П. П. Ершова — обратное, зеркальное воспроизведение героической кончины не желающего предаваться победившему врагу героя, в данном случае одной из жен Кучума — царицы Сузге. И хотя у казаков нет злых мыслей, и они не собираются «обижать» [5, с. 49–79] царицу, Сузге, после бегства супруга из столицы сибирского ханства Искера и пленения казаками ее брата Махмет-Кула, принимает решение не отдаваться врагу живой: «В лице нет жизни; / Щеки бледностью покрыты, / Льется кровь из-под одежды, / И в глазах полузакрытых / Померкает божий свет».

Сузге в поэме составляет смысловую пару Ермаку как «несчастливица-царица», до последней минуты возглавлявшая осаду Сузгуна, счастливому, удачливому атаману казаков. Стоя на бойнице и провожая взглядом освобожденных из-под осады защитников крепости, она желает им «счастливого пути», отрезанного для нее самой условиями, которые поставили казаки. Жизненный «сценарий» Ермака в поэме направляется тем, что сама дружина называет «милосердием господним» и «казачьей нашей силой». Казаки уверены, что победу им дает Бог, потому им грешно и стыдно было бы обижать царицу. Махметов воин усматривает в своем поражении ту же силу: «Бог совсем татар оставил!» Божья воля отмечена общими для Ермака и Сузге чертами — глубокой задумчивостью, молчаливостью, отрешенностью от внешней обстановки: «Неподвижна и безмолвна / Все сидит Сузге-царица», ею овладела «дума черная», она тяжело вздыхает. Ермак «среди веселья крепко / Думу думает свою», «Редко к чаре он коснется». Для обоих честь является главным критерием в оценке жизни. Сузге собирает в осажденной крепости ее защитников, чтобы «честь и царство поддержать», она не мыслит себя «рабой», «русских пленницей». Для Ермака «лучше честно <...> погибнуть, / Чем позорною кончиной / На постыдной сгибнуть плахе / И проклятье заслужить».

Вынесенное в заглавие поэмы имя сибирской царицы, не уступающей по силе духа и представлениям о чести атаману казаков, усиливает, по контрастному принципу, миростроительное устремление Ермака и его дружины, ибо у их противников та же, что и у них, цель — завоевать Сибирь.

Нет, товарищи! — сказал он, —
Рано нам еще на отдых;
Наше дело зачатое
Довершить сперва надлежит:
Мы Искер один лишь взяли —
Остается взять Сибирь.

Сузге — Махмет-кулу после бегства Кучума:

Царь бежал: будь ты царь
нынче,
Вороти свое владенье,
Завоюй себе Сибирь!

Вынесенный в заглавие жанровый акцент «Сибирское предание» раздвигает возможности поэтической интерпретации события благодаря голосу рассказчика. Он знает больше, чем знает Сузге: он знает, что казаки — люди чести, и они не могут презирать «благость бога», дающего им победу («Мы казаки, а не звери»). Рассказчику ведомо, что в Москве ее почестят «не рабою, но царицей». Но это неведомо и немислимо для самой Сузге, предпочитающей смерть поражению.

«Сказ о Ермаковом походе» (начало 1920-х гг.) Г. А. Вяткина — попытка представить исторический материал глазами множества участников событий, начиная с самих казаков — «вольных удалцов» [3, с. 89], царя Грозного, Строгановых и т. д., заканчивая кучумовцами, стремящимися просчитать ходы и возможности казаков, использующими различные хитрости, которые помогут им победить. Сказ «соткан из массовых сцен, в которые вводится анонимное многоголосие казачьей массы» [3, б. с.], голоса врагов, голоса тех, кто не прочь поживиться заслугами Ермаковой дружины — московских купцов, попов, бояр да и самого царя, которому Иван Кольцо привез известие о взятии Сибири: «Гляди, Ивашка, мне в лицо! / Хе-хе...порой и смерд и вор / Царю, вишь, пригодится» [3, с. 99]. Здесь и голос самого Кучума, завидующего русским: «Ой, откуда у русских / страшный гром и огонь? / Ой, шаманы у русских, / знать, хитрее шайтана!» [3, с. 67]; сравнивающего русских с «собакой»: «Подавиться бы костью русской собаке! / Обломать бы клыки паршивому псу!» [3, с. 71]; выстраивающего свою коварную тактику:

Прожорливы московские собаки.
Давай лисиц, бобров им, соболей.
Пудовых рыб, рогов оленя, жирных
Баранов ... Да и девок на придачу...
Беда пришла.
Но лучше псам голодным
Подачку дать обильную, швырнуть
Кусочек лакомый, чем видеть злую
Оскаленную лающую пасть [3, с. 79].

И противоположный голос из Ермакова стана:

Как не хлебнуть
хмельного меду, браги,
Когда трещат от ясака амбары,
А татарва смиренна, как ковыль... [3, с. 83].

После решительного отказа разбойничать, чтобы не иметь нелестной репутации у народа, свой жизненный «сценарий» казаки и их атаман определяют как «суровый жребий», как то, что «написано на роду»:

Иль пасть костьюми
 в снегах чужбины дальней, /
 Или бездумно силушку напрячь./
 И по снегам,
 сквозь тучи вражьих стрел, /
 Лавиной бурной —
 с грохотом и дымом —
 Упасть на городок Кучума... [3, с. 51, 63].

Принятие своего жребия, бесповоротность, отсутствие сомнений — «бездумность» — обнаруживают себя не только в прямой речи участников событий, но и в плане рассказчика, который передает происходящее с помощью характерных цвето-звуковых и предметных деталей. Казаки как бы сжигают все мосты за собой и встают на путь «нехоженный» [3, с. 21]. Сама природа (небо, солнце, ветер), времена года («сентябрь отцвел огнем багряным», «вспыхнул май» [3, с. 31, 35]), кони, пушки, ядра, пистолы, печи, татарские сабли и ножи («как огонь» [3, с. 107]) — все окрашивается огненной цветовой гаммой, знаменующей начало великого дела. Даже снежные поля Сибири обретают розовый оттенок. Перевал казаков за Урал сопровождается «тяжким стуком и громом», «тяжкой трясовицей» [3, с. 33, 46] стругов, которые они тянут на себе.

Судьбоносность похода, рождение новой реальности воспроизводится в деталях внешности и поведения казаков и в особенности их атамана. Своими движениями, чертами лица они напоминают птиц, устремленных к своей цели. Их струги — «невиданные птицы», отправившиеся «вверх по Чусовой» [3, с. 35]. У Ермака, принявшего решение о походе, «крыльями орлиными в разлете / Ходят брови. Думы, будто волны / В Иртыше...» [3, с. 41]. Сами казаки, занесенные в походе пургой, напоминают замерзших птиц:

Эх вы, милые кудри-кудеришки,
 Очи ясные — лен голубой,
 Хороши лебединые перышки,
 Да зима нас заносит пургой <...>
 Пропадайте вы, кудри-кудеришки... [3, с. 49, 53].

При этом поэма несет на себе стилистические признаки эпохи, воспроизводит реалии первых послереволюционных лет: «Поэма Георгия Вяткина “Сказ о Ермаковом походе” — замечательное произведение советской поэзии 20-х годов. Она была написана к юбилею Октября, когда советская литература в свете опыта первого послереволюционного десятилетия осмысливала исторические истоки великой победы» [3, б. с.]. Вынесенный в заглавие жанровый акцент согласуется со стилем свободного от книжных традиций языка повествования, воспроизводящего дух революционной эпохи, неприязни казаков к царской власти, тоски по воле, что отражено в лексических предпочтениях рассказчика: «Даль дымится кровавым туманом, / Утром зори — красней кумача. / — Эх ты, Русь, с государем Иваном / Нешто дьявол тебя повенчал! / Их не мало царило над нами, / А еще не сидел такой. <...> Крепнет в бочках пенная брага — / Копит черную боль народ. / Ну, того и гляди, — / босая ватага / По Кремлю с батогами пройдет» [3, с. 7, 9]. Характерно и обращение к казакам — «Товарищи!».

Несмотря на выраженную эпохальную окрашенность — в стилистике, социально-политических тезисах, — поэма несет в себе миростроительную идею примирения царя и его подданных, которые надеются на то, что «царь в радости и милости великой / Протянет руку смердам и холопам...» и что «тыщи верст», которые они преодолели, «прошлепаны недаром» [3, с. 83, 33].

Свой вклад в художественное освоение важного исторического материала внес П. П. Свиньин в *историческом романе* «Ермак, или Покорение Сибири» (1834). Как романист, главной своей задачей Свиньин видел необходимость передать историю в «живых картинах» — через «великие характеры» [14, с. 270], которые под его пером оживают в реалиях, сопровождающих всякий дальний и опасный поход. Отсюда обилие в романе водной стихии, создающей смертельную опасность для казаков, погодных препятствий, астрономических явлений, знаковых предметов, которые сопровождают все значимые для сибирского похода события. Так, начало похода Ермака знаменуется парившим над дружиной орлом, в которого незаметно для казаков была пущена стрела. Другим предзнаменованием грозных событий стала комета, которую видели над Москвой после поражения в Ливонской войне.

Для романиста жизненный «сценарий» Ермака и его дружины определяется совокупностью объективных внешних обстоятельств, которым противостоит небольшая группа людей. Сюжет романа построен как цепь эпизодов преодоления человеком внешне непреодолимого — страшных бурь, опасных порожистых рек, боли от многочасового стояния по пояс в холодной воде при переходе через реки, голода и цинги, неодолимой силы сна и потребности отдыха и других испытаний. Но сама гибельность внешних условий в романе оборачивается созданием новой реальности: невозможность двигаться дальше из-за погодных препятствий оборачивалась постройкой капитальных форпостов, хорошо укрепленных и готовых для дальнейшего использования. Необходимость преодоления холодных сибирских рек обернулась созданием ладей, стругов и плотов, решавших военные и хозяйственные задачи.

Само заглавие исторического романа — двучастное, с одной стороны, акцентирует внимание на непосильных для человека внешних препятствиях, с другой стороны, персонализирует историю, раскрывает ее через преодоление Ермаком и его дружиной трудностей и опасностей сибирского похода. Здесь «покорение» Сибири предстает не как покорение народов Сибири, а как преодоление объективно непреодолимого для человека — слепых, беспощадных сил природы, пространств, сравнимых с пространством целых европейских стран.

Несмотря на то что при жизни Свиньиного этот роман не пользовался у читателей большой популярностью, сама попытка оживить картину великого исторического события через картины бедствий и испытаний показывала направление художественного изучения материала, возможности жанра романа в раскрытии потенциала исторического лица и связанных с ним событий, коренным образом изменивших реальность.

Новый подход в раскрытии потенциала исторического лица и связанных с ним событий предлагает А. В. Иванов в романе «Тобол. Много званых», «Тобол. Мало избранных» (2017–2018). Здесь важна видовая специфика романа — *роман-неплум*, который, отталкиваясь от исторического факта, создает картины, открывающие возможности для максимально широкой интерпретации исторического материала. В романе А. В. Иванова поход Ермака представлен глазами людей, творящих историю через сто с лишним лет после этого события — в эпоху Петра I. Ретроспектива позволяет соотне-

сти события, отстоящие друг от друга по времени в столетие, и найти связующую нить в большой истории страны. Связующая нить представлена персонажами, судьба которых имеет в той или иной степени отношение к судьбе Ермака. Их жизненный «сценарий» определяется не столько иррациональной предопределенностью, или внешними обстоятельствами, или внутренними сомнениями, сколько предшествующими событиями, в которых герои романа Иванова видят источник собственной судьбы, нравственный и духовный ориентир. То есть источником истории становится сама история, критерием в оценке собственной жизни является судьба предшественника.

В наибольшей степени такой подход к истории проявил себя в судьбе Семена Ульяновича Ремезова, образ которого имеет реально-историческую основу, а его романная биография во многом «завязана» на судьбе Ермака и его дружины. Миростроительный потенциал самого Ремезова связан с тем, сможет ли он добиться от духовных властей канонизации Ермака как святого, восстановив тем самым историческую «правду», ведь, по убеждению Семена Ульяновича, «Ермак Сибирь для Христа открыл» [6, с. 383]. История Ермака оживает в усилиях Ремезова, она перестает быть историей о прошлом, становится историей о настоящем и будущем. И хотя Ремезову не удается убедить владыку Иоанна в справедливости канонизации Ермака, он уверен, что это дело будущего. Свое же «радение» о том, чтобы эта «правда» восторжествовала, он осуществил в форме собирания «Истории Сибирской», которая в романе создается и как история о Ермаковом походе, и как факт биографии самого Ремезова, отдавшего свою жизнь ради торжества «правды» о подвиге Ермака. История о подвиге взятия Сибири становится историей о подвижническом труде собирателя сибирской истории, а судьба Ермака — нравственным и духовным ориентиром «летописца» Ремезова.

Ярче всего миростроительный потенциал Ремезова и других героев раскрывается через художественную деталь, имеющую прямое отношение к Ермаку, — кольчугу, по преданию переданную Ермаку Иваном Грозным в знак признания его заслуг перед Россией. Писатели и ранее использовали эту деталь в качестве непосредственной причины гибели Ермака. У Рылеева: «Тяжелый панцирь — дар царя / Стал гибели его виною» [13, с. 166]. У Вяткина: «Железный панцирь глыбой лег на плечи — / Тяжелый дар тяжелого царя»:

Огромный и страшный,
 весь в тине густой,
 Лежал он под пеною белой.
 И царский подарок могильной плитой
 Давил богатырское тело [3, с. 111, 115, 117].

Романная интерпретация наделяет кольчугу особыми свойствами, которые будто бы продляют жизнь Ермака, дают ему возможность влиять на судьбы людей, живущих через столетие после него, прорасти корнями в историю, а не просто быть устным рассказом о прошлом. Через кольчугу в романе Иванова проверяется нравственная состоятельность человека, его способность созидать новую реальность. Можно говорить об особой смысловой и сюжетообразующей роли этой художественной детали в романе. За «Ермаковой железной рубахой» [7, с. 152] гонятся многие персонажи. Для одних она — чудодейственный, «волшебный» [7, с. 410] предмет, который поможет достичь заветных целей. Для других — способ физического спасения. А для иных — путь истинного спасения.

Так, Нахрач Евплов его свою состоятельность как шамана связывает с тем, чтобы кольчуга Ермака была надета на языческого идола Полтыш-болвана как знак силы его «родовых богов» [7, с. 518–519]. Для кучумовцев она — залог военных побед [7, с. 601]. За кольчугу хотят добыть из плена Ваню, отправившегося на государеву службу. Остячка Айкони готова отдать кольчугу, снятую с идола, за свою свободу [7, с. 617]. С кольчугой связана трагическая гибель бившегося за свою любовь к Айкони Григория Ильича Новицкого: «А Григорий Ильич еще бился, однако на его плечах висела кольчуга — проклятая кольчуга, которая когда-то уже утянула Ермака в пучину. Измученный и больной, окованный тяжестью железа, Новицкий уже никак не мог вытолкнуть себя наверх. Он медленно опустился в глубину...» [7, с. 716].

Символом истинного спасения кольчуга становится для покрестившегося вогульского князя Пантилы, убежденного в том, что истинная вера должна быть воплощена в поступках: «Пантилу терзала мысль, что бездейственная вера мертва», потому он «решил посвятить себя исполнению обещания — решил добыть кольчугу Ермака, чтобы подарить ее русскому царю» [7, с. 518]. Для Семена Ульяновича обретение кольчуги Ермака — еще один шаг на пути восстановления «правды»: «Семен Ульяныч сделал вклад в церковь — подарок от всех Ремезовых: в притворе на дощатой распялке висела кольчуга Ермака. Владыка дозволил поместить кольчугу в храм» [7, с. 736]. Эта «правда» формулируется Ремезовым не абстрактно, а через человеческие ощущения: «...дело-то не в чуде. Кольчуга тепло Ермака хранит. Кто наденет ее — тот словно духом Ермака облекается и сам свою доблесть в себе возжигает. Чудо человек творит, а не кольчуга. Кольчуга — железо, икона — доска, а торжествует божий дух» [7, с. 152].

Кольчуга дает реальное ощущение истории как связи времен и владыке Филофею: «После службы, когда церковь опустела, владыка Филофей подошел к кольчуге и осторожно коснулся ее ржавого рукава, словно хотел услышать в своей душе какой-то далекий ответный звон» [7, с. 736].

Заглавие романа Иванова отсылает к тексту Священного писания — Мф. 22: 1–14 и Лк. 14: 16–24, представляющего притчу о брачном пире, в которой Христос призывает к вкушению благ духовного свойства, которые становятся проверкой, испытанием для каждого человека, ищущего спасения. Судьба Ермака, Ремезова, самого царя Петра и других персонажей раскрывается через призму посылаемых испытаний. Финальная сцена пира Петра I, на котором происходит публичная казнь главного вора и предателя губернатора Гагарина, также обращает читателя к библейскому сюжету о спасении избранных.

Как видно, образ Ермака в русской литературе, в силу заключающегося в нем созидательного, миростроительного потенциала, сопоставимого с потенциалом «культурного героя», открывающего миру новые возможности, создал условия для активации различных родо-видовых начал в воспроизведении истории и ее героев. Жанровая полипотентность образа Ермака, нащупанная когда-то талантом историка и художника Н. М. Карамзина, определила широкий спектр его воплощений в русской литературе, не совпадающих в частных случаях, но сходящихся в главном — «Ермак взял Сибирь».

В наиболее концентрированном виде полипотентность данного образа проявила себя в поэтике заглавий произведений о Ермаке, в которых, в зависимости от художественных задач автора и его жанровых предпочтений, история о Ермаке Тимофеевиче его дружине предстает не как застывшая история о прошлом, а как живая ткань времени, которую могут примерять на себя сегодняшние и будущие поколения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Большая советская энциклопедия. 2 изд. / гл. ред. Б. А. Введенский. М.: Гос. научное изд-во «БСЭ», 1955. Т. 34. 653 с.
- 2 *Виротайнен М. Н.* Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: сб. ст. / под ред. М. Н. Виротайнен (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. 352 с.
- 3 *Вяткин Г. А.* Сказ о Ермаковом походе / посл.: Еф. Беленький (без страниц). Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1985. 130 с.
- 4 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1977. 487 с.
- 5 *Ершов П. П.* Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1989. 224 с.
- 6 *Иванов А. В.* Тобол. Много званых: [роман-пеплум]. М.: АСТ, 2017. 702 с.
- 7 *Иванов А. В.* Тобол. Мало избранных: [роман-пеплум]. М.: АСТ, 2018. 827 с.
- 8 *Карамзин Н. М.* История государства Российского / Изданием книгопродавца Смирдина. СПб.: В тип. вдовы Плюшар с сыном, 1834. Т. IX. 467 с.
- 9 Краткая российская энциклопедия / сост. В. М. Карев. М.: БСЭ ОНИКС 21 век, 2003. Т. 3. 1134 с.
- 10 *Лазареску О. Г.* Фольклорный элемент в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина // Вестник славянских культур. 2016. № 4. С. 135–142.
- 11 *Лазареску О. Г.* Сибирь, Ермак и другие: К вопросу об исторических трансформациях литературных жанров, образов и мотивов // Вестник МГОУ. Серия Русская филология. 2017. № 5. С. 122–130.
- 12 Мифы народов мира: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. 719 с.
- 13 *Рылеев К. Ф.* Сочинения / сост. Г. А. Колосова; вступ. ст. и прим. А. М. Песков. М.: Правда, 1983. 352 с.
- 14 *Свиньин П. П.* Ермак, или Покорение Сибири // *Свиньин П. П.* Шемякин суд, или Последнее междоусобие удельных князей русских. Ермак, или Покорение Сибири. Исторические романы. М.: Фирма «Кронос», 1994. 512 с.
- 15 *Спицын Е. Ю.* Древняя и Средневековая Русь IX–XVII вв.: Полный курс истории России для учителей, преподавателей и студентов. М.: Концептуал, 2016. Кн. 1. 432 с.
- 16 *Хомяков А. С.* Избранное: Лирика. Трагедии. Тула: Приокское книжное изд-во, 2004. 544 с.

© 2021. Olga G. Lazarescu
Moscow, Russia

**“ERMAK TOOK SIBERIA”:
ON GENRE POLYPOTENCY OF AN ARTISTIC IMAGE
IN THE ASPECT OF POETICS OF A TITLE**

Abstract: In Russian literature and folklore, the image of Ermak Timofeevich appeared to be remarkably responsive to all literary genera and many literary genres. A real surge of interest in him seen in modern Russian literature was associated primarily with

the release of the Volume IX of “History of the Russian State” by N. M. Karamzin, under the pen of whom the genre of historical narratives became a kind of “blessing” for subsequent polypotency of this image. By combining in itself two equivalent forces, aspiration to objectivity in narrating historical events and the need to create a multidimensional literary image, the genre of historical narratives aroused the activity of various generic roots in reproduction of a historical figure image, which has determined a wide range of its different incarnations. The genre polypotency of Ermak’s image is informed by his specific traits as the image that comprises world-constructing and lawmaking beginnings, drawing him together with “a cultural hero,” who opens up new opportunities to the world and establishes these opportunities as essentials for further existence. “Taking” of Siberia by Ermak became a prototype for its various genre incarnations. The polypotency of this image manifested itself, in its most concentrated form, in poetics of titles of the works about Ermak.

Keywords: polypotency, artistic image, title, genre, historical narrative, historical song, tragedy, дума, sonnet, poem, сказ, novel.

Information about the author: Olga G. Lazarescu — DSc of Philology, Assistant Professor, Moscow Pedagogical State University, M. Pirogovskaya St., 1/1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5178-4456>. E-mail: lazarescu@inbox.ru

Received: April 27, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Lazarescu O. G. “Ermak took Siberia”: on genre polypotency of an artistic image in the aspect of poetics of a title. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 238–251. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-238-251>

REFERENCES

- 1 *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia. 2 izd.* [The Great Soviet Encyclopedia. The 2nd edition], chief redacted by B. A. Vvedenskii. Moscow, Gosudarstvennoe nauchnoe izdatel'stvo “BSE” Publ., 1955. Vol. 34. 653 p. (In Russian)
- 2 Virolainen M. N. Kul'turnyi geroi Novogo vremeni [Culture hero of the New epoch]. In: *Legendy i mify o Pushkine: Sbornik statei* [Legends and myths about Pushkin: collection of articles], edited by N. Virolainen (Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) RAN) [The Institute of Russian Literature (the Pushkin House) RAS]. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo “Akademicheskii proekt” Publ., 1995. 352 p. (In Russian)
- 3 Viatkin G. A. *Skaz o Ermakovom pokhode* [The Tale of Ermak’s campaign], afterword by Ef. Belen'kii (bez stranits). Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1985. 130 p. (In Russian)
- 4 *Drevnie rossiiskie stikhotvoreniia, sobrannye Kirsheiu Danilovym* [Old Russian poems collected by Kirsha Danilov], prepared by A. P. Evgen'eva and B. N. Putilov. 2nd edition, supplemented. Moscow, Nauka Publ., 1977. 487 p. (In Russian)
- 5 Ershov P. P. *Stikhotvoreniia* [Poems]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1989. 224 p. (In Russian)
- 6 Ivanov A. V. *Tobol. Mnogo zvanykh: [roman-peplum]* [Tobol. The many called: a peplum novel]. Moscow, AST Publ., 2017. 702 p. (In Russian)
- 7 Ivanov A. V. *Tobol. Malo izbrannykh: [roman-peplum]* [Tobol. The few elect: a peplum novel]. Moscow, AST Publ., 2018. 827 p. (In Russian)

- 8 Karamzin N. M. Istorii gosudarstva Rossiiskogo [History of the Russian State], In: *Izhdiveniem knigoprodavtsa Smirdina* [By provision of a bookseller Smirdin]. St. Petersburg, V tipografii vdovy Pliushar s synom Publ., 1834. Vol. IX. 467 p. (In Russian)
- 9 *Kratkaia rossiiskaia entsiklopediia* [Concise Russian encyclopedia], comp. V. M. Karev. Moscow, BSE ONIKS 21 vek Publ., 2003. Vol. 3. 1134 p. (In Russian)
- 10 Lazaresku O. G. Fol'klornyi element v "Istorii gosudarstva Rossiiskogo" N. M. Karamzina [Folkloric element in N. M. Karamzin's "History of the Russian state"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2016, no 4, pp. 135–142. (In Russian)
- 11 Lazaresku O. G. Sibir', Ermak i drugie: K voprosu ob istoricheskikh transformatsiakh literaturnykh zhanrov, obrazov i motivov [Siberia, Ermak and others: on the issue of historical transformations of literary genres, images, and motifs]. *Vestnik MGOU. Seriiia Russkaia filologiiia* [Russian Philology Series], 2017, no 5, pp. 122–130. (In Russian)
- 12 *Mify narodov mira: v 2 t.* [Myths of the world: in 2 vols.], chief editor by S. A. Tokarev. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1982. Vol. 2. 719 p. (In Russian)
- 13 Ryleev K. F. *Sochineniia* [Works], collected by G. A. Kolosova; introductory article and notes by A. M. Peskov. Moscow, Pravda Publ., 1983. 352 p. (In Russian)
- 14 Svin'in P. P. Ermak, ili Pokorenie Sibiri [Ermak, or the conquest of Siberia]. In: Svin'in P. P. *Shemiakin sud, ili Poslednee mezhdousobie udel'nykh kniazei russkikh. Ermak, ili Pokorenie Sibiri. Istoricheskie romany* [Shemyakin's trial, or the Last feud of Russian princes. Ermak, or the conquest of Siberia. Historical novels]. Moscow, Firma "Kronos" Publ., 1994. 512 p. (In Russian)
- 15 Spitsyn E. Iu. *Drevniaia i Srednevekovaia Rus' IX–XVII vv.: Polnyi kurs istorii Rossii dlia uchitelei, prepodavatelei i studentov* [Ancient and Medieval Russia of the 9–17th centuries: Russian history full course for teachers, academics and students]. Moscow, Kontseptual Publ., 2016. Book 1. 432 p. (In Russian)
- 16 Khomiakov A. S. *Izbrannoe: Lirika. Tragedii* [Favorites: Lyrics. Tragedies]. Tula, Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2004. 544 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-252-267>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. В. В. Савелов

г. Москва, Россия

Ю. А. СИДОРОВ И «МИСТИЧЕСКИЙ АНАРХИЗМ» (НА ОСНОВЕ ПРИЖИЗНЕННЫХ ПУБЛИКАЦИЙ)

Аннотация: В статье на основе двух единственных прижизненных публикаций рассматривается история восприятия и оценки Ю. А. Сидоровым (1887–1909) идей «мистического анархизма». В альманахе «Хризопрас» (1906) Сидоров опубликовал два стихотворения, которые очевидно находились под влиянием лозунгов «мистического анархизма». Устанавливаются параллели между этими дебютными стихотворениями и текстами авторов, имеющих отношение к «мистическому анархизму», в частности, между стихотворением «Сновидец, ты миру послал откровенье...» и статьей Г. И. Чулкова «Об утверждении личности» (1906). Делается вывод о стремлении ряда молодых литераторов (не только Ю. Сидорова, но и В. Григорьева, Е. Казакова) заявить о своей солидаризации с лозунгами «мистического анархизма» на страницах альманаха «Хризопрас», идейно близкого к московским «Весам». Во второй прижизненной публикации — рецензии («Русская мысль», 1909) на книгу очерков Г. И. Чулкова «Покрывало Изиды» (1908) отношение Сидорова к «мистическому анархизму» становится резко критическим, ниспровергающим. Делается попытка объяснить причину охлаждения Сидорова к лозунгам «мистического анархизма». Возможными поводами называются разочарование поэта в итогах революции 1905–1907-х гг. и его поворот в сторону монархических настроений, а также все большая солидаризация с той линией внутри символизма, которую предлагал московский журнал «Весы». Особное внимание уделено параллелям между полемическими выпадами Сидорова в адрес Чулкова и аналогичными выпадами со стороны сотрудников журнала «Весы» (З. Н. Гиппиус, А. Белый, Б. А. Садовской и др.)

Ключевые слова: Ю. А. Сидоров, Г. И. Чулков, мистический анархизм, журнал «Весы», революция 1905–1907, русский символизм, литературная полемика.

Информация об авторе: Вячеслав Витальевич Савелов — преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3457-6051>. E-mail: VVSavelov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 21.01.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Савелов В. В. Ю. А. Сидоров и «мистический анархизм» (на основе прижизненных публикаций) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 252–267. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-252-267>

Период недолгой творческой активности Юрия Ананьевича Сидорова (конец 1906 – начало 1909 гг.) пришелся на время кризиса символизма, одним из главных симптомов которого стал раскол единого ранее направления на две конкурирующие друг с другом фракции — петербургский лагерь «мистических анархистов» и лагерь символистов, сгруппировавшихся вокруг московского журнала «Весы». «Мистическому анархизму», с его лозунгами об устремлении к соборности, об оправдании социальной революции, о разрушении старого мира (в том числе мира культуры), «Весы» ультимативно противопоставляли утверждение декларируемого ими и ранее индивидуализма, охранительный академизм и отстаивание культуры во всех ее проявлениях. Именно вокруг рецепции этой внутрисимволистской полемики, наиболее острой для конца 1900-х гг., и выстраиваются основные мировоззренческие поиски поэта.

Первые опубликованные стихотворения Ю. А. Сидорова (и единственные, опубликованные при его жизни): «Новые варвары» и «Сновидец, ты миру послал откровенье...» — увидели свет в альманахе «Хризопрас» (М., 1906–1907) недолговечного московского издательства «Самоцвет» [10].

Несмотря на то что в редакционной преамбуле «Хризопраса» программой его объявлялась борьба с «гуннскими воззрениями на искусство» и отстаивание «истинно культурной» линии «Весов», а также близкого к ним в начале 1907 г. «Золотого Руна»¹, заметное место в этом альманахе заняли тексты, так или иначе откликающиеся на лозунги «мистического анархизма» (например, рассказ Евгения Казакова «Хохот» или статья Василия Григорьева «Самодержавие индивидуума» — рецензия на роман Дж. Г. Маккея «Анархисты»). В лирическом отделе альманаха линия «мистического анархизма» наиболее отчетливо обнаруживает себя именно в поэтических текстах Сидорова.

Первое из помещенных поэтом в «Хризопрасе» стихотворений — «Новые варвары» — написано будто бы от лица брюсовских «грядущих гуннов» [16, с. 209] — разрушителей «культуры старинной»:

Нам часто твердят, что новые варвары, мы;
Хотим разорвать золотые листы
Пергаментов древних; храм знанья,
Культуры старинной, хотим мы зажечь, —
Поэтому смертью ликует наш меч,
Подняли мы наши огни [28, с. 27].

Поэт противопоставляет книжной культуре охранителей подлинное, живое искусство будущего, которое, по его разумению, должны принести с собой варвары-разрушители:

Но разве не ярче те песни, что меч наш поет,
Чем старых писаний чернильный налет?
И в факелах наших не солнце ль горит?
Глаза ваши тусклые ядом слепит.
Не мрамором строен ваш храм из колонн —
Коробится там и гниет почерневший картон [28, с. 27].

¹ Важно отметить, что главная задача этого «околобрюсовского» альманаха состояла в полемике с еще одним печатным органом символизма — журналом «Перевал» (1906–1907) [12; 10].

Первым варваром Сидоров объявляет Христа — «крушителя устоев» старого мира. Варваров-анархистов он отождествляет с христианами, разрушившими языческий Рим, охранителей — с язычниками, преследующими христиан:

Припомните, мудрые, — варвары Бога нашли,
Христос — это варвар, крушитель устоев, преград
И мир содрогнулся, как бурей объят [28, с. 27–28].

Заканчивает стихотворение поэт утверждением собственной «варварской» идентичности, перейдя от обобщенного «мы» к личному «я»:

О, вот почему, не боясь я кричу:
«Я — варвар, но миру я Бога найду» [28, с. 28].

Очевидно, что в первой своей публикации Сидоров заявляет о солидарности с теми лозунгами внутри символизма, которые ассоциируются с «мистическим анархизмом». «Новые варвары» — своего рода манифест, в котором начинающий поэт открыто декларирует позицию, которую он желал бы занять в актуальной для своего времени полемике.

Свою солидаризацию с «мистическими анархистами» Сидоров подкрепляет обращением к символике факела. Подобно многим участникам дебютного выпуска «Факелов» (СПб., 1906), он помещает название этого альманаха, ставшее, по сути, эмблемой петербургской фракции символизма, в ткань своего стихотворения: «И в *факелах* наших не солнце ль горит? / Глаза ваши тусклые ядом слепит» [28, с. 27]. Ср. с большинством текстов, напечатанных в первом выпуске «Факелов»: «<...> / Пылает *Факел* своевольный. / <...> / Неси ж, о *Факел*, суд земле, / <...> / Пылайте, *Факелы*, / Знамена вольных! / <...> / Святите, *Факелы*, / Костер кровавый!.. / <...> / И *Факел* догорающий — / Предвестие Зари. / <...> / Пылайте, *Факелов* / Пирь живые! / <...> При беззвучном пылании *факелов* молитвенное безмолвие Хора» [27, с. 5–9] (В. И. Иванов. «Факелы. Дифирамб»); «Больше *факелов* повсюду! / Пусть плывет смолистый чад... / <...> / Больше *факелов* повсюду!.. / Мне опять вся жизнь видна. / <...> / Я с последнею улыбкой / *Факел* солнцу передам» [27, с. 43–44] (П. С. Соловьева. «Больше факелов повсюду!..»); «Кто-то зажег *факел* и окна дворца затуманились, налились кровью и придвинулись к толпе» [27, с. 72] (Л. Н. Андреев. «Так было»); «Веселые крики: “*Факелы! Факелы! Факельное шествие!*” Появляется хор с *факелами*» [27, с. 208] (А. А. Блок. «Балаганчик»).

Заметим также, что Е. Казаков и В. Григорьев, подобно Сидорову демонстрирующие тяготение к линии «мистического анархизма», тоже использовали в своих текстах, опубликованных в «Хризопрасе», символику факела: «Стройные ряды фонарей стояли как *факельщики* не то свадьбы, не то похорон и хохотали желто-красными огнями» (Е. Казаков) [18, с. 62]; «Приветствуем от души этот новый *факел* истинного анархизма <т. е. роман Дж. Г. Маккея «Анархисты». — В. С.>» (В. Григорьев) [18, с. 75]. Очевидно желание ряда начинающих авторов-москвичей (Сидорова, а вместе с ним Е. Казакова и В. Григорьева) идентифицировать себя с петербургской фракцией символизма, заявить о существовании московских «факельщиков».

В своем стихотворении Сидоров также использует образы, отсылающие к творчеству поэтов, которые могли ассоциироваться с петербургским альманахом «Факелы».

Так, он обращается к Эросу — важной мифологеме в теоретических построениях и в поэзии Вячеслава Иванова, а также к заимствованному из лирики того же Иванова образу роз («Мы знаем — светильник из пламенных роз / Откроет нам Бога, — явится Эрос» [28, с. 27]). Образ «почерневшего картона» («Коробится там и гниет почерневший картон» [28, с. 27]) в свою очередь заставляет вспомнить о картонном мире блоковского «Балаганчика» [18].

Отметим, что в публицистике теоретиков «мистического анархизма» образ Христа появляется довольно часто. Вячеслав Иванов утверждал, что именно «Христос раскрыл идею неприятия мира во всей антиномической полноте ее глубочайшего содержания» [14, с. 107]. В статьях Георгия Чулкова Христос и вовсе предстает анархистом, упраздняющим идею государства: «Да, этот Иисус Христос — величайший мятежник, когда-либо живший на земле. Что такое Брут, что Кассий в сравнении с Ним? Они убили одного Юлия Цезаря, а Он убивает Цезаря и Августа вообще. Мыслимо ли примирение между Галилеянином и кесарем? Хватит ли на земле места для них обоих?» [29, с. 77]. Назовем также брошюру М. Л. Гофмана «Соборный индивидуализм» (1907), идейно весьма близкую к «мистическому анархизму», в которой история человеческой культуры предстает как арена борьбы между двумя индивидуализмами: обособленным (декадентским) и соборным, а первым «соборным индивидуалистом» Гофман объявляет Христа [11, с. 60]. Можно предположить, что образ Христа-варвара мог возникнуть у Сидорова под влиянием подобного круга идей.

Если «Новые варвары» кажутся зависимыми от «Грядущих гуннов» В. Я. Брюсова, то во втором из опубликованных Сидоровым в «Хризопрасе» стихотворений можно увидеть отражение идей, высказанных Г. И. Чулковым в его программной статье «Об утверждении личности» (1906).

Чтобы яснее увидеть связь стихотворения Сидорова с упомянутой статьей, остановимся на ряде положений, высказанных в ней. В статье «Об утверждении личности» Чулков противопоставил «мистический анархизм» враждебному ему декадентству как «психологическому факту». В центре его рассуждений — антиномия между анархическим бунтом и буддийской созерцательностью, под которой следует понимать декадентское неделание. Чулков утверждал, что буддийский (т. е. декадентский) и анархический взгляд на мир сближает «неприятие мира», отношение к эмпирическому миру как к «началу множественному и страдающему» [29, с. 72], различает же путь, по которому буддисты (декаденты) и анархисты пытаются уйти от страданий, вызванных несовершенством мира. Чулков цитирует в своей статье одну из легенд о Будде, в которой тот учит: «...в две крайности не должен впадать человек, вступивший на путь! Одна из них в страстях... Другая в собственном истязании... Совершенный, обойдя обе эти крайности, уразумел срединный путь, дающий прозрение, знание, ведущий к успокоению, высшему уразумению, нирване» [29, с. 74]. Этому «безобразному», «срединному» пути, под которым Чулков подразумевает декадентское замыкание в индивидуализме, в статье противопоставлен «опасный», «кремнистый» путь анархизма. В отличие от неделания буддистов (и декадентов), анархисту необходимо совершить преобразование эмпирического мира. Путь анархиста — это путь «великого восстания, великого мятежа» [29, с. 77], и главной вехой на нем должна стать социальная революция, с которой и начнется «всемирный пожар», «в котором сгорит старый мир» [29, с. 77].

Стихотворение Сидорова видится нам своего рода поэтическим изложением идей Чулкова:

Сновидец, ты миру послал откровенье,
Ему указал огневые пути, —
Я знаю, страдальный скиталец, веленье,
Я знаю, какую дорогой идти!

Дорога одна, но пути в ней — сплетенье
Повит один путь алым пурпуром роз;
Другой из них залит жемчужностью грез;
Кристаллы на третьем лазурно смеются
Снегами безбрежного знания зовутся [28, с. 28].

«Сновидец» и «страдальный скиталец» — это, очевидно, Будда. Используя традиционную символику (розы — символ страсти, жемчуг — чистоты и невинности, кристалл — сверхъестественного знания, снег — холодного бесстрастия), Сидоров изображает три пути, о которых говорится в буддийской легенде: путь страстей, путь аскетизма и «срединный путь» бесстрастного знания. Этим «огневым путям» поэт противопоставляет собственный, совмещающий страсть и бесстрастие, разрушающий все границы, путь анархиста-революционера:

Последний мой путь — это путь совмещенья,
Мой путь он свобода — свобод разрушенья,
Он углем засыпан, рабочим углем,
И черные маки темнеют на нем.
Пройди его — там пробужденье [28, с. 28].

Как видим, поэтический дебют Сидорова прошел всецело под знаменем «мистического анархизма». Начинающий, еще не до конца овладевший формой поэт попытался создать своего рода поэтические манифесты, утверждающие идеалы «новых варваров», причем опубликовал их в альманахе, близком по идейной программе к «Весам», очевидно совсем еще не понимая ни эстетических, ни общественных настроений этого журнала. Не было, по всей видимости, у Сидорова тогда и понимания символистской поэтики как таковой. Весь «символизм» его стихотворений-манифестов сводится к нарочитому использованию традиционных символов (флоральных, колористических и др.), превращающих текст в своего рода зашифрованный ребус.

Второй из опубликованных при жизни текстов Сидорова также имеет прямое отношение к «мистическому анархизму». Он представляет собой рецензию на сборник критических очерков Чулкова «Покрывало Изида» (1909). Статья Сидорова была напечатана в журнале «Русская Мысль» в январе 1909 года, от публикаций в «Хризопрасе» ее отделяет немногим более двух лет.

Тональность рассмотренных выше стихотворений и рецензии на книгу Чулкова противоположна. Если в стихотворениях, опубликованных в «Хризопрасе», Сидоров выступает с апологией «мистического анархизма» и революционно-анархических идей, то его отклик на книгу Чулкова, напротив, остро полемичен. Поэт теперь обвиняет автора «Покрывала Изида» во множестве прегрешений, главным образом отмечает отсутствие определенности в высказываемых им идеях и неумение их ясно формулировать: «Трудно понимать мысли г. Г. Чулкова, — таким плохим, путаным и вычурным, не научным и не русским языком он выражается [24, с. 7]; «“Определенность” — вот

чего совершенно не выносит г. Г. Чулков» [24, с. 8]. Статья заканчивается уничтожающей инвективой: «Если бы осознал г. Г. Чулков свой безудержный дилетантизм, если бы чему-либо определенному поучился, во что-либо определенное поверил, не имели бы мы прежних книг г. Г. Чулкова, не имели бы и этой» [24, с. 8].

Что заставило поэта столь кардинально пересмотреть свою точку зрения на теоретические построения Чулкова и за несколько лет превратиться из их апологета в ниспровергателя? Можно предположить, что тому есть несколько причин.

Увлечению Сидорова «мистическим анархизмом», с его упованиями на возможность пересоздания мира посредством «пожара» социальной революции, по всей видимости, предшествовал недолгий, но, как всегда у этого поэта, крайне страстный интерес к социализму. Борис Садовской вспоминал: «До чего был еще молод и неустойчив тогда Юрий, явствует, между прочим, из того, что на неизбежный в известную пору жизни вопрос “како веруеши?” он объявил себя мистическим анархистом, **причем товарищ тут же упрекнул его за быстрое отступничество от социал-демократической доктрины** (выделено нами. — В. С.)» [23, с. 157]. В. А. Артисевич среди книг из собрания поэта упоминает сочинения К. Маркса, Ф. Энгельса и Г. В. Плеханова [3, с. 13]. Можно предположить, что в теориях Чулкова Сидорова привлекало, прежде всего, обоснование, пусть и мистическое, необходимости социального переворота.

Последующее развитие политического сознания поэта (не без активного участия со стороны Бориса Садовского) шло в сторону правых, монархических и славянофильских идей (см., например, его оставшиеся неопубликованными стихотворения «Западу», «Знамя» и «Царю») (НИОР РГБ. Ф. 190. К. 42. Ед. хр. 1. Л. 39–41, 43. Сидоров Юрий Ананьевич. «Стихотворения» — сборник, наборный экземпляр. 1910-е гг. Машинопись с пометами карандашом и чернилами):

Всю тяжесть и вес на тиаре понесший,
Забывших и древле погибших корон,
Помазанник Божий, ты Кесарь воскресший,
Сверкающим солнцем сияет твой трон.

<...>

Ужели изменим твоей диад<и>ме,
Врагам предадим ли святыни сердец,
Тебя, о священное, царское имя,
Тебя, о таинственный, вечный венец<!>

(«Царю. Памяти К. Леонтьева») (НИОР РГБ. Ф. 190. К. 42. Ед. хр. 1. Л. 43. Сидоров Юрий Ананьевич. «Стихотворения» — сборник, наборный экземпляр. 1910-е гг. Машинопись с пометами карандашом и чернилами).

Основанное на этих убеждениях мировоззрение к началу 1909 г., по всей видимости, было уже устоявшимся. Возвращение к «вечным ценностям» заставило Сидорова по-новому взглянуть на идею революции. От ощущения необходимости ее, вдохновленного мыслями социалистов и «мистических анархистов», он приходит к восприятию переворота как явления опасного, разрушительного. С. В. Клейменова сообщает, что в экземпляре «Покрывала Изиды», принадлежащем поэту, напротив слов Чулкова: «В наше время люди живут верой в грядущую социальную революцию. И наш

скептицизм не может умалить этой веры», — рукой Сидорова написано: «Какой там скептицизм» [15, с. 74]. Прежние лозунги казались поэту в 1909 г. в лучшем случае неактуальными («Ежели “неприятие мира есть лозунг современности” <...> — стыдно за современность» [24, с. 8]), а то и вовсе опасными. Этим отчасти и можно объяснить ту, заставляющую временами выходить за пределы литературного приличия, страстность, с которой Сидоров пытается ниспровергать теоретические выкладки Чулкова.

Кроме разочарования в революционных идеях, была, очевидно, в охлаждении поэта к «мистическому анархизму» и другая причина. А. В. Лавров обращает внимание на то, что «в избличении идейных построений Чулкова Сидоров всецело разделял ту критическую установку по отношению к “мистическому анархизму” и связанным с ним явлениям в литературе, которую последовательно проводили “Весы”, главный печатный орган московских символистов» [16, с. 212]. Действительно, в 1907–1908-х гг. поэт познакомился и сблизился с постоянными (Андрей Белый, С. М. Соловьев, особенно Б. А. Садовской) и эпизодическими (В. О. Нилендер) участниками «Весов» и стал вполне осмысленно разделять идеи, высказываемые на страницах этого журнала.

Отношение участников «Весов» к «мистическому анархизму» и его идеологу общеизвестно. Как иронично отмечалось во 2/3 номере «Золотого Руна» за 1909 г., «настоящий лозунг “Весов” заключается лишь в том, чтобы ругать Чулкова и превозносить другого поэта (т. е. В. Я. Брюсова. — В. С.)» [19, с. 120]. Начиная со статьи З. Н. Гиппиус «Иван Александрович — неудачник» (1906, № 8) в «Весках» сложился своего рода канон, по которому ниспровергались теоретические построения Чулкова и давалась крайне отрицательная оценка его художественным произведениям (нередко с переходом на личность). Судя по содержанию статьи, Сидоров пытался почти во всем следовать этому устоявшемуся уже среди участников «Весов» канону.

В упомянутой статье Зинаиды Гиппиус можно найти уже характерные для всей последующей «весовской» критики обвинения Чулкова в дилетантизме и непоследовательности, аморфности мысли: «Ум, логика, последовательное и строгое философское мышление немедленно вянут в произвольных закрутах чулковской “мысли”, как ноги в неудобствах осенней деревенской дороги...» [2, с. 49–50]. Заканчивается статья Гиппиус высказанной снисходительно-менторским тоном надеждой на то, что Чулков «станет вдумчивее и добросовестнее, станет пристальнее читать книги <...> и в будущих своих писаниях, конечно, поостережется бесплодно оскорблять и своих “товарищей”, и анархистов, и мистиков, и логику, и историю, и здравый смысл» [2, с. 51]. Не составляет труда увидеть общее между критическими интонациями Гиппиус и Сидорова.

Сопоставляя выпады Сидорова, направленные против идеолога «мистического анархизма» с аналогичными высказываниями на страницах «Весов», можно увидеть и другие параллели.

Одно из главных обвинений, которое предъявляли Чулкову авторы «Весов», состояло в указании на вторичность высказываемых им мыслей. В критических очерках «весовцев» Чулков представал компилятором чужих идей, вульгаризирующим и профанирующим их. Ср.: «Вот, например, Георгий Чулков. <...> Человек волнуется, горячится, наскоро вспоминает все хорошие слова, какие только слышал от умных людей, торопясь, сплетает из них свою собственную плетенку, надрывается, — а при этом смешон» [26, с. 69] (З. Н. Гиппиус); «...вся статья <Чулкова> “Об утверждении личности” отчасти просто “плагиат” непереваренных мыслей Вл. Соловьева, Д. Мережковского, А. Белого, отчасти “повторение” слов Канта, Шопенгауэра и Штирнера, пересыпанных общими местами в развязно-репортерском вкусе <...>. В том же духе (если не хуже)

написана и вторая статья Чулкова “Тайна Любви”, причем ни для кого не “тайна”, что источником ее явился Вл. Соловьев» [31, с. 62] (Эллис); «...вся книга г. Чулкова («Покрывало Изиды». — В. С.) есть кружево из чужих мыслей, чужих выстраданных убеждений» [13, с. 86–87] (Андрей Белый); «Мы видели, как печально повисло разорванное в жалкие клочья его “Покрывало Изиды”, где под шелухой все тех же чужих слов пытался г. Чулков построить некое “миросозерцание”, что-то “обосновать”, что-то “изречь”» [22] (Б. А. Садовской) и др.

Образ Чулкова — бездарного плагиатора, выдающего «выстраданные» другими убеждения за собственные интеллектуальные находки, обнаруживает себя и в художественном творчестве авторов, близких «Весам». Так, Андрей Белый в своей Четвертой симфонии «Кубок метелей» (1906) — тексте, важном для духовных исканий Сидорова и хорошо ему известном, — вывел Георгия Чулкова в образе карикатурного «козловода» Жеоржия Нулкова (от слова «нуль» — оценка, очевидно, данная Белым идеологу «мистического анархизма» как оригинальному мыслителю): «Высочил Нулков. Приложился ухом к замочной скважине, слушал пророчество мистика-анархиста (т. е. В. И. Иванова — В. С.). Наскоро записывал в карманную книжечку, охваченный ужасом, и волосы его, вставшие дыбом, волновались: “Об этом теперь напишу фельетон я”» [4, с. 20]; «Нулков притаился в углу, записывал чужие мысли: у него было много записано слов. Он думал: “Пора издать книжечку”» [4, с. 45].

Вполне в духе этой к началу 1909 г. прочно уже устоявшейся в «Весах» традиции Сидоров изображает Чулкова собирателем всевозможных сплетен и слухов, пытающимся приобрести славу мыслителя, пользуясь плодами чужого интеллектуального труда: «...очень много всяких газет, тощих брошюр и иллюстрированных ежедневников читает г. Г. Чулков; зачастую ходит в театр, вероятно ежедневно, <...> — отсюда мало ли чему можно научиться. <...> несомненно у г. Г. Чулкова имеется большое число знакомых, может быть, он даже вступает в разговор с незнакомыми, а здесь открывается необъятная возможность для приобретения, накопления, соединения воедино и, наконец, письменного изложения всевозможнейших слухов. Пусть иногда приводит подобный способ к поразительным нелепостям, пусть позволяет обвинять писателя и в отсутствии личности, и в упорном и злостном невежестве, зато есть в этом что-то “новое”» [24, с. 6]; «...говорит он о “новом, не декадентском опыте”, “по ту сторону добра и зла”, о “новой религии”, о “новом религиозном знании тайном и сокровенном”. Ни к чему не обязывают эти слова. Услышал он их, пустил как сплетню, и пошли они гулять по белу свету, создавая г. Г. Чулкову славу и философа, и критика, и мистика» [24, с. 8].

Большую опасность для символизма сотрудники «Весов» видели в актуализировавшейся после 1905 г. тенденции к размыванию границ между символистским и реалистическим методами в литературе. Реализм оставался главным врагом журнала со времени возникновения. На страницах «Весов» уничтожающей критике подвергались периодические издания («Факелы», «Шиповник», «Белый Камень», «Земля», «Перевал», отчасти «Золотое Руно» и др.), в которых тексты символистов соседствовали с текстами реалистов и неореалистов. Причем кампанию против символистско-реалистических «гермафродитов» (Эллис) в литературе сотрудники «Весов» воспринимали как одну из граней общей борьбы с «чулкизмом». Действительно, такая художественная и мировоззренческая эклектика была в некотором роде программной для дебютного выпуска альманаха Чулкова «Факелы» (СПб., 1907), где, по ироничному выражению В. Я. Брюсова, «агнцы должны были улечься с волками» [1, с. 55]: вместе со стихами

и прозой В. И. Иванова, Ф. Сологуба, В. Я. Брюсова, А. Белого, К. А. Сюннерберга, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, самого Г. И. Чулкова и других символистов здесь были опубликованы также сочинения реалистов и неореалистов: И. А. Бунина, Л. Н. Андреева, С. Н. Сергеева-Ценского, Осипа Дымова и др.

Чулков пытался снять границы между символизмом и реализмом также в теоретических своих построениях. Так, первую часть своей книги «Покрывало Изиды» в авторском предисловии он охарактеризовал как собрание статей о «кризисе символизма» и его движении «в сторону нового реализма» [24, с. 9–10], в нее он включил статьи, посвященные творчеству как символистов, так и прозе неореалиста Б. К. Зайцева, а также лирике тех поэтов, в которых он видел предшественников современной ему модернистской поэзии (М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, В. С. Соловьев).

В своей статье Сидоров, вполне в духе «Весов», с критическим запалом обрушивается на крайне размытое, свободное понимание Чулковым границ символизма, смешение имен символистских и реалистических писателей и поэтов, а также нередкое предпочтение творчества реалистов и неореалистов символистам:

Вот исходя из подобных теоретических соображений и принимается г. Г. Чулков за характеристики современных и прежних поэтов. Одних удостаивает причислить к символистам, других нет, даже и не потому уже, что слышал, как их зовут так где-нибудь и кто-нибудь, а просто по собственному желанию.

Пушкин — не символист. В стихотворении «Осень» у него хотя и «прекрасные образы», но нет «любования», нет «взаимодействия с осенью». Тютчев же — символист, в стихотворении «Осенний вечер» об этом свидетельствует «ритм», «кустремление стиха» и «появление протяжных звуков -енн, -ильн, и-ин» <...>.

<...>

«Поэзия К. Бальмонта не эзотерична»; у В. Брюсова «не лирическое дарование, а публичное», (!?) зато можно и должно «почувствовать у Д. Фридберга и Корина»; у И. Бунина «все подлинное», хотя он и <не> символист, но искусство его «настоящее, подлинное искусство» и «его язык почти никогда не бывает банальным» (нами подчеркнуто это прелестное «почти»); «новое слово» прозвучало в повести Б. Зайцева «Аграфена», сам Б. Зайцев занимает в современной литературе «необычайно значительное место», да и как ему не занимать, когда за словами его таится не больше и не меньше, как «преодоление смерти» и «оправдание земли».

<...> У Л. Андреева в «странных видениях» «больше сокровенной правды, чем в отвлеченных рассуждениях о религии св<ятой> Троицы» <...>. М. Горький, этот «дивный романтик» — «единственный верующий писатель. Ведь нельзя же в самом деле назвать верою рассуждения г. Мережковского о Боге» [24, с. 8].

Заметим, что особое неприятие вызвала у Сидорова критика Чулковым идеей Мережковского: «С иступлением, с бессильной и смешной, даже не дерзкой яростью говорит г. Г. Чулков о том течении нашей теперешней духовной жизни, которое преимущественно привыкли мы связывать с именем Д. С. Мережковского» [24, с. 8], — отмечал он в своей рецензии.

С середины 1906 г. Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус становятся постоянными сотрудниками «Весов», внося свою лепту в войну с «мистическим анархизмом». Творчество Мережковского и его религиозно-философские идеи в противовес «мистическому анархизму» Чулкова в некотором роде пропагандировались на страницах журнала. Некоторые молодые поэты, сгруппировавшиеся вокруг «Весов», были увлечены идеями Мережковского, его христианство Третьего завета стало на время созвучно их духовным исканиям. Так, близкий Сидорову начинающий тогда поэт А. К. Виноградов (будущий советский прозаик) в своих записных книжках 1909 г. говорит о Мережков-

ском и Гиппиус буквально как о пророках, возвестивших миру новую религию: «Как люблю я Мережковских — и сказать не смею. Д<митрий> С<ергеевич> — ангел мой, хранитель святой и неизреченный отец. При нем жить не страшно. <...> З<инаида> Н<иколаевна> — матушка, покровительница моя» (РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 1. Ед. хр. 296. Т. 1. Л. 57. Виноградов Анатолий Корнельевич. Записные книжки с дневниковыми записями, стихотворениями, библиографией, материалами к повести «Изумрудные серьги», по истории Ливонии. 1909–1911 гг.). По всей видимости, схожее отношение к Мережковскому и его религиозно-философским идеям пережил и Сидоров. В письме к М. Ф. Власовой от 20 сентября 1908 г. он также рассуждал о творчестве идеолога «неохристианства» в категориях религиозных: «Мне так дорого и знакомо чувство, охватившее Вас при чтении Мережковского. Непонятно лишь, откуда и почему потом появился ужас в душе Вашей. Хочется напомнить о совершенной любви, изгоняющей страх. А я, грешный и слабый, все же молюсь о Вас, милая сестра моя, Господу: “светом Твоего познания просвети и святей <...> Церкви причти”» (РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 1. Ед. хр. 1381. Л. 7. Письма Сидорова Юрия Ананьевича к Власовой Марии Феокистовне и его тетрадь с введением к повести «Повествование Сфинкса», дневниковыми записями и набросками писем). Вера в Церковь Третьего завета вполне могла стать для Сидорова новой идеологией, которая (не без подсказки «Весов») пришла на смену все более теряющим актуальность лозунгам «мистического анархизма». Из статьи Сидорова явствует, что к началу 1909 г. поэт отдавал предпочтение Мережковскому-идеологу — носителю определенных, по его мнению, не аморфных идей, за которыми можно следовать: «...проговаривается он (т. е. Чулков. — В. С.) о причине своего страха даже к упомянутому течению. Там признается он по поводу идей Д. С. Мережковского: “лучше уж просто лирика, пусть даже в ее циничной наготе, только бы не эти слишком определенные слова”. “Определенность” — вот чего совершенно не выносит г. Г. Чулков» [14, с. 8].

Таким образом, многие аргументы, выдвигаемые Сидоровым против книги Чулкова, находят параллель с тезисами из критических статей и даже художественных текстов авторов «Весов». По всей видимости, к началу 1909 г. поэт находился под сильным влиянием идей, высказываемых на страницах этого журнала, где с 1907-й по 1909-й г. происходило формирование московской версии теории символизма (главным образом в статьях А. Белого).

Если к началу 1907 г. (время публикации двух дебютных стихотворений в альманахе «Хризопрас») представления Сидорова о символизме были еще весьма поверхностными, то в статье 1909 г. поэт пытается взять на себя роль эксперта в вопросах поэтики и эстетики этого направления. Так, он ставит в вину Чулкову нечеткость определения «основного понятия» — символа [24, с. 7], а также полемизирует с его пониманием музыки — еще одного важного концепта символизма, вызвавшего много споров в его противоборствующих фракциях.

Взглядам Чулкова на музыку Сидоров противопоставляет ссылку на теоретические построения немецкого философа и социолога Георга Зиммеля (это имя поэт мог услышать на «средах» Е. И. Боричевского, которые он посещал в 1908 г., их хозяин называл себя «учеником Зиммеля» [17, с. 35]): «Вот Шопенгауэр, В. Иванов, Ницше в первом периоде, сам г. Г. Чулков думают, что музыка — “объективация сокровенного” и истинно реального, а один современный тончайший гносеолог по имени Зиммель, ученый такой, вроде и В. Иванова, и Шеллинга, и других, имена коих так щедро рассеяны по страницам “Покрывала Изиды”, думает, что музыка потому-то и самая

совершенная эстетическая категория, что в ней свобода от интереса к факту реального существования доходит до того, что даже невозможен самый вопрос о таком существовании» [24, с. 7]. Ссылкой на Зиммеля Сидоров, кажется, пытается дать авторитетное подтверждение тому представлению о музыке, которое на страницах «Весов» в пылу полемики с «мистическим анархизмом» (а также с Э. К. Метнером) высказывал Белый, музыки как развоплощения, дематериализации слова, опасного для теоретических построений, претендующих на то, чтобы быть истинными: «Слово не связывает там, где музыка»; «Теперь говорят, будто религия музыкальна. При этом забывают, что музыка “ни о чем”. Но тогда и религия *ни о чем*» [6, с. 58]; «Вольно бороться со Зверем чудакам, влагающим смысл в слова, когда слова — только музыка» [7, с. 56] и др.

Примечательно, что Сидоров откровенно полагал, что ссылка на Зиммеля в действительности сводит на нет теоретические построения Чулкова. Он всерьез пытался бороться с идеями этой публицистической в своей сущности книги, прибегая к авторитету немецкого философа. В этом также видится родство поэта с позицией ряда авторов «Весов», многие из которых (прежде всего, конечно, Андрей Белый и «теурги»), переоценивая теоретическую систему символизма, воспринимали ее как своего рода науку или метод познания: «...вопросы символизма же относятся к вопросам эстетики, религии и мистики, как теория познания — к другим философским дисциплинам <...> выводы символизма определяют единственно верный путь искусству и религии» [8, с. 57] (Андрей Белый); «Символическая поэзия есть наука о Вечном, как физика и химия — наука о природе» [25, с. 53] (С. М. Соловьев).

Понимая символизм как своего рода научный метод, единственно приводящий к постижению Истины, поэты смотрели на всевозможные уклонения от проповедуемой ими его формы как на своего рода лженауку, «опухоль на символизме» [5, с. 174] (Андрей Белый), нуждающуюся в активном опровержении. Такое восприятие и придавало особую запальчивость полемике между «Весами» и «мистическим анархизмом», которая, по замечанию З. Г. Минц, «была для символизма неслыханно резкой» [20, с. 213]. Объясняет это отчасти и ту страстность, с которой Сидоров, находясь под явным влиянием идей, высказываемых на страницах московского журнала, пытается ниспровергать теоретические выкладки Чулкова — представителя враждебной «Весам» фракции символизма, а значит, как ему могло представляться, провокатора, сбивающего с единственно верного пути к постижению Истины.

Сходство античулковских аргументов Сидорова с аналогичными аргументами, высказываемыми на страницах «Весов», заметили уже сами символисты. Враждебное уже тогда к «Весам» «Золотое Руно» (в издательстве которого была напечатана рассматриваемая книга Чулкова) отреагировало на рецензию Сидорова крайне жестко, причем неизвестный рецензент безошибочно определил «школу» начинающего критика: «...статья о “Покрывале Изиды”. Хорошо видна школа в авторе ее, блудописце Юрии Сидорове. Не иначе как в “Весех” учился он заниматься в критических своих статьях вопросами о том, часто ли ходит автор разбираемой книги в театр, большое ли у него “число знакомых”, о том, что “может быть, он даже вступает в разговоры с незнакомыми”, чтобы собирать “слухи” и т. д. Только в “Весех” он мог научиться выдергивать отдельные фразы из книги, прибавлять к ним свою блудопись в том или ином количестве и, не коснувшись по существу ни одного из основных вопросов, затронутых автором, считать после этого книгу опровергнутой и подмахивать свое славное имя» [9, с. 110]. Отреагировали на публикацию Сидорова и сами «весовцы», К. Г. Локс в своей мемуарной книге «Повесть об одном десятилетии» вспоминал: «Нам передавали, что

В<алерий> Я<ковлевич> <Брюсов>, прочитав эту рецензию, сказал: “Вот человек, который нам нужен”» [17, с. 44].

Впрочем, сам факт публикации рецензии молодого, никому еще неизвестного автора в престижной «Русской мысли» вряд ли может быть случайностью. С ноября 1909 г., как известно, литературным отделом в «Русской мысли» заведовал В. Я. Брюсов, а одним из непосредственных участников журнала оказался Б. А. Садовской. Можно предположить, что заказчиком ругательной статьи о новой книге Чулкова вполне мог выступить сам Брюсов, а появилась в «Русской мысли» она при посредничестве Садовского.

Таким образом, рассмотрев прижизненные публикации Ю. А. Сидорова, отметим, что стихотворения, напечатанные им в альманахе «Хризопрас» (1906–1907), всецело находились еще под влиянием лозунгов «мистического анархизма». К 1909 г. Сидоров, однако, коренным образом пересмотрел свое отношение к этой фракции символизма, что видно из его рецензии на книгу Чулкова «Покрывало Изиды» — крайне резкой, ниспровергающей. Причиной тому могло стать как разочарование в революционных идеях, характерное в целом для периода «спада революционной волны» (С. А. Венгеров) [21, с. 6], так и все более глубокое знакомство с той линией символизма, которую предлагали московские «Весы», все отчетливее проявляющееся согласие с ней.

Такой — от солидаризации до отрицания — на основе двух прижизненных публикаций Сидорова видится история его восприятия и оценки концепций «мистического анархизма».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аврелий [Брюсов В. Я.] Вехи IV. Факелы // Весы. 1906. № 5. С. 54–58.*
- 2 *Антон Крайний [Гиппиус З. Н.] Иван Александрович — неудачник // Весы. 1906. № 8. С. 48–51.*
- 3 *Артисевич В. А. Книжные коллекции в фондах Научной Библиотеки при СГУ // Труды научной библиотеки. 1947. Вып. 1. С. 13–17.*
- 4 *Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М.: Скорпион, 1908. 231 с.*
- 5 *Белый А. Между двух революций. М.: Худож. лит., 1990. 670 с.*
- 6 *Бугаев Б. [Белый А.] На перевале. VI. Против музыки // Весы. 1907. № 3. С. 57–60.*
- 7 *Бугаев Б. [Белый А.] На перевале. VII. Штемпелеванная калоша // Весы. 1907. № 4. С. 49–52.*
- 8 *Бугаев Б. [Белый А.] На перевале. IX. Детская свистулька // Весы. 1907. № 8. С. 54–58.*
- 9 *Вести отовсюду // Золотое Руно. 1909. № 1. С. 108–111.*
- 10 *Глуховская Е. А. Из истории литературной борьбы 1906–1907 годов: сборник «Хризопрас» // Русская литература. 2018. № 4. С. 97–103.*
- 11 *Гофман М. Л. Соборный индивидуализм. СПб.: Кружок молодых, 1907. 111 с.*
- 12 *Гречишкин С. С., Лавров А. В. Блок и «Перевал» (эпизод из литературной жизни 900-х годов) // Мат. XXVII научн. студенч. конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Изд-во Тарт. гос. ун-та, 1972. С. 61–65.*
- 13 *Зигмунд [Белый А.] Георгий Чулков. Покрывало Изиды // Весы. 1909. № 1. С. 86–89.*
- 14 *Иванов В. И. Идея неприятия мира // Иванов В. И. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 103–122.*

- 15 Клейменова С. В. Книги из собрания Юрия Сидорова в фонде ЗНБ СГУ // Библиотека вуза: вчера, сегодня, завтра: сборник научных трудов, посвященный памяти В. А. Артисевич. Саратов: Изд-во СГУ, 2007. № 7. С. 70–77.
- 16 Лавров А. В. Юрий Сидоров: на подступах к литературной жизни // Лавров А. В. Символисты и другие. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 204–225.
- 17 Локс К. Г. Повесть об одном десятилетии // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. Вып. 15. С. 7–162.
- 18 Магомедова Д. М. Мотив «картонности» и его генезис в драматургии и лирике Александра Блока (Блок — Лермонтов — Гоголь — Салтыков-Щедрин) // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 8 (151). С. 75–84.
- 19 Мелкие сведения // Золотое Руно. 1909. № 2/3. С. 118–121.
- 20 Минц З. Г. К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1910) // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 207–222.
- 21 Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. С. А. Венгерова; послесл., подгот. текста А. Н. Николюкина. М.: Республика, 2004. 543 с.
- 22 Садовской Б. А. Георгий Чулков. Рассказы. Книга первая // Весы. 1909. № 3. С. 100.
- 23 Садовской Б. А. Памяти Ю. А. Сидорова // Садовской Б. А. Ледоход. Статьи и заметки. Пг.: Изд. авт., 1916. С. 156–161.
- 24 Сидоров Ю. А. Г. Чулков Покрывало Изиды. Критические очерки // Русская Мысль. 1909. № 1. Отд. III. С. 6–8.
- 25 Соловьев С. М. На перевале XIII. Символизм и декадентство // Весы. 1909. № 5. С. 53–56.
- 26 Товарищ Герман [Гиппиус З. Н.] Трихина // Весы. 1907. № 5. С. 68–72.
- 27 Факелы. Книга первая. СПб.: Тип. Монтвида, 1906. 214 с.
- 28 Хризопрас. Художественно-литературный сборник издательства «Самоцвет». М.: Самоцвет, 1906–1907. 87 с.
- 29 Чулков Г. И. Об утверждении личности // Г. И. Чулков О мистическом анархизме. СПб.: Книгоизд. Факелы, 1906. С. 69–79.
- 30 Чулков Г. И. Покрывало Изиды. Критические очерки. М.: Изд. ж-ла «Золотое Руно», 1909. 217 с.
- 31 Эллис [Кобылинский Л. Л.] Пантеон современной пошлости // Весы. 1907. № 6. С. 55–62.

© 2021. Vjacheslav V. Savelov
Moscow, Russia

YU. A. SIDOROV AND MYSTICAL ANARCHISM (ON THE BASIS OF LIFETIME PUBLICATIONS)

Abstract: Based on two only lifetime publications, the paper examines the history of Yu. A. Sidorov's (1887–1909) perception and discussion of ideas of the “mystical anarchism”. In the almanac *Chrysopras* (1906) Sidorov published two poems that were obviously influenced by the slogans of this movement. I study parallels between these

debut poems and the texts of authors related to the movement, in particular, between the poem *Dreamer; you sent a revelation to the world...* and Georgy Chulkov's article *On the confirmation of personality* (1906). The study proves that a number of young writers (not only Yu. Sidorov, but also V. Grigoriev, E. Kazakov) were striving to declare their solidarity with slogans of the moment on the pages of the almanac *Chrysopras*, ideologically close to the Moscow *Vesy*. In the second lifetime publication, his review (Russkaya Mysl, 1, 1909) on the book of essays by Chulkov *The Cover of Isis* (1908), Sidorov showed new sharply critical and subverting attitude to the movement. I try to find the reason for Sidorov's new skeptical position to these principles and slogans. The paper showed it to be the poet's disappointment with the results of the 1905–1907 revolution and his turn towards monarchist sentiments, with subsequent support of the ideology within symbolism that was promoted by the Moscow magazine *Vesy*. The author pays particular attention to the parallels between Sidorov's polemic attacks against Chulkov and similar invectives against him by the *Vesy* magazine collaborators (Zinaida Gippius, Andrey Bely, Boris Sadovskoy, etc.)

Keywords: Yuri Sidorov, Georgy Chulkov, Mystical Anarchism, journal “Vesy,” Revolution of the 1905–1907th years, Russian Symbolism, literary polemic.

Information about the author: Vjacheslav V. Savelov — Lecturer, Russian State University for the Humanities, GSP-3, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3457-6051>. E-mail: VVSavelov@yandex.ru

Received: January 21, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Savelov V. V. Yu. A. Sidorov and Mystical Anarchism (on the basis of lifetime publications). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 252–267. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-252-267>

REFERENCES

- 1 Avrelii [Briusov V. Ia.] Vekhi IV. Fakely [Milestones IV. Torches]. *Vesy*, 1906, no 5, pp. 54–58. (In Russian)
- 2 Anton Krainii [Gippius Z. N.] Ivan Aleksandrovich — neudachnik [Ivan Aleksandrovich is a Failure]. *Vesy*, 1906, no 8, pp. 48–51. (In Russian)
- 3 Artisevich V. A. Knizhnye kolleksii v fondakh Nauchnoi Biblioteki pri SGU [Book Collections in the Scientific Library at SGU]. *Trudy nauchnoi biblioteki*, 1947, vol. 1, pp. 13–17. (In Russian)
- 4 Bely A. *Kubok metelei. Chetvertaia simfoniia* [A Goblet of Blizzards. Fourth Symphony]. Moscow, Skorpion Publ., 1908. 231 p. (In Russian)
- 5 Bely A. *Mezhdv dvukh revoliutsii* [Between Two Revolutions]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. 670 p. (In Russian)
- 6 Bugaev B. [Bely A.] Na perevale. VI. Protiv muzyki [At the Divide. VI. Against Music]. *Vesy*, 1907, no 3, pp. 57–60. (In Russian)
- 7 Bugaev B. [Bely A.] Na perevale. VII. Shtempelevannaia kalosha [At the Divide. VII. The Stamped Galosh]. *Vesy*, 1907, no 4, pp. 49–52. (In Russian)
- 8 Bugaev B. [Bely A.] Na perevale. IX. Detskaia svistul'ka [At the Divide. IX. Baby's Whistle]. *Vesy*, 1907, no 8, pp. 54–58. (In Russian)
- 9 Vesti otovsiudu [News from Everywhere]. *Zolotoe Runo*, 1909, no 1, pp. 108–111. (In Russian)

- 10 Glukhovskaia E. A. Iz istorii literaturnoi bor'by 1906–1907 godov: sbornik “Khrizopras” [On the History of the Literary Disputes, 1906–1907: the Chryzopras Collection]. *Russkaia literature*, 2018, no 4, pp. 97–103. (In Russian)
- 11 Gofman M. L. *Sobornyi individualism* [Sobornyj Individualism]. St. Petersburg, Kruzhok molodykh Publ., 1907. 111 p. (In Russian)
- 12 Grechishkin S. S., Lavrov A. V. Blok i «Pereval» (epizod iz literaturnoi zhizni 900-kh godov) [Blok and “Pereval” (an Episode from the Literary Life of the 900s)]. In: *Materialy XXVII nauchnoi studencheskoi konferentsii. Literaturovedenie. Lingvistika* [Proceedings of the XXVII scientific student conference. Literary criticism. Linguistics]. Tartu, Izdatel'stvo Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1972, pp. 61–65. (In Russian)
- 13 Zigmund [Bely A.] Georgii Chulkov. Pokryvalo Izidy [Georgy Chulkov. The Veil of Isis]. *Vesy*, 1909, no 1, pp. 86–89. (In Russian)
- 14 Ivanov V. I. Ideia nepriiatiia mira [The Idea of Rejecting the World]. In: Ivanov V. I. *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy* [By the Stars. Articles and Aphorisms]. St. Petersburg, Ory Publ., 1909, pp. 103–122. (In Russian)
- 15 Kleimenova S. V. Knigi iz sobraniia Iurii Sidorova v fonde ZNB SGU [Sidorov's Book Collection in ZNB SGU]. In: *Biblioteka vuza: vchera, segodnia, zavtra: sbornik nauchnykh trudov, posviashchennyi pamiati V. A. Artisevich* [University library: yesterday, today, tomorrow: a collection of scientific papers dedicated to the memory of V. A. Artisevich]. Saratov, Izdatel'stvo SGU, 2007, no 7, pp. 70–77. (In Russian)
- 16 Lavrov A. V. Iurii Sidorov: na podstupakh k literaturnoi zhizni [Yuriy Sidorov: on the Approaches to the Literary Life]. In: Lavrov A. V. *Simvolisty i drugie* [The Symbolists and the Others]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, pp. 204–225. (In Russian)
- 17 Loks K. G. Povest' ob odnom desiatiletii [A Tale of a Decade]. In: *Minuvshee. Istoricheskii al'manakh* [The past. Historical almanac]. Moscow, St. Petersburg, Atheneum Publ.; Feniks Publ., 1994, vol. 15, pp. 7–162. (In Russian)
- 18 Magomedova D. M. Motiv “kartonnosti” i ego genezis v dramaturgii i lirike Aleksandra Bloka (Blok — Lermontov — Gogol' — Saltykov-Shchedrin) [The Motif of the «Cardboard» and its Genesis in Drama and Lyric by Alexander Blok (Blok — Lermontov — Gogol — Saltykov-Schedrin)]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istorii. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [Series: History. Philology. Cultural studies. Oriental Studies], 2015, no 8 (151), pp. 75–84. (In Russian)
- 19 Melkie svedeniia [Minor Information]. *Zolotoe Runo*, 1909, no 2/3, pp. 118–121. (In Russian)
- 20 Mints Z. G. K izucheniiu perioda “krizisa simvolizma” (1907–1910) [To the study of the period of the “crisis of symbolism” (1907–1910)]. In: Mints Z. G. *Poetika russkogo simvolizma* [To the Study of the Period “Crisis of Symbolism” (1907–1910)]. St. Petersburg, Iskustvo-SPb Publ., 2004, pp. 207–222. (In Russian)
- 21 *Russkaia literatura XX veka. 1890–1910* [Russian Literature of the 20th Century. 1890–1910], edited by S. A. Vengerova; afterword, preparation of the text by A. N. Nikoliukina. Moscow, Respublika Publ., 2004. 543 p. (In Russian)
- 22 Sadovskoi B. A. Georgii Chulkov. Rasskazy. Kniga pervaiia [Georgiy Chulkov. Stories. Book I]. *Vesy*, 1909, no 3, p. 100. (In Russian)
- 23 Sadovskoi B. A. Pamiati Iu. A. Sidorova [In Memory of Y. A. Sidorov]. In: Sadovskoi B. A. *Ledokhod. Stat'i i zametki* [Ice Drift. Articles and Notes]. Petrograd, Izdanie avtora, 1916, pp. 156–161. (In Russian)

- 24 Sidorov Iu. A. G. Chulkov Pokryvalo Izidy. Kriticheskie ocherki [The Veil of Isis. Critical Essays]. *Russkaia Mysl'*, 1909, no 1, department III, pp. 6–8. (In Russian)
- 25 Solov'ev S. M. Na perevale XIII. Simvolizm i dekadentstvo [At the Divide XIII. Symbolism and Decadence]. *Vesy*, 1909, no 5, pp. 53–56. (In Russian)
- 26 Tovarishch German [Gippius Z. N.] Trikhina [Trichina]. *Vesy*, 1907, no 5, pp. 68–72. (In Russian)
- 27 *Fakely. Kniga pervaia* [Torches. Book I]. St. Peetrsburg, Tipografia Montvida Publ., 1906. 214 p. (In Russian)
- 28 *Khrizopras. Khudozhestvenno-literaturnyi sbornik izdatel'stva "Samotsvet"* [Chryzopras. Artistic and Literary Collection of the Publishing House "Samocvet"]. Moscow, Samotsvet Publ., 1906–1907. 87 p. (In Russian)
- 29 Chulkov G. I. Ob utverzhdenii lichnosti [On the Strengthening Personality]. In: Chulkov G. I. *O misticheskom anarkhizme* [On Mystical Anarchism]. St. Petersburg, Knigoizdatel'stvo Fakely Publ., 1906, pp. 69–79. (In Russian)
- 30 Chulkov G. I. *Pokryvalo Izidy. Kriticheskie ocherki* [The Veil of Isis. Critical Essays]. Moscow, Izdanie zhurnala "Zolotoe Runo" Publ., 1909. 217 p. (In Russian)
- 31 Ellis [Kobylinskii L. L.] Panteon sovremennoi poshlosti [The Pantheon of Modern Vulgarity]. *Vesy*, 1907, no 6, pp. 55–62. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-268-279>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. А. С. Бокарев

г. Ярославль, Россия

СЕМАНТИЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ В ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ ЛИРИКИ АЛЕКСАНДРА БЕЛЯКОВА

Аннотация: Восходящий к языковой архаике образный синкретизм интерпретируется в статье как комплексное представление нескольких семантических признаков в одном слове, когда речевой контекст не снимает, а, наоборот, продуцирует неопределенность. Предметом исследования выступают принципы означивания синкретической образности в лирике современного поэта Александра Белякова, рассматривается комплекс репрезентированных с ее помощью тем и мотивов. Анализ показывает, что смысловое наполнение синкретизма в произведениях автора ситуативно, т. е. зависимо от контекста: связь между языковым явлением или приемом (полисемией, омонимией, паронимической аттракцией, трансформацией частей речи) и семантикой неустойчива — и на каждом этапе творчества формируется заново. В ранних стихах с ним сопряжены идеи неустойчивости и неестественности миропорядка; в зрелых и поздних текстах его значение определяется главной темой книги, будь то всеобщее исчезновение-рассеяние (как в «Бесследных маршах»), затянувшийся кошмар сновидца (как в «Углекислых снах») или творческий труд поэта, уподобленный миссии тайного агента (как в «Ротации секретных экспедиций» и «Шпионе шумерском»). При этом лирика А. Белякова едва ли может считаться полноценной «реинкарнацией» языковой архаики — перед нами лишь ее имитация средствами принципиально иной, позднейшей, эпохи. Однако если древний синкретизм был предпосылкой познания и дифференциации явлений, то его современный аналог — неосинкретизм — ставит под сомнение их познанность и свидетельствует о ревизии мира, предпринимаемой поэтическим сознанием.

Ключевые слова: А. Беляков, историческая поэтика, архаическое слово, семантический синкретизм, синкретическая образность.

Информация об авторе: Алексей Сергеевич Бокарев — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, ул. Республиканская, д. 108/1, 150000 г. Ярославль, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8771-6065>. E-mail: asbokarev@mail.ru

Дата получения статьи: 18.06.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Бокарев А. С. Семантический синкретизм в образной структуре лирики Александра Белякова // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 268–279. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-268-279>

В работах по исторической поэтике актуализация архаических образных языков осмысливается как одна из ключевых тенденций литературы XX – начала XXI вв. [11; 12; 13; 27]. В поле зрения ученых попадают древнейшие художественные средства — кумуляция и параллелизм, — функционально противопоставленные тропу и как бы дезавуирующие условно-поэтическую природу текста [10, с. 135–137]. Однако не меньший интерес представляют и те немногочисленные (и до сих пор мало исследованные) случаи, когда возвращение к языковой архаике приобретает тотальный характер и в пределе оборачивается «реставрацией» исходной многозначности словесного знака. В современной лингвистике для обозначения комплексного представления нескольких семантических признаков в одном слове используется термин «синкретизм», объединяющий такие явления, как полисемия, омонимия, словосложение, междусловное наложение, трансформация частей речи и другие случаи языковой компрессии¹ [18, с. 56; см. также: 14; 21]. При этом в качестве главного его признака рассматривается «реализация разных смыслов слова или формы в едином речевом акте» [18, с. 57], когда контекст не снимает, а, наоборот, продуцирует неопределенность [18, с. 60]. В отдельных случаях семантическая «диффузия» возможна даже в раздельнооформленных высказываниях — за счет системы структурных повторов, характерных для художественного текста [18, с. 57]. Интерес литературы к архаическим формам мышления как раз и вызван преодолением рационалистического видения мира, неоднозначностью и непознаваемостью действительности в рамках неклассической системы координат [11, с. 274–280]. В исследованиях Л. В. Зубовой, посвященных языку поэзии, дан обстоятельный лингвистический анализ синкретизма в лирике М. Цветаевой [18, с. 56–109], выявлены отдельные его примеры в творчестве современных авторов (А. Альчук, Д. Бобышева, Д. Голынок-Вольсона, Т. Кибирова, В. Кривулина, А. Миронова и др.) [19]. Мы же в настоящей статье сосредоточимся на литературоведческой интерпретации синкретизма в лирике Александра Белякова, целенаправленно осваивающего его художественные ресурсы.

В литературно-критических работах творчество поэта рассматривается как конгломерат «сугубо лингвистических образов, часто перерастающих в афоризмы» [20, с. 69] и формирующих парадоксальную, а то и абсурдную картину мира при «строгом ритмическом и рифменном рисунке стиха» [33; см. также: 15; 20]. Аллитерация и ассонанс, паронимическая аттракция и анаграммирование [20, с. 69; 22, с. 197–198; 32, с. 49], многообразные «семантические игры», возникающие на их основе² [30; см. также: 24], — вот далеко не полный перечень языковых приемов, организующих его произведение. С названными особенностями во многом связан «эффект “непонятности”» («нечленораздельности») образного ряда³, значение которого рождается «на периферии

¹ Наряду с «синкретизмом» исследователями широко используются понятия-«попутчики»: «Термин *многоплановость художественного слова* ориентирован более на общекультурный фон слова, на обобщенность его семантики в целом, чем на систему его контекстуально обусловленных значений. <...> Термин *диффузность значения* отражает нечеткую выраженность смысла языковой единицы, возможность этой единицы быть понятой по-разному в одном и том же контексте. <...> Вместе с тем и полисемия, и многоплановость, и диффузность слова могут рассматриваться как частные проявления синкретизма, потому что смысловой объем слова допускает разную структуру составляющих его элементов [18, с. 57–58; курсив автора. — А. Б.]»

² По мнению В. Тучкова, «семантические игры, замешанные на фонетической близости», роднят поэзию Белякова с творчеством В. Строчкова и А. Левина [30].

³ «Герметичность» стихов Белякова Е. Ермолин объясняет его принципиальной «непубличностью»: «Поэт оказывается важен только сам для себя да для узкого круга заветных друзей и пристрастных ценителей. У него “штучные” отношения с теми людьми, которые для него что-то значат. И если не с каждым и всяким из современников он вступает в контакт, то зато всякий такой контакт в его стихах — дело неэфемерное, нестандартизованное, безусловно личностное» [16].

смыслового поля слов и словосочетаний» [16]. Однако трактуется эта «непонятность» пишущими о поэте двояко: как «результат... кризиса слова, мертвющего в обезбоженном мире» [16], и как создание своего «театрального зазеркалья», способ «“ответить музыкой на ужас” небытия» [29]. Полярностью оценок удостоверяется, на наш взгляд, основной принцип работы Белякова с синкретической образностью: будучи в его стихах исключительно ситуативной, она выступает в связке с широким кругом разнящихся мотивов. «Механизмы» ее означивания в творчестве автора (начиная с первых сборников и заканчивая публикациями последних лет) далее и будут в центре нашего внимания.

Уже в текстах 1990-х гг., составивших книги «Зимовье» и «Эра аэра», синкретическая образность осознается как неотъемлемая черта поэтического «почерка» Белякова. В стихию игры втягиваются всевозможные языковые явления — от звуковых притяжений, соединяющих «далековатые» понятия («*Державин, ржавый и ржаной, / Сухой и сучковатый...*») [9; курсив в текстах Белякова и далее наш. — А. Б.], до пересегментации текста, заставляющей переосмыслить, казалось бы, хорошо известное⁴ («*...И корифей страшится кори фей, / И зонт горит на горизонте*» [9]). В качестве излюбленного Беляковым хода отметим использование нарицательных существительных в функции собственных, сообщающее абстрактным понятиям предельную, вплоть до гротеска, наглядность и физическую осязаемость («*Императрица Гипертония Петровна / Телесами зело скоромна, / А нравом лобаста: / Придавит бюстом — и баста!*») [9]). Что же касается семантики подобных языковых средств, то ее, как правило, можно свести к двум в равной степени частотным ситуациям: переходу из одного состояния в другое (или пребыванию на границе) и резкому отклонению от нормы, существующей в сознании автора и читателя.

Так, основной темой книги «Зимовье», согласно А. Левину, является «возрастной перелом, смена психологических установок <...> и принятие нового социального и личностного статуса, который проще всего определить словами: “семейный, за тридцать”» [24]. Действительно, пересмотр жизненных ориентиров становится у Белякова сюжетной основой многих произведений, а осознание совершившейся перемены приравнивается к экзистенциальному открытию: «*С небритой рожой ощущаю кожей: / Граница нашей Родины — в прихожей*» [5]. Если домашний быт уподобляется добровольному заключению, а интерьер заурядной малометражки — обстановке тюремной камеры («*Я запер изнутри свою тюрьму. / На теплых нарах — всех по одному: / Шьет женщина, ребенок кашу ест — / Все на местах, и нет свободных мест*» [5]), то словесный повтор в четвертом процитированном стихе создает впечатление не только ограниченности пространства, но и естественности происходящего (актуализируется фразеологизм «на <своем> месте» [31, с. 368]). Однако ситуация перехода (постепенного или внезапного) моделируется Беляковым на самом разнообразном материале: здесь и бюрократические будни чиновника, и поэтическое творчество, и жизнь природы, втянутая в движение времени.

Характерный пример — стихотворение «Летний домик проносился на швах...», сюжет которого «двоится» уже с первой строчки. При поверхностном знакомстве она прочитывается буквально: немудреное дачное жилище приходит в негодность и с насту-

⁴ Интерес представляют также изощренные примеры омонимии: когда продолжением фразы «Я, качаясь на стуле, сидел на трубе...» оказывается строка «...На теплой, кривой, телефонной» [9], «труба» воспринимается и как часть водопровода, и как деталь телефонного аппарата (для совмещения двух значений в едином речевом акте позиция поэтического переноса весьма благоприятна [18, с. 71]).

плением осени пропускает влагу. Однако дальнейшие подробности и события — «...Из прорехи топотуха течет, / Входит голем в олимпийских штанах, / Молча требует квартальный отчет» [9] — подсказывают иной путь интерпретации, не отменяющий предыдущего, но связанный с ним отношениями дополнительности. Словосочетание «проносился на швах» правомерно рассматривать как редкий в поэзии случай межъязыковой интерференции⁵: предложный падеж множественного числа русского «шов» омонимичен немецкому “schwach” («слабый, плохой» [28, с. 327]), а в связке с предлогом напоминает устойчивое выражение оценочного характера, ср.: «на ветер», «на зависть», «на ура» и т. д. Тогда и значение строфы в целом серьезно корректируется: «летний домик» может быть осмыслен и как износившаяся постройка, и как метафора уходящего лета; топотуха — и как дождевая вода, и как доносящиеся снаружи шаги голема; предъявляемые же последним требования указывают на завершение отчетного периода и необходимость оформления документов. Подобно тому, как элегическое рассуждение о наступлении осени оказывается поэтическим памфлетом о заботах чиновничества, на две ипостаси расщепляется и образ лирического субъекта: в то время как «поэт» вдохновенно исполняет «кантату затрат», его «керамический брат», государственный служащий, вынужден прилагать усилия к тому, чтобы дебет сошелся с кредитом (согласно легенде, назначение голема — выполнять за хозяина грязную работу). В последней строфе утверждается необходимость гармоничного сосуществования в человеке разных его личностных проявлений, а описанный процесс интерпретируется и как поэтическое творчество, и как рутинный труд по необходимости: «Черной грязи наскребем по углам, / Станем пышную чернуху лепить. / Что ни вылепится — все пополам... / И попробуем друг друга любить» [9].

Сходный образный ряд разворачивается и в произведениях, основанных на явном (а часто и неожиданном) расхождении с нормой. Источником синкретизма в них являются устойчивые сочетания слов (идиомы, растиражированные цитаты, предсказуемые в своем построении фразы), один из компонентов которых заменяется другим, а замещенный остается в подтексте в виде отчетливого «культурно-языкового фона» [18, с. 103]. Когда на место определения в первой из приведенных строчек — «...Чьим пастушьим веленьем навек солона / Черновая работа во чреве слона» [5] — подсознание подставляет «щучьим», восстанавливая облик фразеологизма [31, с. 62], естественный, но малоприятный физиологический процесс начинает осознаваться как чудо. В свете сказанного уже не столь удивителен финал стихотворения, где символ государственности — двуглавый орел — оборачивается куда менее грозным зверем (не хищником, а жертвой), и современный «маленький человек», пожизненный обитатель офиса, вынужден его спасать: «Я вернулся служить, и лелеет меня / Боевой несгораемый слон трудодня, / До лепных облаков подымающий прах, / Во спасение зайца о двух головах» [5].

Разумеется, подобного рода «подмены» чреватые запланированным комизмом — 1990-е гг. предстают у Беякова временем трудным, но веселым. Карнавальная логика (в том смысле, в каком ее понимал М. М. Бахтин [2, с. 137–148; 3, с. 12–21]) требует устранения любых иерархий, поэтому противоположности нередко меняются местами

⁵ На материале лирики О. Э. Мандельштама подобного рода примеры обстоятельно проанализированы в монографии Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерер [1]. Отдельный параграф книги Л. В. Зубовой «Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект» посвящен проблеме совмещения русского и иноязычного значений слова [18, с. 74–78]. К разбору стихотворения Л. Лосева «На кладбище, где мы с тобой валялись...» в аспекте межъязыковой интерференции обращена статья Т. Г. Кучиной [23].

(впрочем, и «подвох» обнаруживается сразу же). Когда автор начинает фразу словами «Цветет за окнами че...», реципиент, не задумываясь, достраивает ее «черемухой» — и оказывается весьма удивлен, увидев в рифменной позиции «чернуху». Под стать обрисованному таким образом пейзажу мыслится занятие протагониста — не самозабвенное сочинение стихотворений, а подсчет прибыли, добытой незаконным путем («Поэт считает черный нал, — / Он государство наебал. / Гордыня распирает грудь: / Почетно зверя обмануть!» [5]). Размытием ценностной вертикали обусловлена и трансформация тютчевской цитаты, призванной резюмировать происходящее: неизреченные (и едва ли выразимые) сокровенные мысли творца подменяются его невыдающимся заработком — но и то, и другое нужно тщательно оберегать от посягательств: «Молчи, скрывайся и таи / Доходы скромные свои» [5].

Сборники Белякова 2000-х гг., «Бесследные марши» и «Углекислые сны», воспринимаются как переходные от ранних стихотворений к более поздним. Высказывание фрагментируется и сжимается до восьмистишия, сюжеты утрачивают связь с реальностью, а из двух принципов, регламентирующих синкретическую образность, востребуется лишь расхождение с нормой. Однако уже здесь конкретизируется задача, которую ей предстоит выполнять в дальнейшем, а именно обслуживание центральной, вынесенной в заглавие книги метафоры, в свете которой прочитываются отдельные произведения. Например, семантика исчезновения, свойственная «Бесследным маршам» и актуализированная первыми строками стихотворений («Хотенье исчезает в полдень» [4, с. 37], «Рождество истаяло...» [4, с. 44], «На краю насущных краюхи...» [4, с. 62] и т. д.), поддерживается омонимией и сдвигом в роде, в результате чего время года (лето) вливается прямо в реку забвения («Шлепанцами шаркая / Бродит Лета жаркая, / Сонная, дебелая, / Ничего не делая» [4, с. 30]). А неожиданные прозрения сновидца случаются в «Углекислых снах» тогда, когда прецедентные тексты изменяются до неузнаваемости: так, общеизвестная фразеология⁶ и пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», соединяются в причудливый гибрид, утверждающий то ли свободу протагониста от мирского, то ли невозможность вдохновения и творчества: «...к ночи рассыпается князь мышей / поутру из трепета восстает / растяни молчание до ушей / правильного слова недостает // как ему безглазому показать / лучезарный день обронив из рук / я тебе вовеки ни тать ни зять / подневольный друг» [7, с. 43].

Особенного внимания заслуживают книги Белякова последнего времени, «Ротация секретных экспедиций» и «Шпион шумерский», разрабатывающие одну и ту же, но постоянно углубляемую аналогию. Когда лирический субъект уподобляется тайному агенту, стихотворения интерпретируются не иначе как шифровки, а читатель выступает в роли контрразведчика или их непосредственного адресата, соратника поэта [26]. Как бы то ни было, большинство сообщений нуждается в разгадывании, и знание кода, основанного на синкретизме, представляется необходимым. Однако то, о чем докладывает «шпион», сопротивляется буквальному переводу: в мире, где привычные отношения распались, «плечо», по выражению ценимого Беляковым А. И. Введенского, запросто можно связать с «четыре» [25, с. 323] — вот лишь приблизительное содержание этих посланий. Средством установления подобных связей служит поэтическая этимология, сближающая неродственные в узусе, но взаимодействующие в речевом контексте понятия. Начальные строки стихотворений — «в утлых тулупах ничком на ледящем льду» [6, с. 43], «сюртуки выходят на сиртаки» [6, с. 71], «не вопи пиво» [8, с. 71] и т. д. —

⁶ См.: «восставать из пепла <и огня>», «до ушей», «ни дать ни взять» [31, с. 93, 714, 172].

задают картину мира, в которой соотнесенность элементов только выглядит произвольной, а на самом деле узаконена и жестко регламентирована. Нарушение этого порядка мыслится как аномалия, ведь там, где «звучание вытеснило значение» [6, с. 78], обыденная логика не работает: «рощи не ропщут / поля не болят / реки блаженно рекут / из тесноты вырывается взгляд / неисправимый якут» [6, с. 72].

Закономерно, что предзаданность и неизбежность абсурда почти не оставляют места для проявлений человеческой индивидуальности, да и само присутствие человека мыслится избыточным. Когда жизнь выстраивается по законам трагедии — с той разницей, что ни *deus ex machina*, ни забытый в кустах рояль не разрешат конфликта, единственное, что ему остается, — это уйти со сцены, стать невидимым. Именно поэтому фонетическую связку в одном из стихотворений образуют «прогони» и «протагониста», а «расхристанная орхестра» указывает на мученическую судьбу последнего [6, с. 54]. Сказанное справедливо и в отношении поэта-шпиона, который за свою немеченность вынужден платить одиночеством (определение «шумерский» свидетельствует, что завербованной его державы давно нет на свете [26]). Регулярно встречающийся мотив — желание обнаружить себя, наладить устойчивый контакт с «другим», будь то союзник или потенциальный противник. Отсюда многократное обыгрывание слов соответствующей семантики: «невидимка в море проявителя / ищет собеседника и зрителя / требует заботы и внимания / засыпает посреди купания» [8, с. 68]; «не лучше ли кануть в стихию иную / воздушную водную или пивную / как в солнечный лес бестелесная птица? // себя засветить / изнутри засветиться» [6, с. 206]. В обоих текстах ключевые слова предполагают сразу несколько трактовок: «проявитель» — это и жидкость для работы с фотопленкой, и то, что тайное делает явным; пару же «засветить / засветиться» следует толковать как «рассекретить себя» и «испытать радость». В последнем случае между двумя значениями уместны причинно-следственные отношения, грамматически рельефно прочерченные в другом стихотворении: «если плавно высветлить картинку / в кадре остается только счастье» [6, с. 71].

Сходное «высветление» происходит иногда и с поэтическим языком Белякова: нанизывание созвучного, нередко граничащее с зауемью, может смениться внятным, тематически оформленным высказыванием. Тексты такого рода служат композиционной опорой книг и способны прояснять многочисленные темноты. Вот как описывается, например, судьба известного разведчика Зорге, «двойника» лирического субъекта: «святой зорге воскрес на зорьке / то ли в мороке то ли в морге / пальцы воздуха холодны / предаваясь светскому дзену / можно снова гулять сквозь стену / только нет никакой стены» [6, с. 27]. Прямое высказывание поэта сродни саморазоблачению агента и приводит к появлению единичных, но весьма точных автометаописаний. Читатель, осваивающийся в поэтическом мире автора, должен учесть, что слова, «упавшие смыслом вниз», нуждаются в том, чтобы их «перевернули» [6, с. 199], и тогда «храм языка <за>сияет как новобранец» [6, с. 209]. Суть этой работы заключается в непрерывном распутывании ассоциаций, «распаковке» и структурировании сжатого, как бы заархивированного (если воспользоваться компьютерной метафорой) содержания. Синкретизм в «шпионских» стихах автора — вариант тайнописи, адресованной узкому кругу посвященных, но эта тайнопись непременно должна быть дешифрована.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что синкретическая образность в современной поэзии служит разным задачам. В лирике А. Белякова ее смысловое наполнение полностью зависит от контекста: связь между языковым приемом

и семантикой неустойчива — и на каждом этапе творчества формируется заново. В ранних стихах с ней сопряжены идеи неустойчивости и неестественности миропорядка: жизненные представления героя обнаруживают несостоятельность, а попадающие в его поле зрения реалии идут вразрез как с авторским, так и с читательским ожиданием. В зрелых и поздних текстах значение синкретической образности определяется главной темой книги, будь то всеобщее исчезновение-рассеяние (как в «Бесследных маршах»), затянувшийся кошмар сновидца (как в «Углекислых снах») или труд поэта, уподобленный миссии тайного агента (как в «Ротации секретных экспедиций» и «Шпионе шумерском»). При этом творчество Белякова едва ли может считаться полноценной «реинкарнацией» языковой архаики — перед нами лишь ее имитация средствами совершенно иной, позднейшей, эпохи. Однако если древний синкретизм был предпосылкой познания и дифференциации явлений [19, с. 164], то его современный аналог — неосинкретизм — ставит под сомнение их познанность и свидетельствует о тотальной ревизии мира, предпринимаемой поэтическим сознанием.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.: Языки русской культуры, 2000. 320 с.
- 2 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры: Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 6. С. 6–300.
- 3 *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры: Языки славянских культур, 1997–2012. Т. 4 (2). С. 7–508.
- 4 *Беляков А.* Бесследные марши: Стихотворения 2001–2005 годов. М.: АРГО-РИСК; Тверь: KOLONNA Publications, 2006. 80 с.
- 5 *Беляков А.* Зимовье. Ярославль: [б.и.], 1995. 72 с. URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Zimovie.html#a> (дата обращения: 05.06.2020).
- 6 *Беляков А.* Ротация секретных экспедиций. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 240 с.
- 7 *Беляков А.* Углекислые сны. М.: Новое изд-во, 2010. 132 с.
- 8 *Беляков А.* Шпион шумерский. М.: Воймега, 2017. 144 с.
- 9 *Беляков А.* Эра аэра. М.: «Carte Blanche», 1998. 76 с. URL: http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Era_Aera.html (дата обращения: 05.06.2020).
- 10 *Бройтман С. Н.* Два стихотворения К. Случевского. (Образные языки позднеклассической поэзии) // *Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 129–137.
- 11 *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // *Теория литературы: в 2 т.* М.: Издат. центр «Академия», 2004. Т. 2. 368 с.
- 12 *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
- 13 *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М.: Изд-во РГГУ, 1997. 307 с.
- 14 *Венгранович М. А.* Семантический синкретизм фольклорного слова // *Вектор науки ТГУ.* 2012. № 4 (22). С. 233–236.
- 15 *Давыдов Д.* Поэзия сцеплений (о книге Александра Белякова «Углекислые сны») // *Книжное обозрение.* 2011. № 5 (7–14 марта). URL: http://newkamera.de/ostihah/davidov_o_beljakove.html (дата обращения: 05.06.2020).

- 16 *Ермолин Е.* Александр Беляков. Книга стихотворений // Знамя. 2002. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2002/1/aleksandr-belyakov-kniga-stihotvoreniij.html> (дата обращения: 05.06.2020).
- 17 *Зубова Л. В.* Александр Левин: грамматический театр // *Зубова Л. В.* Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 267–314.
- 18 *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. 264 с.
- 19 *Зубова Л. В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с.
- 20 *Козлов В.* Пределы абсурда у Александра Белякова // *Prosōdia*. 2016. № 5. С. 69–72.
- 21 *Колесов В. В.* Семантический синкретизм как категория языка // *Колесов В. В.* Слово и дело: Из истории русских слов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 44–56.
- 22 *Кучина Т.* Правила раскадровки сновидений. О сборнике Александра Белякова «Углекислые сны» // *Мера*. 2012. № 1 (3). С. 195–198.
- 23 *Кучина Т. Г.* «Вся речь его чужой пропахла речью»: о межъязыковой интерференции в стихотворениях Льва Лосева // *Бытие в языке: сборник научных трудов к 80-летию В. И. Жельвиса*. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. С. 172–177.
- 24 *Левин А.* Гамбит Белякова // *Знамя*. 1996. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1996/2/gambit-belyakova.html> (дата обращения: 05.06.2020).
- 25 *Лунавский Л.* Разговоры // *Лунавский Л.* Исследование ужаса. М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2005. С. 307–423.
- 26 *Липатов Д.* Осиротевший шпион. О книге Александра Белякова «Шпион шумерский» // *Волга*. 2017. № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2017/9/osirotevsij-shpion.html> (дата обращения: 05.06.2020).
- 27 *Малкина В. Я.* Модальности поэтика // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 126–127.
- 28 Русско-немецкий и немецко-русский словарь: ок. 6000 слов в каждой части словаря. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Транзиткнига», 2004. 384 с.
- 29 *Сокольский Э.* Прочитанные книги // *Дети Ра*. 2016. № 7 (141). URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2016/7/prochitannye-knigi-65.html> (дата обращения: 05.06.2020).
- 30 *Тучков В.* Александр Беляков. «Эра аэра». Стихи // *Old.russ.ru*. URL: <http://old.russ.ru/journal/kniga/99-01-26/tuchk.htm> (дата обращения: 05.06.2020).
- 31 *Федоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц. М.: Астрель: АСТ, 2008. 878, [2] с.
- 32 *Шайтанов И. О.* Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. 656 с.
- 33 *Штыпель А.* Книжная полка Аркадия Штыпеля // *Новый Мир*. 2011. № 8. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/8/knizhnaya-polka-arkadiya-shtypelya-3.html (дата обращения: 05.06.2020).

© 2021. Aleksey S. Bokarev
Yaroslavl, Russia

SEMANTIC SYNCRETISM IN A FIGURATIVE STRUCTURE OF ALEXANDER BELYAKOV'S LYRIC POETRY

Abstract: Figurative syncretism that goes back to the linguistic archaism is construed as a complex notion of several semantic symptoms in a single word when the speech context does not eliminate the vagueness but rather generates it instead. Principles of signifying syncretic figurativeness in lyric poetry of the modern poet Alexander Belyakov are the subject matter of the research. The paper considers a package of themes and motifs represented by such figurativeness. Analysis shows that the sense content of syncretism in the author's works is exclusively situational, i.e., it depends on the context; thus the link between a linguistic phenomenon or a technique (polysemy, homonymy, paronymic attraction, transformation of parts of speech) and the semantics is unstable and is formed anew at each stage of the poet's creative endeavors. In the earlier verses, it is associated with ideas of instability and unnaturalness of the world order. In later and mature texts, its significance is determined by the book's main theme, be it the universal disappearance and dispersion of everything (as in "The Traceless Marches"), protracted nightmare of a dreamer (as in "The Carbon-dioxide Dreams"), or creative efforts of a poet likened to a secret agent's mission (as in "Rotation of Secret Expeditions," and "Sumerian Spy"). That being said, A. Belyakov's poetry can hardly be perceived as a full-scale "reincarnation" of linguistic archaism, since actually we are confronted merely with its imitation by means supplied by an essentially new, latest epoch. However, if the ancient syncretism was a premise of the knowledge and differentiation of phenomena, its modern counterpart — neo-syncretism — casts doubt on their knowledge and testifies to the total revision of the world undertaken by poetic consciousness.

Keywords: A. Belyakov, historical poetics, archaic word, semantic syncretism, syncretic figurativeness.

Information about the author: Aleksey S. Bokarev — PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Russian Literature, K. D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, Respublikanskaya St., 108/1, 150000 Yaroslavl, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8771-6065>. E-mail: asbokarev@mail.ru

Received: June 18, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Bokarev A. S. Semantic syncretism in a figurative structure of Alexander Belyakov's lyric poetry. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 268–279. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-268-279>

REFERENCES

- 1 Amelin G. G., Morderer V. Ia. *Miry i stolknoveniia Osipa Mandel'shtama* [Worlds and collisions of Osip Mandelstam]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 320 p. (In Russian)

- 2 Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. In: Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari: Iazyki slavianskoi kul'tury: Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 1997–2012, vol. 6, pp. 6–300. (In Russian)
- 3 Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. In: Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Russkie slovari: Iazyki slavianskoi kul'tury: Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 1997–2012, vol. 4 (2), pp. 7–508. (In Russian)
- 4 Beliakov A. *Besslednye marshi: Stikhotvoreniia 2001–2005 godov* [Traceless marches: Poems of 2001–2005]. Moscow, ARGO-RISK Publ.; Tver': KOLONNA Publications Publ., 2006. 80 p. (In Russian)
- 5 Beliakov A. *Zimov'e* [Winter house]. Iaroslavl', 1995. 72 p. Available at: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Zimovie.html#a> (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 6 Beliakov A. *Rotatsiia sekretnykh ekspeditsii* [Secret expedition rotation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 240 p. (In Russian)
- 7 Beliakov A. *Uglekislye sny* [Carbon-dioxide dreams]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. 132 p. (In Russian)
- 8 Beliakov A. *Shpion shumerskii* [Sumerian Spy]. Moscow, Voimega Publ., 2017. 144 p. (In Russian)
- 9 Beliakov A. *Era aera* [Era of air]. Moscow, “Carte Blanche”, 1998. 76 p. Available at: http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Era_Aera.html (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 10 Broitman S. N. Dva stikhotvoreniia K. Sluchevskogo. (Obraznye iazyki pozdneklassicheskoi poezii) [Two poems by K. Sluchevsky. (Figurative languages of late classical poetry)]. In: Broitman S. N. *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki* [Poetics of Russian classical and non-classical lyrics]. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 2008, pp. 129–137. (In Russian)
- 11 Broitman S. N. Istoricheskaiia poetika [Historical poetics]. In: *Teoriia literatury: v 2 t.* [Literature Theory: in 2 vols.]. Moscow, Izdatel'skii tsentr “Akademiia” Publ., 2004. Vol. 2. 368 p. (In Russian)
- 12 Broitman S. N. *Poetika knigi Borisa Pasternaka “Sestra moia — zhizn'”* [The poetics of Boris Pasternak's book “My sister is life”]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2007. 608 p. (In Russian)
- 13 Broitman S. N. *Russkaia lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoi poetiki. (Sub"ektno-obraznaia struktura)* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics. (Subject and image structure)]. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 1997. 307 p. (In Russian)
- 14 Vengranovich M. A. Semanticheskii sinkretizm fol'klornogo slova [Semantic syncretism of the folklore word]. *Vektor nauki TGU*, 2012, no 4 (22), pp. 233–236. (In Russian)
- 15 Davydov D. Poeziia stseplenii (o knige Aleksandra Beliakova “Uglekislye sny”) [Poetry of couplings (about the book “Carbon dioxide Dreams” by Alexander Belyakov)]. *Knizhnoe obozrenie*, 2011, no 5 (March 7–14). Available at: http://newkamera.de/ostihah/davidov_o_beliakove.html (accessed 05 June 2020). (In Russian)

- 16 Ermolin E. Aleksandr Beliakov. Kniga stikhotvorenii [Alexander Belyakov. Book of poems]. *Znamia*, 2002, no 1. Available at: <https://magazines.gorky.media/znamia/2002/1/aleksandr-belyakov-kniga-stikhotvorenij.html> (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 17 Zubova L. V. Aleksandr Levin: grammaticeskii teatr [Alexander Levin: grammar theater]. In: Zubova L. V. *Iazyki sovremennoi poezii* [The languages of modern poetry]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 267–314. (In Russian)
- 18 Zubova L. V. *Poeziia Mariny Tsvetaevoi: Lingvisticheskii aspekt* [Poetry of Marina Tsvetaeva: Linguistic aspect]. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1989. 264 p. (In Russian)
- 19 Zubova L. V. *Sovremennaia russkaia poeziia v kontekste istorii iazyka* [Contemporary Russian poetry in the context of the history of language]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000. 432 p. (In Russian)
- 20 Kozlov V. Predely absurda u Aleksandra Beliakova [The limits of absurdity in Alexander Belyakov's lyric poetry]. *Prosodia*, 2016, no 5, pp. 69–72. (In Russian)
- 21 Kolesov V. V. Semanticheskii sinkretizm kak kategoriia iazyka [Semantic syncretism as a category of language]. In: Kolesov V. V. *Slovo i delo: Iz istorii russkikh slov* [Word and deed: From the history of Russian words]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 2004, pp. 44–56. (In Russian)
- 22 Kuchina T. Pravila raskadrovki snovidenii. O sbornike Aleksandra Beliakova "Uglekislye sny" [Rules for storyboarding dreams. About Alexander Belyakov's book "Carbon-dioxide dreams"]. *Mera*, 2012, no 1 (3), pp. 195–198. (In Russian)
- 23 Kuchina T. G. "Vsia rech' ego chuzhoi propakhla rech'iu": o mezh'iazykovoii interferentsii v stikhotvoreniiakh L'va Loseva ["His whole stranger's speech smelt like a speech": about interlanguage interference in Lev Losev's poems]. In: *Bytie v iazyke: sbornik nauchnykh trudov k 80-letiiu V. I. Zhel'visa* [Being in the language: a collection of proceedings dedicated to the 80th anniversary of V. I. Zhelvis]. Iaroslavl', Izdatel'stvo IaGPU Publ., 2011, pp. 172–177. (In Russian)
- 24 Levin A. Gambit Beliakova [Belyakov's gambit]. *Znamia*, 1996, no 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/znamia/1996/2/gambit-belyakova.html> (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 25 Lipavskii L. Razgovory [Conversations]. In: Lipavskii L. *Issledovanie uzhasa* [Horror research]. Moscow, Izdatel'stvo "Ad Marginem" Publ., 2005, pp. 307–423. (In Russian)
- 26 Lipatov D. Osirotevshii shpion. O knige Aleksandra Beliakova "Shpion shumerskii" [Orphaned spy. About the book by Alexander Belyakov "Sumerian Spy"]. *Volga*, 2017, no 9. Available at: <https://magazines.gorky.media/volga/2017/9/osirotevshij-shpion.html> (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 27 Malkina V. Ia. Modal'nosti poetika [Poetics of modality]. In: *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [Poetics: a dictionary of relevant terms and concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Publ.; Intrada Publ., 2008, pp. 126–127. (In Russian)
- 28 *Russko-nemetskii i nemetsko-russkii slovar': okolo 6000 slov v kazhdoi chasti slovaria* [Russian-German and German-Russian dictionary: approx. 6,000 words in each part of the dictionary]. Moscow, OOO "Izdatel'stvo AST" Publ.; OOO "Izdatel'stvo Astrel" Publ.; OOO "Tranzitkniga" Publ., 2004. 384 p. (In Russian)
- 29 Sokol'skii E. Prochitannye knigi [The books that are read]. In: *Deti Ra*, 2016, no 7 (141). Available at: <https://magazines.gorky.media/ra/2016/7/prochitannye-knigi-65.html> (accessed 05 June 2020). (In Russian)

- 30 Tuchkov V. Aleksandr Beliakov. "Era aera". Stikhi [Aleksandr Beliakov. "Era of air". Poems]. In: *Old.russ.ru*. Available at: <http://old.russ.ru/journal/kniga/99-01-26/tuchk.htm> (accessed 05 June 2020). (In Russian)
- 31 Fedorov A. I. *Frazeologicheskii slovar' russkogo literaturnogo iazyka: ok. 13 000 frazeologicheskikh edinits* [Phraseological dictionary of the Russian literary language: approx. 13,000 phraseological units]. Moscow, Astrel' Publ.; ACT Publ., 2008. 878, [2] p. (In Russian)
- 32 Shaitanov I. O. *Delo vkusa: Kniga o sovremennoi poezii* [A matter of taste: A book about modern poetry]. Moscow, Vremia Publ., 2007. 656 p. (In Russian)
- 33 Shtypel' A. Knizhnaia polka Arkadiia Shtypelia [Arkady Shtypel's bookshelf]. *Novyi Mir*, 2011, no 8. Available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/8/knizhnaya-polka-arkadiya-shtypelya-3.html (accessed 05 June 2020). (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-280-288>

УДК 7.033

ББК 85.12(2)+85.15(2)4



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

© 2021 г. Е. С. Шерстобитова
г. Челябинск, Россия

ИСКУССТВО БРАТЬЕВ СТЕФАНА, ФЕДОРА И ГАВРИЛЫ БАСОВЫХ: ПОЛЕВЫЕ УКРАШЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ

Аннотация: В статье рассматривается искусство украшения рукописной книги в господствующем во второй половине XVI – начале XVII вв. старопечатном стиле орнаментики на примере творчества выдающихся мастеров-книгописцев и художников-знаменщиков братьев Стефана, Федора и Гаврилы (по прозвищу Иван) Басовых. Применение элементно-структурного метода позволило выявить влияние творчества европейского мастера Израэля ван Мекенема Младшего и московских первопечатников на их искусство. Братьями Басовыми были созданы разнообразные примеры орнаментики: форзацные и полевые украшения, заставки, буквицы. Данное исследование посвящено художественным особенностям полевых украшений. Выявляются разнообразные типы орнаментальных композиций и отмечаются характерные черты их исполнения в искусстве каждого из братьев. Установлено, что авторская интерпретация отдельных мотивов старопечатного стиля Стефана Басова наиболее ярко выражена в создании сложных (многокомпонентных) композиций при комбинации различных растительных элементов. Украшения Федора Басова отличаются неистощимой фантазией их художника, проявившейся в большой вариативности сочетания компонентов, среди которых были авторские формы плодов и птиц. Указано, что полевые украшения, выполненные третьим братом — Гаврилой Басовым, — характеризуются не только применением цвета, но и разнообразием композиций, многие из которых были многоярусными, обрамляющими текст. Отмечена индивидуальная манера каждого из братьев Басовых в создании полевых украшений в старопечатном стиле и доля авторского своеобразия в его интерпретации.

Ключевые слова: древнерусское книжно-рукописное искусство, старопечатный стиль, полевые украшения, Стефан Басов, Федор Басов, Гаврила (Иван) Басов.

Информация об авторе: Екатерина Сергеевна Шерстобитова — искусствовед, младший научный сотрудник научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры» Института медиа и социально-гуманитарных наук, Южно-Уральский государственный университет, пр. Ленина, д. 76, 454080 г. Челябинск. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4961-8891>. E-mail: ekaterina.sherstobitowa@yandex.ru

Дата поступления статьи: 27.07.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Шерстобитова Е. С. Искусство братьев Стефана, Федора и Гаврилы Басовых: полевые украшения древнерусских рукописей // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 280–288. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-280-288>

Художественная орнаментика древнерусской книги — заставки, буквицы и полевые украшения — во все периоды отличалась оригинальностью исполнения. Существовавшие различные стили (тератологический, нововизантийский, балканский и др.) придавали определенное своеобразие художественному облику книги, имевшей в средневековой Руси преимущественно духовное содержание и богослужебное назначение. В отличие от миниатюры, создаваемой в соответствии с религиозными канонами, именно в области орнаментики художники свободно раскрывали свой талант.

Во второй половине XVI – начале XVII вв. господствующим стилем украшения был старопечатный. Художники-знаменщики обращались к травным мотивам, фон и основные линии рисунка которых выполнялись чернилами, а иногда — краской, в том числе золотой. Древнерусские знаменщики, познакомившись с западноевропейской гравюрой, переняли оттуда некоторые художественные элементы: фантастические шишки, цветы, листья и др. Известным образцом для первых русских первопечатников Ивана Федорова, Петра Мстиславца, Андроника Тимофеевича Невежи и Ивана Андроникова Невежина и др., а также мастеров рукописных книг, исполненных в это время, стало искусство немецкого художника-гравера Израэля ван Мекенема Младшего, а именно буквицы «Большого прописного алфавита».

Рассматривая художественную орнаментiku старопечатного стиля последней четверти XVI – начала XVII вв., мы обратились к искусству выдающихся древнерусских книгописцев и художников-знаменщиков братьев Стефана, Федора и Гаврилы Басовых. Каждый из них на протяжении творческого пути выработал свой индивидуальный почерк, при этом следуя установленным в средневековые времена традициям (рисунок 1). На сегодняшний день выявлено около 60 рукописей, в создании которых они приняли участие.



Рисунок 1 – Примеры оформления рукописей Стефаном, Федором и Гаврилой Басовыми (ГИМ. Щук. № 51, л. 1; РГБ. Ф. 98. 453, л. 408; РГБ. Ф. 173/1. № 137, л. 19)

Figure 1 – Examples of manuscript design by Stefan, Fedor and Gavrila Basov (GIM. GIM. Schuk. № 30, f. 1; RGB. F. 98. № 453, f. 408; RGB. F. 173/1. № 137, f. 19)

Предложенный исследователем Н. П. Парфентьевым элементарно-структурный метод, позволил выделить при изучении орнаментальных заставок, выполненных братьями, три творческих принципа мастеров [4]. Первый — заключается в копировании образца, т. е. максимально точном его воспроизведении. Второй — в его переработке — переосмыслении композиции или отдельных ее составляющих. И, наконец, третий принцип выражался в отказе от каких-либо заимствований и исполнении уникальных композиций и структурных элементов в соответствии с традицией. Такие заставки стали свидетельствами проявления авторского искусства и таланта выдающихся мастеров¹.

Однако не менее интересными с точки зрения воплощения авторских приемов в исполнении орнаментики стали и другие рукописные украшения братьев Басовых — буквицы и композиции, размещенные на полях страницы книги и форзацах. Вместе с заставками они организовывали текстовый лист. Отметим особенности полевых украшений братьев Басовых.

В преобладающем большинстве случаев в искусстве Стефана, Федора и Гаврилы Басовых соблюдалось единство стиля в оформлении одной книги: украшения исполнялись в соответствии с традицией в старопечатном стиле. Лишь в искусстве Гаврилы наблюдается отход от данной традиции. Вероятно, проведя большую часть своей творческой жизни при Троице-Сергиевом монастыре и познакомившись с рукописями существовавшего при обители скриптория, мастер не смог избежать влияния при исполнении единичных примеров заставок в нововизантийском стиле, а при создании буквиц — в балканском.

Стефан Басов, наиболее плодотворно работавший прежде всего как книгописец, со временем стал самостоятельно оформлять переписанные книги. Среди всех типов украшений он предпочитал заставки, однако в его искусстве мы находим также удивительные примеры полевых цветов, реже — буквиц. Они исполнены им в начале XVII в. в гравюрной манере, лишь единожды с введением цвета — зеленого контура (в одной из последних рукописей — «Праздники и Октоих певческие» (ГИМ. Щук. № 51)).

Мастер помещал полевые украшения справа от текста, визуально задавая орнаментальную вертикаль листу рукописи. Им созданы простые по структуре композиции, представляющие собой один элемент (преимущественно шишку) в листьях на коротком стебле. Иногда художник-знаменщик размещал украшения друг над другом, вплотную, а в других случаях создавал между ними большие пространственные паузы, размещая в отдалении: вверху и внизу листа (рисунок 2). Многие одиночные элементы орнаментальных полевых украшений, как и в заставках, выполнены Стефаном с ориентиром на образцы (которыми стали московские печатные книги), однако знаменщик переосмыслил их, видоизменив форму, узор и расположение листьев вокруг. Наиболее ярко авторская интерпретация отдельных мотивов старопечатного стиля выражена в исполнении Стефаном сложных по структуре украшений, состоящих из нанизанных на прямой вертикальный стебель нескольких компонентов в ряд: шишек и плодов разных типов. Все они сочетаются с листьями разных очертаний.

¹ Подробнее см., например: [6; 8; 9].



Рисунок 2 – Полевые украшения, исполненные Стефаном Басовым в рукописи «Апостол Толковый», начало XVII в. (РГБ. Ф. 98. № 574, л. 325, 767, 883)
Figure 2 – Marginal ornaments by Stefan Basov from the manuscript “Apostle the Explanatory”, early 17th century (RGB. F. 98. № 574, f. 325, 767, 883)

Второй брат, также выдающийся мастер книжно-рукописного искусства, — Федор Басов — принял участие в оформлении 12 рукописей и даже создал целый свод образцов письма и украшений — «Книгописный подлинник» (Архив СПбИИ. РАН. Ф. 115. № 160)², вероятно предназначенный для обучения книгописцев и знаменщиков, работавших в мастерской Н. Г. Строганова.

Разнообразие вариантов орнаментальных композиций, их структур и типов компонентов (образы животных, фантастических существ, некоторые варианты плодов, таких как гранаты) Федора Басова демонстрируют неистощимую фантазию их художника и необычайное дарование мастера, неоднократно отмечаемое исследователями [1; 2; 7]. Помимо заставок, он выполнял миниатюры, а в традициях старопечатного стиля — форзацные украшения в виде фантастических деревьев, буквицы и полевые цветы.

Орнаменту Федора характеризует твердый выверенный рисунок, четкость линий. Другой отличительной особенностью оформления листов рукописей Федора стала относительная сдержанность расположения полевых украшений. Как правило, в большинстве случаев на одном листе художник-знаменщик помещал по одному полевому украшению, реже — два, изображая напротив большой буквицы (рисунок 3). Стремление заполнить орнаментикой все боковое поле по краю листа в рукописях, оформленных Федором, почти не выражено. Многие украшения, хотя и состоят из нескольких соединенных компонентов, не воспринимаются удлиненными. Интересным и редким примером такого украшения стало изображение сидящей на витой шишке хищной птицы. Данный образ, встречаемый и в уникальных заставках, исполненных художником, является авторским в творчестве Федора Басова.

² Подробнее см.: [3].

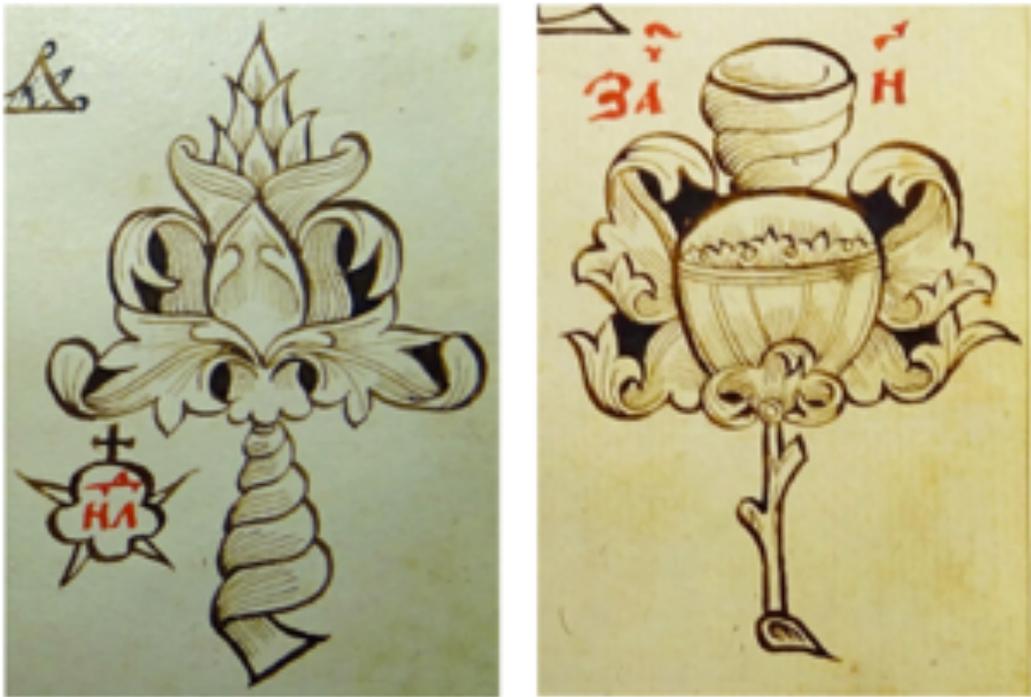


Рисунок 3 – Полевые украшения, исполненные Федором Басовым в рукописи «Псалтырь с воследованием и Апостол», 1586–1587 гг. (РГБ. Ф. 98. 453, л. 407, 455)

Figure 3 – Marginal ornaments by Fedor Basov from the manuscript “Psalter with Examination and the Apostle”, 1586–1587 (RGV. F. 98. № 453, f. 407, 455)

Индивидуальная манера, отличная от искусства Стефана и Федора, проявилась в искусстве третьего брата, Гаврилы (по прозвищу Иван) Басова. Его творческая биография отмечена географическими перемещениями. Из родной Твери он приехал в середине 1580-х гг. в Москву, где работал, по предположению Н. П. Парфентьева, вместе с братьями в организованной ими артели по переписке богослужебных книг [5, с. 25]. В конце XVI в. вернулся в Тверь, а в начале XVII в. он пребывал при Троице-Сергиевом монастыре. Все украшенные мастером рукописи отличает применение цвета. Но если ранние примеры орнаментики были весьма сдержаны, то в дальнейшем, очевидно, ввиду следования традициям скриптория, существовавшего при монастыре, а также вкусам заказчиков, в убранстве книг превалировали пышность и богатство декора. Колористическая гамма известных 16 рукописей, украшенных Гаврилой, складывалась из синей, розовой, белой, золотой и др. красок.

Как и братья Стефан и Федор, Гаврила создавал различные по структуре и композиционной наполненности орнаментальные композиции. Интересно, что на некоторых листах книг он исполнял полевые орнаментальные композиции, располагая их рядом с буквицей (также решенной пышно) посередине листа (рисунок 4). Они имели сложную композицию, складывающуюся из нескольких традиционных для старопечатной орнаментики элементов (шишек и плодов в листьях). Украшения художника-знаменщика в расцвет его творчества характеризуются тонким изящным рисунком, который зачастую не имеет четких контуров, превращаясь в цветочные пятна. Многие полевые украшения аналогично навершиям заставок, исполненных Гаврилой, дополняются пушками на хрупких стебельках.



Рисунок 4 – Примеры сочетания орнаментальных украшений, исполненных Гаврилой Басовым в рукописи «Псалтырь с воследованием», 1618–1619 гг. (РГБ. Ф. 173/1. № 137, л. 47, 54, 128)

Figure 4 – Examples of ornaments combination by Gavriila Basov in the manuscript “Psalter with Examination”, 1618–1619 (RGB. F. 173/1. № 137, f. 47, 54, 128)

Распространенный тип украшений в рукописях, оформленных Гаврилой, — многоярусные композиции, стремящиеся стать обрамлением для текста. Действительно, в искусстве мастера присутствует оформление полей орнаментальными рамками. Однако если в них компоненты преимущественно заключены в окружности, образованные стеблями, то в полевых украшениях элементы нанизаны на прямой вертикальный стебель небольшими группами. Компоненты такого типа украшений сопровождаются листьями и в большинстве книг увенчиваются пушками (рисунок 5).



Рисунок 5 – Вертикальные украшения, исполненные Гаврилой в рукописях «Псалтырь с воследованием и Уставом», 1620 е гг. (РГБ. Ф. 173/1. № 73, л. 169), «Житие и подвиги преп. Зосимы и Савватия соловецких», 1623 г. (РНБ. Сол. № 175/175, л. 18), «Пролог» (сентябрь–февраль), 1630–1631 гг. (РНБ. Сол. № 700/808, л. 284)

Figure 5 – Vertical ornaments by Gavriila in manuscripts “Psalter with Examination and the Charter”, 1620s. (RGB. F. 173/1. № 73, f. 169), “The Life and Feats of St. Zosima and Sabbatius of Solovki”, 1623 (RNB. Sol. № 175/175, f. 18), “Prologue” (September — February), 1630–1631 (RNB. Sol. № 700/808, f. 284)

Вытянутые по вертикали орнаментальные украшения напоминают искусство Стефана Басова. Между примерами его орнаментики и украшениями Гаврилы можно выявить схожий принцип решения листьев вокруг элементов, а также стремление к утонченности и нагроможденности композиционного решения.

Необычную особенность имеют такие вертикальные украшения в рукописи «Пролог» (сентябрь–февраль) (РНБ. Сол. № 700/808), над которой Гаврила работал в 1630–1631 гг.: их венчают выполненные золотом фигурки воина, птицы в профиль и двуглавого орла³.

Художественный облик оформленных Гаврилой Басовым рукописей в хронологическом порядке свидетельствует о нарастании пышности декора книг и сохранении мастером основных принципов старопечатного стиля. Развивая его традиции, через применение цвета и золота Гаврила обогатил орнаментiku чертами, характерными для рукописей скриптория Троице-Сергиева монастыря. Благодаря этим принципам на листах, совмещающих в себе сразу несколько декоративных фрагментов (заставка и украшение на полях, украшение на полях и буква и т. п.), некоторые из листов книг демонстрируют новый подход мастера к видению художественного облика книги.

Таким образом, рассмотренная нами орнаментика рукописных книг последней четверти XVI – первой трети XVII вв. на примере искусства трех братьев, книгописцев и художников-знаменщиков Стефана, Федора и Гаврилы Басовых свидетельствует о том, как, оставаясь верными традициям одного стиля — старопечатного, господствовавшего в тот период, мастера сумели преломить его особенности, создав неповторимые примеры авторских полевых украшений рукописей. Каждый из братьев проявил индивидуальность в интерпретации стиля, сохранив необходимую зависимость от образцов старопечатной орнаментики (печатных книг) и внося долю авторского своеобразия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Введенский А. А. Дом Строгановых в XVI–XVII вв. М.: Социально-экономическая лит., 1962. 306 с.
- 2 Карский Е. Ф. Славянская кириллическая палеография. Л.: Изд-во АН СССР, 1928. 494 с.
- 3 Маркелов Г. В. Книгописный подлинник Строгановых 1604 г. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Изд-во ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2003. Т. 54. С. 684–699.
- 4 Парфентьев Н. П. О структурном методе изучения произведений древнерусского искусства (из опыта исследования) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. Т. 18, № 2. С. 73–82.
- 5 Парфентьев Н. П. Творчество книгописцев и художников-знаменщиков братьев Басовых (1580–1630-е гг.) // Вестник ЮУрГУ. 2014. Т. 14, № 3. С. 23–48.
- 6 Парфентьев Н. П., Шерстобитова Е. С. Авторское искусство книжной орнаментики художника-знаменщика Федора Басова (последняя четверть XVI – первая треть XVII вв.) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. Т. 18, № 4. С. 80–89.
- 7 Порфиридов Н. Г. Новые памятники древнерусского книжного орнамента // Сообщения Государственного Русского музея. 1947. Вып. 2. С. 40–42.
- 8 Шерстобитова Е. С. Мастера рукописной книги на службе у Строгановых (XVI – перв. пол. XVII в.): к проблеме авторского творчества // Декоративное

³ Впервые на эти «флюгера» в украшениях книги обратил внимание Н. П. Парфентьев [5, с. 40].

- искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 1. С. 160–166.
- 9 *Шерстобитова Е. С.* Традиции старопечатного стиля в книжно-рукописном искусстве: к проблеме изучения авторского творчества мастеров орнаментики // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства: сборник статей Международной научно-практической конференции / научный ред. Е. А. Куштым. Челябинск: Изд-во ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2016. С. 170–179.

© 2021. Ekaterina. S. Sherstobitova
Chelyabinsk, Russia

THE BROTHERS STEPHAN, FEODOR AND GAVRILA BASOV'S ART: MARGINAL ORNAMENTS OF OLD RUSSIAN MANUSCRIPTS

Abstract: The paper explores the decoration of manuscripts in an early printed style of the ornamentation dominant during the second half of the 16th – the beginning of the 17th centuries by the example of the works of outstanding scribes and drawing-artists brothers Stephan, Feodor and Gavrila (nicknamed Ivan) Basovs. The author applied the element-structural method and identified the influence of the artworks of the European master Israel van Mekenem the Younger and the Moscow first printers on their art. The brothers Basovs created various examples of the ornamentation: marginal ornaments, headpieces, initial letters. The present study is focused on the artistic features of marginal ornaments. The author reveals various types of the ornamental compositions and highlights distinctive features of the brothers Basovs' art. The study identified that the author's interpretation of the individual motifs of the early printed style by Stephan Basov is most clearly expressed at the creation of the complex (multicomponent) compositions with a combination of the various plant elements. Feodor Basov created ornamentation that is distinguished by the artist's inexhaustible imagination, which manifested itself in a large variability in the combination of components (for example the author's forms of fruits and birds). The Gavrila Basovs' marginal ornaments are characterized not only by the use of color, but also by the variety of compositions, many of which were multi-tiered and framing the text. The author examined the individual style of each of the brothers Basovs at the creation of marginal ornaments in the early printed style and determined the share of author's originality in its interpretation.

Keywords: Old Russian book and manuscript art, early printed style, marginal ornaments, Stephan, Feodor and Gavrila Basovs.

Information about the author: Ekaterina S. Sherstobitova — junior researcher, Scientific and educational Center “Actual problems of history and theory of culture” of the Institute of Media and Social Sciences and Humanities, South Ural State University, Lenina Ave., 76, 454080 Chelyabinsk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4961-8891>. E-mail: ekaterina.sherstobitowa@yandex.ru

Received: July 27, 2020.

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Sherstobitova E. S. The brothers Stephan, Feodor and Gavrila Basov's art: marginal ornaments of old Russian manuscripts. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 280–288. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-280-288>

REFERENCES

- 1 Vvedenskii A. A. *Dom Stroganovykh v XVI–XVII vv.* [Stroganovs' house in 16th–17th centuries]. Moscow, Sotsial'no-ekonomicheskaiia literatura Publ., 1962. 306 p. (In Russian)
- 2 Karskii E. F. *Slavianskaia kirillicheskaia paleografiia* [Slavic Cyrillic paleography]. Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1928. 494 p. (In Russian)
- 3 Markelov G. V. Knigopisnyi podlinnik Stroganovykh 1604 g. [The Stroganovs' original of manuscript books 1604]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Department of Ancient Russian Literature]. St. Petersburg, Izdatel'stvo IRLI (Pushkinskii Dom) RAN Publ., 2003, vol. 54, pp. 684–699. (In Russian)
- 4 Parfent'ev N. P. O strukturnom metode izucheniia proizvedenii drevnerusskogo iskusstva (iz opyta issledovaniia) [On a structural method of studying the works of old Russian art (based on research results)]. *Vestnik IuUrGU*, Serii: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Series: Social Sciences and the Humanities], 2018, vol. 18, no 2, pp. 73–82. (In Russian)
- 5 Parfent'ev N. P. Tvorchestvo knigopistsev i khudozhnikov-znamenshchikov brat'ev Basovykh (1580–1630-e gg.) [Brothers Basov's art as scribes of books and drawing-artists (1580–1630 years)]. *Vestnik IuUrGU*, 2014, vol. 14, no 3, pp. 23–48. (In Russian)
- 6 Parfent'ev N. P., Sherstobitova E. S. Avtorskoe iskusstvo knizhnoi ornamentiki khudozhnika-znamenshchika Fedora Basova (posledniaia chetvert' XVI – pervaiia tret' XVII vv.) [Author's art of book ornament of drawing-artist Fedor Basov (the last quarter of the 16th – the beginning of 17th centuries)]. *Vestnik IuUrGU*, Serii: Sotsial'no-gumanitarnye nauki [Series: Social Sciences and the Humanities], 2018, vol. 18, no 4, pp. 80–89. (In Russian)
- 7 Porfiridov N. G. Novye pamiatniki drevnerusskogo knizhnogo ornamenta [New monuments of an Old Russian book ornament]. *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia*, 1947, vol. 2, pp. 40–42. (In Russian)
- 8 Sherstobitova E. S. Mastera rukopisnoi knigi na sluzhbe u Stroganovykh (XVI – perv. pol. XVII v.): k probleme avtorskogo tvorchestva [Masters of the handwritten book in the service of the Stroganovs (16 – first half of the 17th century): on the issue of author's creativity]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA*, 2019, no 1, pp. 160–166. (In Russian)
- 9 Sherstobitova E. S. Traditsii staropechatnogo stil'ia v knizhno-rukopisnom iskusstve: k probleme izucheniia avtorskogo tvorchestva masterov ornamentiki [The traditions of old style book hand-written art: to the study of an author's creativity of ornamentation masters]. In: *Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Meanings, values, norms in the existence of a person, society, state: collection of articles of the International scientific and practical conference], scientific editor E. A. Kushtym. Cheliabinsk, Izdatel'stvo IuUrGII im. P. I. Chaikovskogo Publ., 2016, pp. 170–179. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-289-307>

УДК 725+7.07

ББК 85.113(2)

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. А. К. Коненкова

г. Москва, Россия

© 2021 г. С. И. Михайлова

г. Москва, Россия

© 2021 г. Ю. В. Робинов

г. Москва, Россия

АРХИТЕКТОР И ИНЖЕНЕР НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПОТУРАЕВ. ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация: В настоящее время одной из важнейших задач исследовательской работы является задача собрать сведения, выявить и опубликовать неизвестные до сих пор имена архитекторов, скульпторов и художников, обстоятельства их жизни и творчества, что позволит более объективно представить русское искусство второй половины XIX – начала XX вв. В частности, это касается исследования области строительства промышленных объектов, где имена большинства авторов проектов до сих пор остаются неизвестными. Статья посвящена исследованию творчества одного из таких архитекторов и инженеров — Николая Александровича Потураева. В связи с этим рассматриваются некоторые из объектов строительной деятельности Торгового дома «Братья А. и Н. Потураевы» в Москве, а также выявляется ряд адресов, связанных с размещением мастерской, технической конторы и других служб этого Торгового дома. На основании архивных документов удалось установить также, что Торговый дом братьев А. и Н. Потураевых активно сотрудничал с Товариществом М. С. Кузнецова и выполнял строительные работы на принадлежащих Товариществу Рижской фарфоро-фаянсовой фабрике, Дулевском фарфоровом заводе, Тверской фарфорофаянсовой фабрике в селе Кузнецово. В строящихся фабричных корпусах была тщательно продумана система отопления, и впервые установлена система вентиляции и увлажнения воздуха. Для строительства применялись самые современные технические решения и материалы. При этом в зданиях чисто утилитарного назначения не последнюю роль играли элементы декора, что в целом характеризует русскую промышленную архитектуру конца XIX – начала XX вв. Авторы анализируют архитектурные проекты Потураева, рассматривая стилистические особенности неоклассицистических построек с вкраплением элементов модерна, а также других исторических стилей. Архитектуру Потураева отличает рациональность, стремление разработать интересные планировки, удобные и практичные. В композиции здания он

всегда выделяет его конструктивную основу, как правило, подчеркнутую декоративными элементами. Сохранившиеся постройки Н. А. Потураева дают дополнительные штрихи к характеристике развития отечественной архитектуры конца XIX – начала XX вв.

Ключевые слова: Торговый дом братьев А. и Н. Потураевых, промышленная архитектура, доходные дома, гражданская архитектура.

Информация об авторах:

Алла Кирилловна Коненкова — кандидат культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6414-962X>. E-mail: konenkova.a@gmail.com

Светлана Игоревна Михайлова — старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2499-3743>. E-mail: na.svet@mail.ru

Юрий Васильевич Робинев — старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3255-0598>. E-mail: robinov.yu@gmail.com

Дата поступления статьи: 23.02.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Коненкова А. К., Михайлова С. И., Робинев Ю. В. Архитектор и инженер Николай Александрович Потураев. Заметки о творчестве // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 289–307. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-289-307>

Во второй половине XIX – начале XX вв., в связи с изменением социальных и экономических условий, в России наблюдается быстрый рост исторических городов и строительство новых. Возникла необходимость пересмотра старых градостроительных планов и разработки новых, а также необходимость благоустройства городов, развития инфраструктуры, транспортной сети. С конца XVIII в. в России отмечается также рост отечественной промышленности, что потребовало разработки новых конструктивных приемов строительства, введения новых строительных материалов, применения железобетонных несущих конструкций, металлического каркаса [1].

В течение XIX в. совершенствуется система архитектурного и строительного образования в России. В Москве в 1866 г. на основе прежних архитектурных образовательных учреждений было открыто архитектурное отделение в Училище живописи и ваяния Московского художественного общества, которое стало теперь называться Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В Санкт-Петербурге ведущими инженерно-строительными образовательными учреждениями стали Институт гражданских инженеров имени императора Николая I [22], а также Институт инженеров путей сообщения императора Александра I [8]. Архитектурную подготовку высокого уровня по-прежнему осуществляла Императорская Академия художеств. В конце XIX – начале XX вв. были открыты также региональные архитектурно-строительные школы при высших учебных заведениях в Варшаве, Риге, Киеве, Томске [9].

В результате сформировалась обширная группа высокопрофессиональных, талантливых архитекторов и гражданских инженеров, построивших уникальные жилые,

общественные и промышленные сооружения в Москве, Санкт-Петербурге и по всей территории России. Имена многих из них известны и составляют славу русского строительного искусства, о творческом пути многих архитекторов мы имеем весьма приблизительное представление, а имена некоторых, в силу разных обстоятельств, вовсе неизвестны.

В настоящее время одной из важнейших задач исследовательской работы является задача собрать сведения, выявить и опубликовать неизвестные до сих пор имена архитекторов, скульпторов и художников, обстоятельства их жизни и творчества, что позволит более объективно представить русское искусство второй половины XIX – начала XX вв.

В частности, это касается исследования области строительства промышленных объектов, где имена большинства авторов проектов до сих пор остаются неизвестными.

Среди архитекторов, сведения о деятельности которых длительное время отсутствовали, а сейчас постепенно становятся известными, можно назвать имя Николая Александровича Потураева.

Биографические данные Н. А. Потураева неизвестны. На данный момент можно говорить лишь о некоторых событиях его творческой жизни в Москве с 1904 по 1916 г.

До 1904 г. сведения о нем в Москве не встречаются. В 1904 г. братьями Александром Александровичем и Николаем Александровичем Потураевыми в Москве был основан Торговый дом «Братья А. и Н. Потураевы». Судя по данным, опубликованным в справочнике «Фабрично-заводские предприятия Российской империи (исключая Финляндию)», изданном в 1914 г., в структуру Торгового дома входили Завод железобетонных изделий и Техничко-строительная контора в Москве [19]. Очевидно, Николай Александрович в этом профессиональном союзе исполнял ведущую роль, так как в справочнике он указан владельцем завода, а в адресном списке справочника «Вся Москва» за 1915 г. — директором-распорядителем Торгового дома братьев Потураевых [6, с. 396].

Торговый дом Потураевых занимался строительством в основном промышленных объектов по новейшим строительным технологиям с применением новейших материалов. Руководимый Потураевыми завод выпускал цементные трубы, паркет для пола, железобетонные конструкции потолков, куполов, мостов [19, № 1238 В]. Среди изделий также упоминаются декоративные материалы — метлахская плитка, мозаика и гончарные изделия. О существовании гончарной мастерской А. и Н. Потураевых в Бутырках упоминает искусствовед, автор исследования о московской архитектурной керамике, М. В. Нащокина [13, с. 107].

Первый московский адрес фирмы братьев Н. и А. Потураевых — Милютинский переулок, д. 9, принадлежавший французскому правительству [2, с. 39, 449]. По сведениям известного московского краеведа и историка С. К. Романюка, это был особняк XVIII в., который до нашего времени не сохранился и был снесен перед 1914 г. [15, с. 203]. Здесь оба брата снимали квартиру [2, с. 378], здесь же располагалась Техническая контора Торгового дома «Братья Н. и А. Потураевы». В это время завода еще не было, а в рекламном объявлении упоминается мастерская фирмы братьев Потураевых, которая была расположена по адресу — Тихвинская улица, д. 54 (дом Смирновой). Этот дом также не сохранился, так как вся старая застройка улицы в XX в. была снесена.

В 1907 г. «Техничко-строительная контора Братья Н. и А. Потураевы» переехала на улицу Малая Лубянка, идущую параллельно Милютинскому переулку, в дом № 16,

расположенный недалеко от прежнего адреса [3, с. 19]. Дом был построен в 1874 г. архитектором Александром Лаврентьевичем Обером (1835–1898), а в 1904 г. перестроен архитектором Василием (Вильгельм-Иоанн-Христиан) Васильевичем Шаубом (1861–1934). Пятиэтажное здание занимало обширный участок, выходящий на Милютинский переулок, Сретенский переулок и улицу Малая Лубянка. Угол дома на пересечении Малой Лубянки и Сретенского переулка был отмечен высокой башней с фигурными фронтонами, куполом со шпилем и маскаронами. Дом принадлежал Российскому обществу застрахования капиталов и доходов «Жизнь», архитектором которого был В. В. Шауб [10, с. 266]. В здании располагались меблированные комнаты «Страсбург», а также помещения для контор, где находилась и Техничко-строительная контора братьев А. и Н. Потураевых [18]. Дом сохранился до наших дней, хотя перестройка в 1930-х гг. совершенно уничтожила его первоначальный облик.

В Адресной книге «Вся Москва» за 1907 г. отмечено, что Николай Александрович и Александр Александрович Потураевы в это время жили в Доме Гужона на Малой Лубянке, в квартире 42 [3, с. 285]. Подданный Франции Юлий Петрович Гужон был крупным промышленником, а в начале XX в. — старостой католической церкви Св. Людовика, находящейся здесь же, на Малой Лубянке, в доме 12 [20]. Дом Гужона был построен в начале XIX в. рядом с церковью Св. Людовика, но до наших дней не сохранился [7].

В последующие годы адрес конторы остается прежним — Малая Лубянка, д. 16, но изменилось место расположения мастерской, и в 1910 г. в рекламном объявлении упоминается уже не мастерская, а Завод железобетонных изделий, находящийся в Бутырках на улице Раздельной, д. 30, который обозначен как собственный дом [4, с. 7]. В адресном списке справочника «Вся Москва» за 1910 г. указано, что в доме № 30 по улице Раздельная проживает Александр Александрович Потураев, хотя в разные года в справочнике указывается либо дом 21, либо 22 [4, с. 352]. В настоящее время определить местонахождение домов № 30, 21, 22 невозможно, так как в 1960-х гг. все одно- и трехэтажные постройки по улице Раздельная снесли и улицу застроили новыми многоэтажными жилыми домами.

О работах, произведенных Торговым домом братьев А. и Н. Потураевых в период с 1904 по 1910 г., к сожалению, ничего не известно, хотя понятно, что в это время Торговый дом укрепляет свои позиции и расширяет свою деятельность. Значит, были и выполненные Потураевыми строительные объекты, но сведений о них никаких нет.

Документально подтвержденные известия о деятельности фирмы начинаются с 1910 г. В это время Потураевы вели переписку с «Товариществом производства фарфоровых, фаянсовых и майоликовых изделий М. С. Кузнецова», Правление которого находилось на Мясницкой улице (д. 8–2), недалеко от «Технической конторы братьев Н. и А. Потураевых» (Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова // ГИА г. Москвы. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 138. Переписка с Торговым домом «Братья Н. и А. Потураевы» о строительстве нового фабричного корпуса на Тверской фабрике Товарищества М. С. Кузнецова. 28 декабря 1910 г. – 8 марта 1912. Л. 1–73). Здание Правления на стрелке Мясницкой улицы и Златоустовского переулка было построено в 1898 г. по проекту архитектора Федора Осиповича Шехтеля (1859–1926).

Сохранившиеся документы Товарищества производства фарфоровых, фаянсовых и майоликовых изделий М. С. Кузнецова, находящиеся в Центральном государ-

ственном архиве города Москвы, Государственном архиве Владимирской области, Архивном отделе Администрации Конаковского района, свидетельствуют о том, что в 1911–1914 гг. Торговый дом братьев А. и Н. Потураевых активно сотрудничал с Товариществом М. С. Кузнецова и выполнял строительные работы на принадлежащих Товариществу Рижской фарфоро-фаянсовой фабрике, Дулевском фарфоровом заводе, Тверской фарфорофаянсовой фабрике в селе Кузнецово.

В подробном описании построек в заключенных на строительные работы договорах было отмечено, что новые корпуса должны быть построены из кирпича, с перекрытием железобетонными сводами «Монье» на порландском цементе, с применением чугунных конструкций. В строящихся фабричных корпусах была тщательно продумана система отопления и впервые установлена система вентиляции и увлажнения воздуха [11]. Об этом свидетельствует ответ администрации Тверской фабрики Т-ва М. С. Кузнецова на замечания фабричной инспекции о вредности производства. Управляющий Александр Васильевич Савостьянов писал: «В новых корпусах мы дали простор, свет, имеем возможность на обмен воздуха, не считаясь с потерей тепла, повторяю, необходимого для сушки товара...» (Строительное отделение Тверского губернского правления // ГАТО. Ф. 466. Тверское губернное правление. Оп. 1. Строительное отделение. Ед. хр. 86423. Л. 25, 26).

Железобетонные своды фирмы братьев Потураевых отличались высоким уровнем прочности, о чем свидетельствует акт от 21 июля 1911 г. об испытании прочности сводов на новом корпусе Дулевского фарфорового завода, только что возведенного фирмой Потураевых (Старший фабричный инспектор Владимирской губернии // ГАВО. Ф. 266. Ед. хр. 3699. (Дело о временной остановке пристройки здания в Дулеве для обжига посуды). Дело о разрешении открыть 3-х этажный корпус фарфоровой фабрики Т-ва М. С. Кузнецова. 21.07.11 – 26.07.11. Л. 14).

В Архиве города Москвы хранится небольшая записка, в которой составлена таблица сравнения цен на строительные работы Торгового дома братьев Потураевых и мастерской Григория Леонтьевича Барабанова, из которой следует, что цены у Потураевых были значительно выше — от 25 до 70%. Тем не менее для строительства новых фабричных зданий Товариществом М. С. Кузнецова была выбрана фирма Потураевых, что говорит о хорошем качестве ее работ (Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова // ГИА г. Москвы. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 138. Переписка с Торговым домом «Братья Н. и А. Потураевы» о строительстве нового фабричного корпуса на Тверской фабрике Товарищества М. С. Кузнецова. 28 декабря 1910 г. – 8 марта 1912. Л. 1–73).

В результате многочисленных перестроек и достроек, произведенных в течение XX в. на национализированных после 1917 г. фабриках Товарищества М. С. Кузнецова, промышленные здания значительно изменили свой облик. Можно сказать, что первоначальный вид сохранили только корпуса фарфорофаянсовой фабрики в Конакове (бывшее с. Кузнецово), расположенные вдоль берега реки Донховки (ил. 1). Река, протекающая через город, даже если его планировка исторически складывалась стихийно, всегда имела градообразующий характер, и на нее ориентировались, как правило, фасады расположенных на набережных строений. Несомненно, это имел в виду Н. А. Потураев, создавая оформление речного трехэтажного фасада фабрики. Он состоит из двух соединенных вместе корпусов разного времени постройки: левую половину корпуса можно отнести к 1880-м гг., а вторая выстроена в 1910-х гг. по проекту Потураева.



Иллюстрация 1 – Речной корпус Конаковского фаянсового завода.

URL: <https://nashenasledie.livejournal.com/4302788.html>

Figure 1 – River building of the Konakovo Faience Plant.

Available at: <https://nashenasledie.livejournal.com/4302788.html>

Внешне архитектурный объем обеих частей трехэтажного корпуса очень прост. Это прямоугольные в плане здания с высокой двускатной крышей и чердачными окнами. Протяженная гладкая плоскость стены оживляется четким ритмом окон, лучковых в более ранней части корпуса и прямоугольных во второй. Ритм оконных проемов соответствует шагу внутренних тонких изящных чугунных колонн, поддерживающих межэтажные перекрытия. Высота окна занимает всю плоскость стены, фактически от пола каждого этажа до свода, что создает необходимую освещенность внутренних помещений.

Фактура краснокирпичной стены определяется фактурой кирпича, а ее пластичность формируется деликатными горизонтальными тягами между этажами и карнизами в верхней части под крышей. В здании, которое относится к 1910 г., между окнами располагаются также неглубокие лопатки.

Все детали оформления общего фасада передают внутреннюю конструктивную систему, что соответствует основным принципам рациональной архитектуры. В целом это характерно для уже сложившихся приемов проектирования промышленной архитектуры данного времени.

Известный историк российской промышленности Л. А. Серк отмечал, что «в промышленных сооружениях — зданиях чисто утилитарных, утилитарная сторона должна быть поставлена на первое место». Но поскольку архитектурная выразительность, по замечанию Серка, также должна учитываться при проектировании промыш-

ленных комплексов, элементы декора обязательно включались в создание художественного образа постройки [17, с. 51].

От остальных зданий комплекса Конаковской фабрики речной корпус отличает выразительная архитектурная деталь — две четырехгранные башенки с шатровым завершением, расположенные в начале первой и в начале второй частей корпуса. Конструктивно они представляют собой пристройки, в которых могли располагаться или межэтажные лестничные пролеты, или подъемная машина. Этот прием размещения лестниц и подъемных механизмов был разработан в практике промышленной архитектуры для придания гибкости всей конструкции. При проектировании промышленного здания инженер-архитектор должен был учесть возможность реконструкции здания в дальнейшем, если возникнет необходимость переоборудования технологического процесса.

В верхней чердачной части каждой башенки на всех четырех гранях расположены круглые окна. Завершает башенки полукруглый козырек, приподнятый над каждым круглым окном. В центре полукруглого козырька на каждой грани башенок Кузнецовской фабрики расположен прямоугольный выступ с прямоугольным окном лучковой формы.

Внешне две башенки Тверской фарфорофаянсовой фабрики М. С. Кузнецова очень похожи и кажутся построенными одновременно. Однако при ближайшем рассмотрении заметно, что первая башенка более раннего корпуса первоначально имела иное декоративное решение. Ее верхняя часть, возвышающаяся над крышей, имеет четкое деление на три яруса. В первом ярусе углы оформлены тройными пилястрами, а на втором ярусе заметны следы архивольтов первоначальных стрельчатых арок. Последний ярус, очевидно, был надстроен в формах, аналогичных второй башенке, расположенной в начале второй части корпуса. Эта башенка не имеет деления на ярусы и воспринимается как единое целое. Здесь отсутствуют следы перестройки. Видимо, она была спроектирована сразу во время строительства корпуса в 1910-х гг., а первая башенка в то же время была перестроена. Очевидно, именно ее, по свидетельству Н. С. Серебряной, называли Кремлевской [16, с. 108].

Архитектурно-пространственный комплекс Кузнецовской фабрики органично вписан в окружающий ландшафт. Декоративные башни в верхней части корпуса в комплексной застройке заметны отовсюду и придают ему романтический «средневековый» вид, до некоторой степени соответствующий одному из направлений архитектурного модерна, характерного для этого времени.

В 1912 г. в справочнике «Вся Москва» появляется новый адрес Торгового дома братьев А. и Н. Потураевых — Бахметьевская улица, д. 19, собственный дом [5, с. 27].

История появления этого адреса изложена в статье краеведа Галины Александровны Шейкиной «Владения Потураевых по улице Образцова и Новосущевскому переулку» [21]. В 1910 г. Николай Александрович Потураев приобрел участок пусто-порожной земли по Бахметьевской улице, на котором им к 1912 г. были построены сараи для хранения строительных материалов, в них же располагались и мастерские. На участке были также возведены два доходных дома. Трехэтажный доходный дом имел узкий, протяженный в глубину участка план. Его фасад выходил на Бахметьевскую улицу. Второй доходный дом имел два этажа и размещался в глубине участка. Оба здания не сохранились, известно, что трехэтажный доходный дом был доведен до аварийного состояния и сломан в 2006 г. К сожалению, представить, как выглядели постройки на участке Потураева, можно только по нескольким фотографиям уличного

фасада трехэтажного дома и находящимся в Центральном государственном архиве города Москвы документам на этот участок и планам, которые описывает в своей статье Г. А. Шейкина [21].

Земельный участок Потураева имел прямоугольную форму, короткая торцевая часть его выходила на Бахметьевскую улицу. Такая форма участка продиктовала расположение и особенности плана находящихся на нем построек. На фотографии, зафиксировавшей улицу Образцова еще до перестройки (ил. 2), видны фасады трех построек, выходящих на улицу: сам доходный дом, его флигель и гараж.



Иллюстрация 2 – Вид на Бахметьевскую улицу (ул. Образцова). Слева в центре постройки на участке — владении Потураевых: гараж, флигель, доходный дом.

URL: http://retromap.ru/show_pid.php?pid=95147

Figure 2 – View of Bakhmetyevskaya street (Obraztsova Str.). On the left center of the building at the Poturaevs' estate: garage, outbuilding, apartment building.

Available at: http://retromap.ru/show_pid.php?pid=95147

Трехэтажный доходный дом имел узкий, вытянутый в глубину участка план и состоял из двух частей: первой — фасадной и второй — дворовой. Несмотря на небольшое количество этажей (всего три), фасад дома был высоким, благодаря большой высоте потолков и жилому полуподвалу, и выглядел очень внушительно (ил. 3). Первый, рустованный этаж отделен от верхней части дома широким карнизом. Второй и третий этажи объединены неглубокой нишей в центре, в которой расположены четыре узкие стилизованные колонны с высокими базами и каннелированными стволами, без капителей. Колонны были выполнены из белого материала и декоративно смотрелись на фоне красно-кирпичного фасада. Колонны поддерживали стилизованный антаблемент, завершенный фронтоном. Мотив ордерной архитектуры придавал зданию центричность и упорядоченность, свойственную распространенному в это время в архитектуре стилю неоклассицизм. Симметрию подчеркивали также два балкона на втором этаже, расположенные по сторонам ниши. Одновременно Потураев ввел в композицию фасада элементы асимметрии — парадное и въездную арку слева, что вместе с металлическим парапетом крыши с орнаментально выполненным мотивом волны напоминает о модерне. Асимметрию вносил также пристроенный с левой стороны фасада небольшой флигель — помещение для дворницкой, оформленное ордерным портиком. Флигель, как и дом, не сохранился, но на фотографии (ил. 4), несмотря на плохое состояние постройки, видно, что первоначально это было очень изящное строение с красивым полукруглым окном в глубине портика.



Иллюстрация 3 – Доходный дом Н. А. Потураева.

г. Москва, Бахметьевская улица (ул. Образцова, д. 19), (не сохранился).

URL: <https://sun9-65.userapi.com/Mvmzlj4zsrRx9nrJiFviePbRRyTOA0rea6ZCHg/vjtuJCT688E.jpg>

Figure 3 – Tenement building of N. A. Poturaev. Moscow, Bakhmetyevskaya street (Obraztsova St., 19), (not preserved). Available at: <https://sun9-65.userapi.com/Mvmzlj4zsrRx9nrJiFviePbRRyTOA0rea6ZCHg/vjtuJCT688E.jpg>

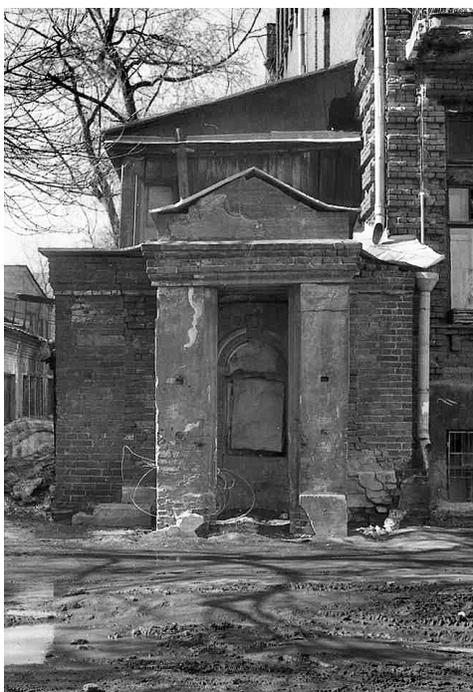


Иллюстрация 4 – Флигель доходного дома, Бахметьевская улица (ул. Образцова, д. 19)

(не сохранился). URL: <https://pastvu.com/p/67528>

Figure 4 – The outbuilding of the tenement building, Bakhmetyevskaya street, (Obraztsova Str., 19), (not preserved). Available at: <https://pastvu.com/p/67528>

Следом вдоль улицы на фотографии виден фасад здания гаража, построенного Потураевым в 1916 г. Оно особенно интересно, так как является одной из немногих сохранившихся построек архитектора. Здание состоит из двух частей: выходящее фасадом на улицу Образцова (д. 19) помещение для конторы и шоферов и второе — собственно гараж, фасад которого с четырьмя крупными полуциркульными арками-въездами выходит на Новосущевский переулок. Поскольку здание перестроено под другие цели, то въездные арки гаража в настоящий момент частично заложены, частично переделаны в окна. После ремонта, проведенного в последние годы, фасад, выходящий на улицу Образцова, восстановлен (ил. 5). Он подчеркнуто конструктивен сочетанием несущих (колонны и пилястры) и несомых (отчетливо выделенные горизонтальные линии карниза) частей. При этом фасад пластичен — его центр выделен портиком тосканского ордера, выпуклые сдвоенные четыре полуколонны которого обрамляют вход. По бокам расположены по две плоские пилястры с каждой стороны, а завершается фасад просто гладью стены с парой окон с каждой стороны. Так Потураев рациональному фасаду придал живописную пластичность, которая очень выразительно воспринимается при движении пешехода вдоль фасада. Порттик завершен высоким фронтоном с глубокой полукруглой нишей в тимпане над входом, усиливающей эту пластичность.



Иллюстрация 5 – Здание гаража. Москва, Бахметьевская улица (улица Образцова, д. 19, стр. 1). Слева от гаража видно здание, построенное на месте доходного дома Н. А. Потураева. Фото Ю. В. Робинова
Figure 5 – Garage building. Moscow, Bakhmetyevskaya street (19 Obraztsova St., 19, build. 1). To the left of the garage there is a building constructed in place of N. A. Poturaev's tenement building. Photo by Yu.V. Robinov

Все рассмотренные постройки на данном участке выполнены из кирпича и бетона с включением металлических деталей. Хотя везде было устроено централизованное отопление, в интерьере некоторых комнат Потураев разместил и изразцовые печи. Во всех зданиях были проведены электричество, водопровод, канализация.

Трехэтажный доходный дом имел очень интересную внутреннюю организацию. Парадный вход вел с улицы в первую часть здания, где на первом этаже размещалась Техничко-строительная контора Торгового дома братьев Потураевых, включавшая

восемь комнат, а на втором этаже четырехкомнатная квартира Николая Александровича. На третьем этаже размещалась пятикомнатная квартира, которая, вероятно, сдавалась внаем. Внутренняя винтовая парадная лестница была выполнена из бетона с коваными железными балясинами и украшена мозаиками. Она освещалась окнами справа и светом от стеклянного с металлической арматурой светового фонаря на крыше.

Во второй части дома располагались кухни, которые были изолированы от жилых квартир и имели отдельный вход с парадной винтовой лестницы. В кухонных помещениях также был черный выход во двор. Таким образом, квартиры были защищены от кухонных запахов и от проникновения грабителей с черного входа.

Пройдя через арку, можно было попасть во двор, где во вторую часть дома вели два входа: один — в жилой полуподвал, а второй — в жилые квартиры первого и второго этажей и помещения для городского училища. Лестница имела выход на крышу, где была устроена рекреационная площадка для прогулок детей в перерывах между занятиями. Эти помещения 11 мая 1913 г. Московская городская управа наняла для Сущевского 5-го мужского училища сроком на 12 лет, считая с 15 августа 1913 г.

Вопросы детского образования, очевидно, очень волновали Потураева, потому что в 1913 г. на свободной земле своего участка он построил трехэтажное здание для городского училища, где размещались классы для девочек с отдельным входом и классы для мальчиков, также с отдельным входом. Здание с двух сторон окружено небольшими садиками для прогулки детей во время перерывов между занятиями. К этим садикам обращен главный фасад, ровные четкие ряды окон которого украшены простыми наличниками с замковым камнем. Училище было устроено по всем требованиям, предъявляемым к подобным заведениям. Здание сохранилось полностью и сохранило свое предназначение: в нем в настоящее время располагается детская музыкальная школа им. композитора Н. П. Ракова (Московская школа искусств) (ил. 6).



Иллюстрация 6 – Здание училища. В настоящее время — музыкальная школа им. композитора Н. П. Ракова (Московская школа искусств). Фото Ю. В. Робинова
Figure 6 – College building. Currently — composer N. P. Rakov music school (Moscow School of Art). Photo by Yu.V. Robinov

В 1911–1913 гг. Потураевым была выполнена еще одна гражданская постройка — водонапорная башня, а также помещения для «Электротеатра» в селе Кузнецово при Тверской фарфорофаянсовой фабрике М. С. Кузнецова. Первоначально было задумано строительство водонапорной башни для снабжения фабричного больничного городка водой. Но через два года, в 1912–1913 гг., к водонапорной башне Н. А. Потураев сделал пристройки, в которых разместился первый в губернии зал «электротеатра “Синематограф”», а затем в то же помещение переехал и фабричный Народный театр (после пожара в общежитии для малолетних рабочих, в котором он размещался ранее).

Центром композиции является высокая водонапорная башня. С нее и началось строительство всего здания. Грани шестигранной в плане трехъярусной башни отмечены пилястрами, поддерживающими далеко выступающий карниз, стилизующий завершение средневековой крепостной башни с машикулями. Ярус каждой грани отмечен узкими сдвоенными окнами, объединенными в каждом ярусе П-образной кирпичной кладкой, имитирующей прямоугольные наличники. Такой же декоративный прием имитации наличников с помощью кирпичной кладки можно заметить и в оформлении прямоугольных окон второго яруса рассмотренного выше заводского корпуса.

Водонапорная башня в Конакове стоит на пересечении двух улиц: Старая Слободка и Народная. Место это было выбрано не случайно — здесь находился родник, из которого брали воду. Здание было построено с минимальными затратами. Историк и краевед Конаков Геннадий Владимирович Лубов собрал воспоминания старых рабочих Кузнецовской фабрики, в которых довольно подробно рассказывается о процессе строительства «Потураевского замка». Здание будущего кинотеатра строилось одновременно с корпусом фабрики. «Для изготовления кирпича, из которого сложено заводское здание кинотеатра, использовались остатки раствора при бетонировании перекрытий фабричных корпусов. Для этой цели на площадках, где готовился раствор, под навесом размещались деревянные формы для кирпича. Часть раствора, которая оставалась после завершения укладки в перекрытия, раскладывалась по формам. После схватывания раствора кирпичи вынимали и увозили на строительство кинотеатра» (Архивный отдел Администрации Конаковского района. Ф. 303. Личный фонд Геннадия Владимировича Лубова. Оп. 1. Ед. хр. 113. Воспоминания Золотова Н.). Однако этот кирпич был грубым и некрасивым по цвету. Его использовали во внутренних слоях кладки. Облицовывали же другим кирпичом, который формовали на строительной площадке кинотеатра. Об этом вспоминает В. Г. Лубов: «Во дворе здания делали кирпич. Для этого возили промытый речной песок, его просеивали на ручных решетках, отделяли крупные камушки, раковины. Из песка и портландского цемента делали раствор густой довольно, и набивали формы, которые в большом количестве были расположены на дворе под навесом» (Архивный отдел Администрации Конаковского района. Ф. 303. Личный фонд Геннадия Владимировича Лубова. Оп. 1. Ед. хр. 113. Воспоминания В. Г. Лубова).

Для укрепления фундамента здания кинотеатра, расположенного на насыщенной влагой почве у родника, был использован так называемый «бой» — битая посуда.

Когда было решено увеличить здание, Н. А. Потураев по линии двух улиц, на пересечении которых оно располагалось, пристроил два корпуса. С левой стороны был построен длинный одноэтажный корпус с высокой крышей и двумя выступающими ризалитами. Оба ризалита завершены треугольными фронтонами. Первый от центра фронтон имеет простую треугольную форму, а второй — ступенчатую. Такие же два ступенчатых фронтона завершают две грани водонапорной башни Потураевского замка, хотя из них сохранился только один, а от второго остались неясной формы руины

(ил. 7). С правой стороны к башне пристроен двухъярусный корпус, который завершается одним ризалитом со ступенчатым фронтоном по главному фасаду, выходящему на улицу, и таким же фронтоном на торцевой части. Эти фронтоны аналогичны ступенчатым фронтонам башни и левого корпуса, но выглядят более живописными благодаря расположенным по их углам фигурным башенкам на консолях. К этому корпусу был пристроен также одноэтажный небольшого размера корпус с плоской крышей. На ней «в летнее время перед началом картины, в антрактах и после окончания играл оркестр духовой музыки, который приезжал из Корчевы» (Архивный отдел Администрации Конаковского района. Ф. 303. Личный фонд Геннадия Владимировича Лубова. Оп. 1. Ед. хр. 113. Воспоминания Илютина М. Я. 1967).



**Иллюстрация 7 – «Потураевский замок». Здание электротeatра в Конакове (с. Кузнецово). URL: <https://architectstyle.livejournal.com/44624.html?view=comments>
Figure 7 – “Poturaev’s castle”. Electric Theater Building in Konakovo (Kuznetsovo village).
Available at: <https://architectstyle.livejournal.com/44624.html?view=comments>**

Композиция, подобная композиции «Потураевского замка», использовалась в конце XIX – начале XX вв. и в архитектуре особняков, и в архитектуре доходных домов. Здание, несомненно, создано по мотивам актуального в это время в Европе готического варианта Викторианского стиля [12].

Конечно, три гражданские постройки не могут дать достаточно материала, чтобы во всей полноте охарактеризовать творческий стиль инженера-архитектора Н. А. Потураева. Тем не менее можно отметить, что архитектуру Потураева отличает рациональность, стремление разработать интересные планировки, удобные и практичные. В композиции здания он всегда выделяет его конструктивную основу, как правило подчеркнутую декоративными элементами. Однако постройки Потураева не выглядят сухими конструктивными схемами. Умелой стилизацией элементов ордера, примененного в оформлении фасадов, он придавал зданию живописность и пластичность.

Потураев был хорошо знаком с историческими стилями, включал их элементы в композиции и декоративное оформление своих построек. Например, в домах на собственном участке по Бахметьевской улице в Москве он использовал элементы ордерной архитектуры (ил. 8). Одновременно в строительстве здания водонапорной башни и помещения электротeatра в селе Кузнецово Тверской губернии он демонстрирует хорошее знакомство с новейшими архитектурными направлениями, такими, как Викторианский стиль, в его готическом варианте, получивший широкое распространение в мировой архитектуре.



Иллюстрация 8 – Доходный дом Н. А. Потураева. Вид сбоку.

URL: https://vk.com/wall-154206882_2992

Figure 8 – Tenement building of N. A. Poturaev. Side view.

Available at: https://vk.com/wall-154206882_2992

Николай Александрович Потураев в совершенстве владел новейшими технологиями строительства, успешно применяя их как в строительстве промышленных объектов, так и в строительстве жилой и общественной архитектуры. Сохранившиеся постройки Н. А. Потураева дают дополнительные штрихи к характеристике развития отечественной архитектуры конца XIX – начала XX вв.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. Л.; М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. Т. 10. 592 с., ил.
- 2 Вся Москва. Адресная и справочная книга за 1905 г. М.: Изд-во Тов-ва А. С. Суворина «Новое время», 1905. 749 с.
- 3 Вся Москва. Адресная и справочная книга за 1907 г. М.: Изд-во Тов-ва А. С. Суворина «Новое время», 1907. 571 с.
- 4 Вся Москва. Адресная и справочная книга за 1910 г. М.: Изд-во Тов-ва А. С. Суворина «Новое время», 1910. 719 с.
- 5 Вся Москва. Адресная и справочная книга за 1912 г. М.: Изд-во Тов-ва А. С. Суворина «Новое время», 1912. 877 с.
- 6 Вся Москва. Адресная и справочная книга за 1915 г. М.: Изд-во Тов-ва А. С. Суворина «Новое время», 1915. 818 с.
- 7 Гужоны в Москве // Сайт Радио 7 на семи холмах. URL: <https://radio7.ru/programs/progulki-so-smirnovum/guzhony-v-moskve> (дата обращения: 12.09.2020).
- 8 *Житков С. М.* Институт инженеров путей сообщения императора Александра I: Исторический очерк. СПб.: [б. и.], 1899. 500 с.
- 9 *Залесов В. Г.* Российское архитектурно-строительное образование в XIX – начале XX вв. // Вестник ТГУСУ. 2010. № 2. С. 24–34.
- 10 Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е – 1917 годы). М.: Фирма «КРАБиК», 1998. 322 с., ил.
- 11 *Коненкова А. К.* Фарфорофаянсовая фабрика как градообразующий и художественный центр села Кузнецово // Завидовские чтения. М.: Изд-во РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. Вып. 4. С. 138–155.
- 12 *Коненкова А. К.* Тверская фабрика фарфоровых и фаянсовых изделий в селе Кузнецово и промышленная архитектура конца XIX – начала XX века // Завидовские чтения. М.: Изд-во РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018. Вып. 2. С. 148–164.
- 13 *Нацокина М. В.* Московская архитектурная керамика. Конец XIX – начало XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 560 с., ил.
- 14 *Нацокина М. В.* Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М.: Жираф, 2000. 304 с., ил.
- 15 *Романюк С. К.* Переулки старой Москвы. История. Памятники архитектуры. Маршруты. М.: Центрполиграф, 2013. 832 с.
- 16 *Серебряная Н.* 200 лет жизни всемирно известного Конаковского фарфорофаянсового производства Бриннера — Ауэрбаха — Кузнецовых — завода им. Калинина: Историческая повесть: в 2 ч. СПб.: [б. и.], 2016. Ч. 1. 118 с.
- 17 *Серк Л. А.* Архитектура промышленных зданий. Промышленное зодчество. М.; Л.: Госиздат, 1928. 421 с.
- 18 Улица Малая Лубянка, 16 — Дом РОСТА // Информационный сайт Прогулки по Москве. URL: https://progulkipomoskve.ru/malaya_lubyanka_16_moskva (дата обращения: 09.09.2020).
- 19 Фабрично-заводские предприятия Российской империи (исключая Финляндию) / сост. под рук. Редакционного К-та, состоящего из членов Совета Съездов Представителей Промышленности и торговли; сост. Д. П. Кандауров и сын; под ред. Ф. А. Шобера. Петроград: [б. и.], октябрь, 1914. 1612 с.

- 20 Храм Св. Людовика на Малой Лубянке отреставрируют // Сибирская католическая газета. URL: <https://sib-catholic.ru/hram-sv-lyudovika-na-maloy-lubyanke-otrestaviruyut/> (дата обращения: 09.09.2020).
- 21 Шейкина Г. А. Владения Потураевых по улице Образцова и Новосущевскому переулку // Сайт Краеведы СВАО. URL: <http://kraevedsvao.ru/vladieniya-poturaevykh-po-ulice-obrazcova-i-novosushhevskomu-pereulku/> (дата обращения: 12.09.2019).
- 22 Юбилейная книга Санкт-Петербургского архитектурно-строительного университета. 1832–2002 / под общ. ред. С. П. Заварихина. СПб.: Арт-принт, 2002. 382, [2] с., ил.

© 2021. Alla K. Konenkova
Moscow, Russia

© 2021. Svetlana I. Mikhaylova
Moscow, Russia

© 2021. Yury V. Robinov
Moscow, Russia

ARCHITECT AND ENGINEER NIKOLAY ALEXANDROVICH POTURAEV. NOTES ON CREATIVE WORK

Abstract: Currently, one of the most important tasks of research activity is the task of collecting information, identifying and publishing the names of architects, sculptors and artists who are still unknown, the circumstances of their life and work, which will allow more objective presenting of Russian art of the second half of the 19th – early 20th centuries. In particular, this concerns a study of the field of construction of industrial facilities, where the names of most project authors still remain unknown. This paper is to study the work of one of such architects and engineers — Nikolai Alexandrovich Poturaev. To this end the authors explore some of the construction activities of the Brothers A. and N. Poturaev Trading House in Moscow, as well as identify a number of addresses related to the placement of workshop, technical office and other services of this Trading House. Addressing to archival documents made it possible to establish that the Trading House of brothers A. and N. Poturaev actively collaborated with the M. S. Kuznetsov Partnership and carried out construction work at the Riga Porcelain-Faience Factory, Dulevsky Porcelain Factory, Tver Porcelain Factory in the village of Kuznetsovo. The factory buildings under construction included carefully elaborate heating system as well as the first ventilation and air humidification system installed. The most modern technical solutions and materials were used for construction. It should be noted that the merits of buildings of purely utilitarian purpose are due in no small part to elements of decor, generally characteristic of Russian industrial architecture of the late 19th – early 20th centuries. The authors analyze Poturaev's architectural projects, considering stylistic features of neoclassical buildings with the introduction of Art Nouveau elements, as well as other historical styles. Poturaev's architecture is distinguished by rationality, the desire to develop interesting layouts, convenient and

practical. In the composition of the building, he always highlights its structural basis, as a rule, emphasized by decorative elements. The surviving buildings of N. A. Poturaev provide additional connotations to the characteristic of development of a domestic architecture of the late 19th – early 20th centuries

Keywords: Trading house of brothers A. and N. Poturaev, industrial architecture, apartment buildings, civil architecture.

Information about the authors:

Alla K. Konenkova — PhD in Culturology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6414-962X>. E-mail: konenkova.a@gmail.com

Svetlana I. Mikhaylova — Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2499-3743>. E-mail: na.svet@mail.ru

Yury V. Robinov — Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3255-0598>. E-mail: robinov.yu@gmail.com

Received: February 23, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Konenkova A. K., Mikhaylova S. I., Robinov Y. V. Architect and engineer Nikolai Alexandrovich Poturaev. Notes on creative work. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 289–307. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-289-307>

REFERENCES

- 1 *Vseobshchaia istoriia arkhitektury v 12 t.* [Universal History of Architecture: in 12 vols.], Gosudarstvennyi komitet po grazhdanskomu stroitel'stvu i arkhitekture pri Gosstroie SSSR, Nauchno-issledovatel'skii institut teorii, istorii i perspektivnykh problem sovetskoi arkhitektury [State Committee on Civil Engineering and Architecture at the Gosstroy of the USSR, Research Institute of Theory, History and Promising Problems of Soviet Architecture]. Leningrad, Moscow, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1972. Vol. 10. 592 p., il. (In Russian)
- 2 *Vsia Moskva. Adresnaia i spravochnaia kniga za 1905 g.* [All Moscow. Address and reference book for 1905]. Moscow, Izdatel'stvo Tovarishchestva A. S. Suvorina "Novoe vremia" Publ., 1905. 749 p. (In Russian)
- 3 *Vsia Moskva. Adresnaia i spravochnaia kniga za 1907 g.* [All Moscow. Address and reference book for 1907]. Moscow, Izdatel'stvo Tovarishchestva A. S. Suvorina "Novoe vremia" Publ., 1907. 571 p. (In Russian)
- 4 *Vsia Moskva. Adresnaia i spravochnaia kniga za 1910 g.* [All Moscow. Address and reference book for 1910]. Moscow, Izdatel'stvo Tovarishchestva A. S. Suvorina "Novoe vremia" Publ., 1910. 719 p. (In Russian)
- 5 *Vsia Moskva. Adresnaia i spravochnaia kniga za 1912 g.* [All Moscow. Address and reference book for 1912]. Moscow, Izdatel'stvo Tovarishchestva A. S. Suvorina "Novoe vremia" Publ., 1912. 877 p. (In Russian)

- 6 *Vsya Moskva. Adresnaia i spravochnaia kniga za 1915 g.* [All Moscow. Address and reference book for 1915]. Moscow, Izdatel'stvo Tovarishchestva A. S. Suvorina "Novoe vremia" Publ., 1915. 818 p. (In Russian)
- 7 Guzhony v Moskve [Goujons in Moscow]. *Sait Radio 7 na semi kholmakh* [Website of the Radio 7 on seven hills]. Available at: <https://radio7.ru/programs/progulki-so-smirnovym/guzhony-v-moskve> (accessed 12 September 2020). (In Russian)
- 8 Zhitkov S. M. *Institut inzhenerov putei soobshcheniia imperatora Aleksandra I: Istoricheskii ocherk* [Institute of Railway Engineers of Emperor Alexander I: Historical essay]. St. Petersburg, 1899. 500 p. (In Russian)
- 9 Zalesov V. G. Rossiiskoe arkhitekturno-stroitel'noe obrazovanie v XIX – nachale XX vv. [Russian architectural and construction education in the 19 – beginning 20 centuries]. *Vestnik TGUSU*, 2010, no 2, pp. 24–34. (In Russian)
- 10 *Zodchie Moskvy vremeni eklektiki, moderna i neoklassitsizma (1830-e – 1917 gody)* [The architecture of Moscow of the time of eclecticism, modernism and neoclassicism (1830s – 1917s)]. Moscow, Firma "KRABiK" Publ., 1998. 322 p., il. (In Russian)
- 11 Konenkova A. K. Farforofaiansovaia fabrika kak gradoobrazuiushchii i khudozhestvennyi tsentr sela Kuznetsovo [Porcelain factory as a city-forming and art center of the village of Kuznetsovo]. *Zavidovskie chteniia* [Zavidovo readings]. Moscow, Izdatel'stvo RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2019, vol. 4, pp. 138–155. (In Russian)
- 12 Konenkova A. K. Tverskaia fabrika farforovykh i faiansovykh izdelii v sele Kuznetsovo i promyshlennaia arkhitektura kontsa XIX – nachala XX veka [Tver factory of porcelain and earthenware products in the village of Kuznetsovo and industrial architecture of the end 19 – beginning 20 century]. *Zavidovskie chteniia* [Zavidovskaya reading]. Moscow, Izdatel'stvo RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2018, vol. 2, pp. 148–164. (In Russian)
- 13 Nashchokina M. V. *Moskovskaia arkhitekturnaia keramika. Konets XIX – nachalo XX veka* [Moscow architectural ceramics. End of 19 – beginning of 20 century]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2014. 560 p., il. (In Russian)
- 14 Nashchokina M. V. *Sto arkhitektorov moskovskogo moderna. Tvorcheskii portrety* [One hundred architects of Moscow Art Nouveau. Creative portraits]. Moscow, Zhiraf Publ., 2000. 304 p., il. (In Russian)
- 15 Romaniuk S. K. *Pereulki staroi Moskvy. Istorii. Pamiatniki arkhitektury. Marshruty* [Lanes of old Moscow. History. Architectural monuments. Routes]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2013. 832 p. (In Russian)
- 16 Serebrianaia N. *200 let zhizni vseмирno izvestnogo Konakovskogo farforofaiansovogo proizvodstva Brinnera — Auerbakha — Kuznetsovykh — zavoda im. Kalinina: Istoricheskaiia povest': v 2 ch.* [200 years of life of the world-famous Konakovo porcelain factory Brinner — Auerbach — Kuznetsov — plant named after Kalinin: Historical narrative: in 2 parts]. St. Petersburg, 2016. Part 1. 118 p. (In Russian)
- 17 Serk L. A. *Arkhitectura promyshlennykh zdani. Promyshlennoe zodchestvo* [The architecture of industrial buildings. Industrial architecture]. Moscow, Leningrad, Gosizdat Publ., 1928. 421 p. (In Russian)
- 18 Ulitsa Malaia Lubyanka, 16 — Dom ROSTA [16 Malaya Lubyanka Street — House of the Russian Telegraph Agency]. *Informatsionnyi sait Progulki po Moskve* [Information site of Walking in Moscow]. Available at: https://progulkipomoskve.ru/malaya_lubyanka_16_moskva (accessed 09 September 2020). (In Russian)

- 19 *Fabrichno-zavodskie predpriiatiia Rossiiskoi imperii (iskliuchaia Finliandiiu)* [Factory enterprises of the Russian Empire (excluding Finland)], compiled under the supervision of the Editorial Committee, consisting of members of the Council of Congresses of Representatives of Industry and Trade; compiled by D. P. Kandaurov and son; edited by F. A. Shober. Petrograd, oktiabr', 1914. 1612 p. (In Russian)
- 20 Khram Sv. Liudovika na Maloi Lubianke otrestavriruiut [St. Louis Church on Malaya Lubyanka will be restored]. *Sibirskaiia katolicheskaia gazeta*. Available at: <https://sib-catholic.ru/hram-sv-lyudovika-na-maloy-lubyanke-otrestavriruyut/> (accessed 09 September 2020). (In Russian)
- 21 Sheikina G. A. Vladeniia Poturaevykh po ulitse Obraztsova i Novosushchevskomu pereulku [The Poturaevs possessions on Obraztsova Street and Novosushchevsky Lane]. *Sait Kraevedy SVAO* [Site of Local History of SVAO]. Available at: <http://kraevedsvao.ru/vladieniya-poturaevyx-po-ulice-obrazcova-i-novosushhevskomu-pereulku/> (accessed 12 September 2019). (In Russian)
- 22 *Iubileinaia kniga Sankt-Peterburgskogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. 1832–2002* [Jubilee Book of St. Petersburg Architectural and Construction University. 1832–2002], under the general editorship of S. P. Zavarikhina. St. Petersburg, Art-print Publ., 2002. 382, [2] p., il. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-308-316>

УДК 75.011.2

ББК 85.14(2)



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

© 2021 г. Е. В. Боброва

г. Омск, Россия

**ОТОБРАЖЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА
В ЕГО ЖИВОПИСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
НА ПРИМЕРЕ АВТОПОРТРЕТОВ
НЕКОТОРЫХ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ**

Аннотация: В статье поднимается вопрос о природе изобразительного искусства, личности художника. Во вступительной части автор ставит своей основной задачей определить взаимосвязь между миром переживаний художника и продуктом его творчества, анализирует сложившиеся подходы к этому вопросу в научных исследованиях и фундаментальной литературе. Решение поставленной задачи автор ищет, преломляя теоретические исследования в различных областях научного знания через призму живописных произведений омских художников М. Усовой и Г. Кичигина, обращается к последним тенденциям сибирских Межрегиональных художественных выставок. В основной части статьи автор рассматривает исторически сложившиеся подходы к вопросам художественного творчества и личности художника в области эстетики, психологии и психоанализа. Свою позицию автор выстраивает на примере возросшего интереса к жанру автопортрета на территории Сибирского региона, основываясь в выдвигании тезисов на труды античных философов (Платона и Аристотеля), европейских ученых (З. Фрейд, К. Г. Юнг и др.) и отечественных исследователей (В. С. Соловьев, Л. С. Выготский и др.). В завершении статьи автор приходит к заключению, что современный художник часто предвосхищает глобальные процессы, происходящие в обществе, или транслирует их в своем творчестве, даже обращаясь к темам глубоко личным. Кроме того, автор в заключении обозначает вектор развития жанра автопортрета в контексте современного искусства с позиции потребностей современного общества.

Ключевые слова: автопортрет, сибирские художники, мимезис, современное искусство, живопись, личность художника.

Информация об авторе: Елена Владимировна Боброва — кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн», Институт дизайна, экономики и сервиса, Омский государственный технический университет, ул. Красногвардейская, д. 9, 644043 г. Омск, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6655-1620>. E-mail: art-bobrova@yandex.ru

Дата поступления статьи: 06.04 2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Боброва Е. В. Отображение личности художника в его живописном творчестве на примере автопортретов некоторых омских художников //

Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 308–316. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-308-316>

Вопрос природы изобразительного искусства и личности художника, его производящего, начиная с Античности и по сей день, занимают одно из центральных мест не только в эстетике как специализированной области философского знания, призванной осуществлять рефлексию над искусством, но и в ряде других гуманитарных дисциплин, изучающих в той или иной степени продукт творческой деятельности человека: психологии и психоанализе, культурологии и искусствознании. Подходы в этих науках к изучению проблемы личности творца можно разделить на группы вопросов:

- о природе творчества и условиях, необходимых для оптимальной реализации художественного дарования;
- о соотношении таланта и гения, признаках гениальности;
- о воздействии личности художника на форму и наполнение создаваемых им произведений;
- о социальной ответственности художника перед зрителем и обществом (своеобразная этика искусства);
- об общественном значении творца, его роли в общекультурных и глобальных процессах и даже вопрос о функции художника как терапевта (арт-терапия).

Обозначенные выше вопросы вызывают наибольшее количество дискуссий в такой науке, как эстетика, в научных трудах по психологии искусства и цепи смежных дисциплин. Не оставляют равнодушными они и теоретиков искусства (философы, искусствоведы, психологи), и самих художников, провоцируя немалое число исследований теоретического и эмпирического плана.

Так, в полемиках на уровне конференций и круглых столов по вопросам искусства, но более всего в частных беседах с художниками и искусствоведами автору статьи неоднократно доводилось обсуждать, какая доля личности или личных переживаний художника может или должна быть в произведении искусства и является ли художник всего лишь глашатаем глобальных космических процессов или острых социальных явлений? Многие оппоненты автора статьи определяли роль художника как остроумного или язвительного, соболезнающего или циничного, но все-таки комментатора объективных событий, отвергая его как лирика, обращенного вглубь своей души: «Никому не нужна наша боль», «это спекуляция на своих страданиях», — говорили некоторые художники. Однако, возможно, творец, рассказывая о себе — носителе времени и определенной национальной культуры, — сам того не осознавая, проводит идеи всеохватывающего масштаба, выходит за рамки только своей жизни, заставляя зрителя сопереживать уже не автору, но самому смотрящему, погружая последнего не столько во внутренний мир художника, сколько вглубь своей собственной души.

Цель настоящей статьи — попытаться ответить на вопрос: сколько личных переживаний закладывает художник в собственное творчество и может ли вообще искусство быть свободным от истории жизни творца. Подчеркнем вместе с тем, что далее речь пойдет не о всяком творчестве как о «процессе деятельности человека, создающем качественно новые материалы и духовные ценности» [10, с. 554], но об акте искусства — наивысшем результате этой деятельности.

По причине невозможности охватить в формате одной статьи историю мирового искусства, мы обратимся в нашем исследовании к творчеству признанных омских художников, чьи имена отмечены в истории культуры Сибири и общей ткани современ-

ного искусства страны, поскольку автор статьи сам является живописцем и работает в Омске, что позволяет наилучшим образом изучить вопрос «изнутри». Чтобы проследить способность выхода внутренних переживаний художника за рамки отдельной, частной его истории в конкретно взятом произведении изобразительного искусства, мы обратимся к жанру автопортрета как к наиболее личному в творчестве каждого художника; попытаемся установить некие объективные процессы в обществе, стоящие за созданием того или иного произведения, а затем попытаемся обобщить полученные результаты в рамках единого непротиворечивого видения.

Итак, автопортрет — это результат рефлексии, монолог о себе, своем времени и месте в истории. Посредством его художник говорит со зрителем от первого лица, дает оценку собственной личности.

В последние несколько лет интерес к жанру автопортрета необычайно усилился в Сибири. Одним из ярчайших поводов к тому явилась масштабная Межрегиональная выставка сибирского автопортрета «Прямая речь», прошедшая дважды в 2011 и 2016 гг. в залах Кемеровского областного музея изобразительных искусств (КОМИИ). В художественной жизни Сибирского Федерального округа такой выставки Межрегионального статуса не было никогда. В контексте интересующей нас темы отметим, что куратор выставки М. Ю. Чертогова подчеркивала, что в своей совокупности «представленные на выставке автопортреты были призваны сформировать представление о нравственном самочувствии и мироощущении авторов — свидетелей времени, проверяя философскую истину: бытие определяет сознание (или не определяет)» [12]. Куратор объемной по содержанию выставки также озвучивает мысль, что в автопортрете за образом конкретного художника кроется попытка утвердить нашу национальную идентичность, переосмыслить свою роль и место в глобальных процессах времени, в котором нам выпало жить.

Растерянность человека перед глобальными мировыми процессами, попытка в быстротекущем потоке времени и колоссального объема информации определить, кто мы, неизбежно приводит к росту популярности жанра портрета и автопортрета как обращение к теме человека от первого лица. Возможно, не случайно в этом отношении победителями крупных профессиональных выставок-конкурсов в городе Омске в последние года становились автопортреты художников. Так, в 2017 г. лучшим произведением VII выставки-конкурса омских дизайнеров, фотохудожников и архитекторов «Омск здесь и сейчас. 2017. Тайна жизни» был признан «Двойной автопортрет» (2017) Марины Усовой, а в 2019 г. главным призером ежегодной выставки-конкурса на лучшее художественное произведение среди членов омского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» стал автопортрет Георгия Кичигина «Туман» (2019). Остановимся на отмеченных произведениях живописи подробнее.

«Двойной автопортрет» Марины Усовой представляет нам двух женщин: одна из них с деформированной детской фигурой поддерживается за плечи другой — взрослой, цельной, уверенной. Попытка поддержать почти сломавшегося внутреннего ребенка, оставаться спокойной и уверенной при внутреннем надломе — отчаянный внутренний диалог, который художник смело выносит во вне. Известный омский искусствовед В. Ф. Чирков, исследователь творчества Усовой, в одной из статей, посвященной творчеству художницы, приводит воспоминаниями самой Марины: «У меня такое чувство, что это (авария и впоследствии пережитая клиническая смерть. — В. Ф. Чирков) было необходимо. Сейчас я счастливая. Пишу, что нравится. Раньше боялась, что

скажут, сейчас — нет» [6]. Так мы можем наглядно наблюдать, как личные трагичные события в жизни автора побуждают его искать ответы, а возможно, и сублимировать внутреннюю боль в продукт творчества. Искусствовед Анатолий Кантор в своих статьях, посвященных творчеству Марины Усовой, также отмечал личностно ориентированный характер ее работ: «Марина относится к художникам с ярко выраженным личностным восприятием мира. Она из тех, кто уже в детстве “рисует не так”» [6]. Итак, мы установили личный мотив в формировании живописно-пластической трактовке персонажей и складываемого Усовой художественного образа. Теперь попробуем определить, является ли это произведение, собственно, монологом художника, желанием выговориться или его диалогом со зрителем, обращая последнего вглубь своей души, а также к широким вопросам современности.

Для сколько-нибудь объективного ответа на эти вопросы нам потребуется установить, какие механизмы вступают в силу, когда художник начинает свое произведение и какие механизмы заставляют нас считывать информацию, иногда даже большую, чем закладывал сам художник?

Открытие в середине XX в. функциональной асимметрии мозга поставило в связь с художественным творчеством прежде всего правополушарные мозговые процессы, тогда как левое полушарие оказалось «ответственным» за логическое, понятийное мышление [3]. Согласно теориям З. Фрейда и К. Г. Юнга правое полушарие мозга ответственно не только за развитие образного мышления — основы для последующего формирования художественного образа художником, но одновременно и за интуицию, и за сферу бессознательного. Так, согласно теории Юнга художественное творчество тесно связано с бессознательным и в наибольшей мере носит интуитивный характер [13, с. 103].

Обратимся к наиболее авторитетным и разновременным концепциям художественного творчества, чтобы попытаться впоследствии выделить в каждой из них сильные стороны для последующего синтеза.

Во времена Античности, в трактатах Платона и Аристотеля, был сформирован один из основных принципов эстетики — мимезис (подражание искусству действительности), который не потерял своего влияния в эстетике как науке вплоть до середины XVIII в. [3]. Так, с точки зрения Платона, подражание (в первую очередь, природе, но также истине) — основа всякого творчества. Однако его не менее известный оппонент Аристотель уже пришел к выводу, что творчество нельзя сводить только к одному подражанию, поскольку художник в создании своего произведения использует фантазию и воображение, хотя и отрицать при этом мимезис нельзя. Таким образом, с точки зрения античных философов, искусство не отображает действительность как зеркало, но либо идеализирует ее, либо, напротив, унижает, критикуя (уродует, опошляет и пр.). Следовательно, художественное творчество, в отличие от, к примеру, научного, которое стремится к максимальной объективности, связано с оценкой действительности, положительной или отрицательной, т. е. носит ценностный характер, оценивает само посредством личности художника и вынуждает оценивать нас, формируя у зрителя систему ценностей.

Неоплатонические идеи можно встретить в эстетических воззрениях выдающегося русского философа В. С. Соловьева, который в своих идеях определяет задачей искусства не только копирование природы, но и своего рода продолжение ее дела, созидании совершенно новой реальности [3]. Интересно, что философ противопоставляет друг другу ум и вдохновение («Перед вдохновением ум молчит» [8, с. 323]), то, что

создается «под высшим наитием», тем самым лишая некоторые примеры современного актуального искусства, в основе которых чистая концепция, самого определения «искусство». Не обходит стороной В. С. Соловьев и вопросы личности художника, отмечая, что последний должен быть цельной личностью и жить цельной жизнью, связывая, таким образом, продукт художественной деятельности с личностью творца.

XX в. принес наиболее интересные идеи о природе художественного творчества, его формах и механизмах, а также о душевном облике творца. Идеи эти были сформулированы и обоснованы в рамках психологической науки в том числе упомянутыми выше З. Фрейдом и К. Г. Юнгом, а также уже классиком отечественной психологии Л. С. Выготским.

Так, по мнению Фрейда, творчество глубоко эгоцентрично, т. е., как правило, в главном герое художественного произведения автор видит себя, и именно себя как героя он описывает или изображает с наибольшим усердием и сочувствием. Однако, что важно для исследуемой нами темы, зритель, по мнению ученого, напротив, видит в главном герое не творца, а самого себя, иными словами, «художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями» [11, с. 134].

Однако ученик Фрейда К. Г. Юнг считал, что продукт художественной деятельности, т. е. произведение искусства обусловлено личностью художника «не меньше, но и не больше, чем растение — почвой, на которой оно вырастает» [3], подчеркивая, что произведение искусства «прорастает в творце нередко помимо и даже вопреки его воле». Вместе с тем Юнг полагал, что источник творчества следует искать в коллективном бессознательном, что в конце концов не отрицает связь художника с глобальными процессами в обществе, но минимизирует его индивидуальную роль в этом акте. Так, в работе «Психология и поэтическое творчество» Юнг описывает своеобразный психологический портрет художника, в котором выделяет «двойственность», «синтез парадоксальных свойств» [13, с. 116]. «С одной стороны, — пишет Юнг, — он представляет собой нечто человечески-личное, с другой — это внеличный человеческий процесс... в нем борются две силы: обычный человек с его законными потребностями в счастье... и беспощадная творческая страсть, поневоле втаптывающая в грязь все его личные пожелания» [13, с. 117].

Отечественный исследователь Л. С. Выготский далеко уходит от идей основателя психоанализа и предлагает принципиально иную концепцию искусства, по-новому обращаясь к природе его воздействия на человека. Так, у человека, пребывающего в социуме, по убеждению Л. С. Выготского, существуют другие влечения, связанные с его социальной функцией и ответственностью, которые не менее, чем сексуальные, могут определять его поведение. «Искусство, — писал Л. С. Выготский, — никогда не сможет быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной. Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное решение бессознательного — вот ее наиболее вероятный ответ» [2, с. 83].

Принципиальная особенность искусства, отличающая его от прочих продуктов деятельности человека, по Л. С. Выготскому, — способность преобразовывать негативные стороны жизни в позитивные, несущие положительный заряд эмоций произведения искусства, приносящие его поклонникам чувство высокого духовного эстетического наслаждения. «Чудо искусства, — писал Л. С. Выготский, — напоминает евангельское чудо претворения воды в вино <...>. Искусство всегда несет в себе нечто, преодолевающее обыкновенное чувство. Боль и волнение, когда они вызыва-

ются искусством, несут в себе нечто большее, нежели обыкновенную боль и волнение. Переработка чувств в искусстве заключается в превращении их в свою противоположность, т. е. положительную эмоцию, которую несет в себе искусство» [2, с. 318]. Важнейшим приемом, при помощи которого художник добивается катарсиса, является прием уничтожения содержания формой: «Всякое произведение искусства, — отмечал Л. С. Выготский, — таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой, и... именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается» [2, с. 273]. Однако подчеркнем, что вышесказанное не отрицает значение личности творца, поскольку творчество Выготский определяет как создание новых комбинаций на основе элементов прошлого опыта, а значит, искусство как продукт творчества напрямую связано с личным опытом художника.

Современная психология, которая консолидировала в себе теории эстетики и философии, нейрофизиологии и социологии искусства, существенно обогатила ставшие традиционными взгляды на исследуемую нами проблему. Интересно в этой связи мнение исследователя в области эстетики О. А. Кривцуна, что в жизни многих художников существует «трагический конфликт любви и творчества» и художник вынужденно становится в ситуацию выбора, поскольку «любовь требует такой же тотальности и самоотдачи, как и творчество». «Художник, — заключает О. А. Кривцун, — желающий сохранить себя как творца, нуждается не столько в любви, сколько во влюбленности» [5, с. 232]. Наиболее яркое подтверждение этого конфликта мы можем увидеть на примере мирового изобразительного искусства: в автобиографичном творчестве Фриды Кало, рассказывающем драматическую историю их взаимоотношений с Диего Риверой; автопортреты Винсента Ван Гога, в которых автор предстает одиноким и недолюбленным (благодаря опубликованным дневникам и письмам перечисленных художников мы можем об этом судить), а также в ряде других широко известных работ художников.

Возвращаясь к теме сибирских художников, прежде чем вынести своеобразную оценку произведению «Двойной автопортрет» Марины Усовой, обратимся еще к одному, ранее упомянутому яркому живописному произведению Г. Кичигина «Туман». На картине — непроглядный туман, в котором художник изображает себя непривычно спиной ко зрителю — он пробирается вперед, однако его поза полна неуверенности. Персонаж находится в неустойчивом положении, пытаясь сохранить равновесие на скользком полу. Изображенный человек потерял даже пространственные координаты, о чем зримо свидетельствуют три темных бруска, исчезающих в тумане. Их появление делает путь персонажа еще более опасным. Художник автобиографично изображает себя больного, в сложной позе человека, которому физически затруднительно идти, более того, он не видит того, что впереди, и это еще больше страшит идущего. Таким образом, фактор некой исповедальности произведения Кичигина «Туман» налицо, однако посмотрим на картину в контексте времени: XXI в. — эпоха противоречий. С одной стороны, мы можем наблюдать глобальные процессы в науке, культуре и экономике, небывалый прорыв в сфере информационных технологий и коммуникаций; с другой — мы видим примитивизацию человеческой жизни, узкий кругозор и отчужденность личности от этого самого глобального мира. Кроме того, ускорение перемен в происходящей жизни — это серьезный психологический фактор, который подчеркивал известный американский футуролог Э. Тофлер, и для того, чтобы выжить, предотвратить «шок будущего», человек должен стать адаптируемым к новому миру [9, с. 4]. Современный человек напуган, ибо не успевает осознать настоящее, чтобы быть уверенным в будущем.

Произведение Марины Усовой, безусловно, отлично от полотна Кичигина своей эстетикой, поскольку, в отличие от второго, решено в ключе, далеко от «правильного», реалистического воспроизведения форм. Однако функцию символов в картине «Туман» в автопортрете Усовой выполняет сам принцип стилизации формы — ее образы ущербны, они неустойчивы и уязвимы перед миром, что делает их близкими каждому из нас, также переключаясь с состоянием человека в современном мире.

Так, преломляя рассмотренные выше теории через призму творчества обозначенных омских живописцев, мы не находим в этих теориях противоречий. Напротив, художник, будучи вовлеченным в свои внутренние надломы, иногда и болезни, задаваясь вопросами о своем собственном будущем, становится проводником коллективного бессознательного — общей ситуации *ropulus confusa* (лат. человек растерянный). Подражая в деле воссоздания новой реальности природе, художник преобразовал объекты объективного мира в единую систему символов, безупречную с эстетической точки зрения, которая приводит открытого к познанию зрителя к так называемому катарсису.

На рассмотренных примерах мы можем заключить, что современный художник выступает своего рода транслятором глобальных процессов, происходящих в обществе, даже обращаясь к темам глубоко личным. Необходимость современного человека идентифицировать свое Я складывается в его потребность в духовной пище. Жанр автопортрета в этом смысле понятен зрителю XXI в., поскольку проще «перефразируется» на его собственную жизнь и способствует установлению наибольшего доверия между зрителем и художником, стирая между ними возможные преграды. Таким образом, мир личных переживаний автора становится мостом для зрителя в мир своего собственного Я.

Не исключено, что именно поэтому жанр автопортрета в настоящее время так популярен среди молодого поколения сибирских художников, успевших занять свои позиции в художественной жизни региона: Е. Боброва (Омск), И. Вертпета (г. Красноярск), Н. Зайков (г. Барнаул), Е. Шадрин-Шестакова (г. Новосибирск), А. Осипова (г. Красноярск), А. Свиная (г. Иркутск), М. Маковенко (г. Томск) и др. Не утратил жанр популярности и среди ведущих художников Сибири старшего поколения: Г. Кичигин (г. Омск), М. Омбыш-Кузнецов (г. Новосибирск), В. Иванкин (г. Новосибирск), А. Суслов (г. Новокузнецк), С. Лазарев (г. Томск) и др. Этот всплеск интереса к личности человека, выраженный в возрождении автопортрета в творчестве сибирских художников, позволяет надеяться, что диалог между художником и зрителем не будет утрачен, а язык искусства будет способствовать адаптации человека в глобальных процессах современного мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
- 2 Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
- 3 Киричек А. В. Художественное творчество и личность художника (к вопросу о психологии художественной деятельности) // Hpsy.ru. URL: <http://hpsy.ru/public/x4166.htm> (дата обращения: 15.03.2020).
- 4 Князева Е. Н. Синергетическое видение креативности человека // Грани научного творчества. М.: Изд-во ИФ РАН, 1999. 280 с.
- 5 Кривцун О. А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 1998. 434 с.
- 6 Мир Марины Усовой // Русский глобус. 2004. № 3. URL: <https://russian-globe.com/N25/Usova.Referances.htm> (дата обращения: 15.03.2020).

- 7 Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002. 720 с.
- 8 Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.
- 9 Тофлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 420 с.
- 10 Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М.: Республика, 2001. 719 с.
- 11 Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 396 с.
- 12 Чертогова М. Ю. Прямая речь // Кемеровский областной музей изобразительных искусств. URL: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=860> (дата обращения: 15.03.2020).
- 13 Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. 365 с.

© 2021. Elena V. Bobrova
Omsk, Russia

REFLECTION OF THE ARTIST'S PERSONALITY
IN HIS PICTORIAL WORK
BY THE EXAMPLE OF SELF-PORTRAITS
OF SOME OMSK ARTISTS

Abstract: The paper touches upon the topic of the nature of art and the personality of an artist. As his main task the author sets to determine how the world of artist's experiences affects the output of his work, and while studying fundamental works in the field of aesthetics, psychology and psychoanalysis, he tries to answer the question of whether it is possible for an artist, sharing his personal experiences, not to become carrier of global ideas. The author considers the historical approaches toward these issues appealing to the paintings by Omsk artists M. Usova and G. Kichigin and mentions the increased interest in the self-portrait genre in the Siberian region. In addition, the author identifies the vector of development of the self-portrait genre in the field of contemporary art from the standpoint of the needs of modern society.

Keywords: self portrait, Siberian artists, mimesis, contemporary art, painting, artist's personality.

Information about the author: Elena V. Bobrova — Associate Professor of the Department “Design”, Institute of Design, Economics and Service, Omsk State Technical University, Krasnogvardeyskaya st., 9, 644043 Omsk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6655-1620>. E-mail: art-bobrova@yandex.ru

Received: April 06, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Bobrova E. V. Reflection of the artist's personality in his pictorial work by the example of the self-portraits of some Omsk artists. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 308–316. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-308-316>

REFERENCES

- 1 Borev Iu. B. *Estetika: Uchebnik* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 511 p. (In Russian)

- 2 Vygotskii L. S. *Psikhologiiia iskusstva* [Art psychology]. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. 344 p. (In Russian)
- 3 Kirichek A. V. Khudozhestvennoe tvorchestvo i lichnost' khudozhnika (k voprosu o psikhologii khudozhestvennoi deiatel'nosti) [Artistic work and personality of the artist (on the issue of the psychology of artistic activity)]. *Hpsy.ru*. Available at: <http://hpsy.ru/public/x4166.htm> (accessed 15 March 2020). (In Russian)
- 4 Kniازهva E. N. Sinergeticheskoe videnie kreativnosti cheloveka [Synergetic vision of human creativity]. In: *Grani nauchnogo tvorchestva* [Faces of Scientific Creativity]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 1999. 280 p. (In Russian)
- 5 Krivtsun O. A. *Estetika: Uchebnik* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1998. 434 p. (In Russian)
- 6 Mir Mariny Usovoi [The world of Marina Usova]. *Russkii globus*, 2004, no 3. Available at: <https://russian-globe.com/N25/Usova.Referances.htm> (accessed 15 March 2020). (In Russian)
- 7 Rubinshtein S. L. *Osnovy obshchei psikhologii* [Fundamentals of General Psychology]. St. Petersburg, Piter Publ., 2002. 720 p. (In Russian)
- 8 Solov'ev V. S. *Filosofia iskusstva i literaturnaia kritika* [Philosophy of Art and Literary Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 701 p. (In Russian)
- 9 Tofler E. *Tret'ia volna* [Third wave]. Moscow, ACT Publ., 1999. 420 p. (In Russian)
- 10 *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary], edited by I. T. Frolova. Moscow, Respublika Publ., 2001. 719 p. (In Russian)
- 11 Freid Z. [Artist and fantasy]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 396 p. (In Russian)
- 12 Chertogova M. Iu. Priamaia rech' [Direct speech]. In: *Kemerovskii oblastnoi muzei izobrazitel'nykh iskusstv* [Kemerovo Regional Museum of Fine Arts]. Available at: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=860> (accessed 15 March 2020). (In Russian)
- 13 Iung K. G. Psikhologiiia i poeticheskoe tvorchestvo [Psychology and poetry]. In: *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka* [Self-awareness of twentieth-century European culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1991. 365 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-317-332>

УДК 7.03

ББК 85.153(2)53



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

© 2021 г. О. С. Давыдова

г. Москва, Россия

ГРАФИЧЕСКИЕ «ДНЕВНИКИ» ВИКТОРА ЗАМИРАЙЛО В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА-СИМВОЛИСТА

Статья выполнена в рамках работы над проектом «Вспоминая мечты. Символистские аспекты визуальной поэтики модерна», выдвинутого на соискание «Государственной стипендии для выдающихся деятелей культуры и искусства России и для талантливых молодых авторов литературных, музыкальных и художественных в 2020 году» (Министерство культуры РФ, рекомендация Ассоциации искусствоведов России)

Аннотация: Статья О. С. Давыдовой посвящена анализу творческой «лаборатории» талантливого художника-символиста Виктора Дмитриевича Замирайло, искусство которого связано с развитием оригинальных черт русского модерна. В силу трагических обстоятельств, обусловленных советской идеологией, а также иррациональной природой поэтики творчества мастера, наследие Замирайло является малоизученной, но чрезвычайно насыщенной по литературно-философским ассоциациям частью русской культуры рубежа XIX–XX вв. Его фантастический, преисполненный рыцарственной мечтательности образный мир позволяет раскрыть внутренние (душевные) источники формирования идеалистической системы символистского мышления, нашедшего самобытное отражение в произведениях таких эстетически близких Замирайло современников, как М. А. Врубель, А. Н. Бенуа и др. Главным предметом данного исследования стали уникальные по своему творческому потенциалу альбомы с набросками мастера из собрания Государственного Русского музея, впервые проанализированные автором статьи. Альбомы позволяют постигнуть индивидуальную логику иконографической системы Замирайло, а также понять общие закономерности фантазийного бытия образных иллюзий художников-символистов.

Ключевые слова: русское искусство конца XIX – первой трети XX вв, символизм, модерн, модернизм, Виктор Замирайло, поэтика, иконография, иконология, синтез искусств.

Информация об авторе: Ольга Сергеевна Давыдова — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, ул. Пречистенка, д. 21, 119034 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6834-3291>. E-mail: davydov-olga@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.01.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Давыдова О. С. Графические «дневники» Виктора Замирайло в контексте поэтики творчества художника-символиста // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 317–332. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-317-332>

И, онемев, от удивленья,
Узришь ты новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры.
А. Блок. «Демон»

До недавнего времени творчество уникального по своему образному языку и профессионализму художника Виктора Дмитриевича Замирайло (1868–1939) не было хорошо известно не только широкому зрителю, но даже специалистам¹. Он относится к числу тех постепенно возвращающихся в контекст отечественной истории искусства мастеров русского модерна, которые в силу идеологических причин долгое время оставались за пределами научного внимания. Особенности художественного мышления Замирайло напрямую связаны с новаторскими поисками визуально адекватной поэтическим настроениям пластической метафоричности, которая стала отличительной характеристикой русского символизма в изобразительном искусстве. Влечение к идеализированной недостижимости воображаемого мира художник сохранил на протяжении всего жизненного пути: сохранил отчасти сознательно, «по-донкихотски» оставаясь верным культу мечты; отчасти — в силу естественных «природных» свойств мировоззрения, совмещавшего рыцарский порыв с фантастическими вымыслами, порой приближавшимися к «мюнхаузенскому» абсурду с нотками саркастического чудачества, романтической иронии и раннего лиризма. Не случайно одним из кульминационных визуальных сюжетных лейтмотивов в творчестве Замирайло стала вариативно разрабатывавшаяся композиция «апофеоза» Орландо (Роланда)². И хотя важным поэтическим импульсом в формировании визуальной образности Замирайло действительно стал роман о паладинах и волшебстве Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд», иконография произведений художника рождена слиянием многочисленных книжных, пластических и глубоко субъективных источников.

Романтико-героический пафос рыцарственного сюжета, индивидуально пережитого и занимающего центральное место в системе понимания творческой личности Замирайло, нашел отражение в многочисленных бурных сценах подъема всадника на лошади в облака, в сценах стремительного отрыва героя от земли, порыва в небесную высь на бой с незримой, а порой и зримой ратью («Погоня», 1922, собрание Б. Н. Васильева). Отразился он в сюжетах погони, победоносных сражений с драконоподобными чудовищами, в полетах и кульминационных воспарениях, в вихре которых складки рыцарского плаща не только кажутся оживающими птицами, но и крыльями ангелов, иногда въявь скрывающихся многозначным символом амура в волнах барочно взвившейся ткани (см., например, «Orlando furioso», тетрадь³ № 16, 1907, л. 66, ГРМ; «Всадник», 1920-е, ГРМ; и др.).

¹ Перелому в отношении восприятия творческого наследия Замирайло способствовали изыскания, связанные с организацией его персональной выставки в октябре 2018 г. в KGallery (Санкт-Петербург), и приуроченное к ней издание коллективной монографии [5; 6].

² Замирайло чаще всего использовал или итальянское написание имени Orlando, или его буквальную транскрипцию (Орландо), а не привычный русскоязычный вариант перевода (Роланд).

³ Далее по тексту ссылка на тетрадь (как источник) заменена сокращением — Т.

Система метаморфоз, ассоциативно перетекающих друг в друга мыслеформ характерна для многообразной, но при этом цельной и стройной иконографической системы Замирайло. Так, например, типичен для него мотив летящих птиц, населяющих небо прерывающимися дугами распахнутых крыльев, — птиц, которые то ли сами превращаются в ангелов, то ли ангелы оборачиваются ими, храня целомудрие земной фантазии людей от излишних духовных потрясений. В этом же контексте следует рассматривать и многочисленные варианты иконографии летящего человека-птицы (например, «Полет. Эскиз», 1917, собрание А. А. Харшака; «Полет», 1928, ГТГ). Подобный иносказательный ход был вполне органичен индивидуальности самого Замирайло, который на одном из рисунков возвышенную логику своего воображаемого мира подчеркнул шутивной надписью: «всадник и конь облоколевают» (Т. № 30, б.д., л. 9; надпись — 1927.12.26, ГРМ).

Искусство Замирайло — один из последовательных и неумышленных, а потому подлинных примеров искусства русского символизма, связанного с воплощением того «четвертого измерения», из поэтического пространства которого сам художник вырвался с большим трудом: «Помните (это было 23 мая прошлого года), когда я, после долгого блуждания в четвертом измерении, вырвался, наконец, на вольный свет и стал в живописной позе у барьера Пряжевого моста? <...> Вид был, точно, не из плохих, но я им не любовался, мне было не до вида, — я “Беседовал со Всевышним”» (*Замирайло В. Д.* Письмо к В. В. Щекатихиной-Потоцкой. Б.д. [1920-е]. Архив Б. Н. Васильева), — писал художник уже на склоне лет. Однако «четвертое измерение» — это та творческая стихия, которая была открыта в нем всей психоэмоциональной атмосферой эпохи модерна. То, что для Замирайло оставалось художественно значимым в текучем потоке жизни, было связано с внутренним миром и отзывалось порывом к поэзии, визуальным воплощением которого и было его творчество.

Символично, что современники ощущали искусство и личность Замирайло также в поэтическом контексте. После публикации Сергеем Эрнстом первой монографии о художнике в 1921 г. [11] отдельные критики упрекали ее автора в том, что он недостаточно глубоко выявил в своей книге тип художника-поэта, к которому принадлежал мастер (подробнее об этом см.: *Кулинский Н.* Рецензия на книгу С. Эрнста «В. Замирайло» // *Летопись Дома Литераторов.* № 1–2 (5–6), 15 января. 1922. Архив Б. Н. Васильева). Если же говорить о восприятии Виктора Дмитриевича близкими к нему художниками, то здесь мы имеем выразительную иконографию, созданную Борисом Кустодиевым, Георгием Верейским, Дмитрием Митрохиным. В этой череде образов Замирайло предстает то как сложный по характеру интеллигент-эрудит (Г. С. Верейский «Портрет В. Д. Замирайло», 1918), то как старомодный мечтатель (Г. С. Верейский «Портрет В. Д. Замирайло», 1926), который с естественностью диккенсовских героев мог облечься в самодельный плащ-пальто по моде XIX столетия или в «черную епанчу до самых пят» [3, с. 460]. Как вспоминал Александр Бенуа, своим видом Замирайло производил впечатление «оперного заговорщика» [3, с. 460], вызывая подозрение у полиции, и вообще казался «странным субъектом», аскетичным и замкнутым в своем фантастически емком внутреннем мире. Сравнения со «странным человеком, зарисовывающим сны», или с глубокомысленным, но не очень удачливым господином Иоганом Нагелем — героем символистского романа Кнута Гамсуна «Мистерии», впадающего в длительные, наполненные самоанализом монологи, которые слушает лишь он сам, — органично поддерживаются и другими портретами Замирайло.

Однако, несмотря на то что Замирайло оставил заметный след в русской и советской графике, живописи и дизайне (не только книжном, но и архитектурном; именно

он сыграл определяющую роль на первом этапе проектирования дома крымской символистской усадьбы «Новый Кучук-Кой», подробнее см.: [5]), путь мастера к признанию самобытности его воображаемого мира был достаточно трудным. Долгое время в истории искусства положение художника казалось сродни не столько «рыцарю “Печального ордена”», сколько роли Санчо Панса — отчасти исполнителя эскизов, отчасти помощника по другим поручениям В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха. И это при том, что присутствие работ Замирайло на выставках было гарантией высокого качественного уровня экспозиции.

Замирайло, которого мы открываем сегодня, совсем не похож на Замирайло, которого даже по очень сильным впечатлениям могли себе представить его современники. Прежде всего происходит это потому, что нам дана возможность ощутить сокровенную часть творческого мира художника — взаимодействие его главных образов в последовательности их развития, т. е. понять интенсивность художественной мысли, с которой формировалась индивидуальная поэтика (иконография и ее смыслы) искусства Замирайло. Для каждого художника подобная «формула» понимания имеет разное значение: кто-то движется прорывами и скачками, кто-то непрерывно растет внутри себя, словно жемчужина в скорлупе раковины. Нарастание творческой индивидуальности Замирайло шло изнутри. Возможно, первоначально занесенными песчинками и было влияние личности Врубеля (с которым Замирайло дружил долгие годы; см.: [4]) или Доре, Эль Греко или Гойя, Ариосто или Лермонтов. Однако важно иметь в виду, что именно ощущение жизни в одном с ними образном пространстве замкнутой в себе художественной реальности и вызванный этим чувством диалог, рождавший новую визуально-поэтическую фактуру, и стал уникальным вкладом Замирайло в искусство русского символизма.

«Есть в близости людей заветная черта» [2, с. 122], — эти строки Анны Ахматовой без особых пояснений можно отнести к Виктору Дмитриевичу. Как представляется, между ним и людьми была непреходимая «черта» — его воображаемый мир, расширявший тонкую линию границы между ним и действительностью до непреодолимых размеров, закономерно приведших художника к личному одиночеству. Внутренняя жизнь Замирайло, создававшая главный массив его композиций, влиявшая на творческую логику его пластических идей, на понимание стиля «воплощавшихся» им в реальность идей писателей (если речь идет об иллюстрации) или художников (в случае декоративно-монументальных и театральных работ), с предельной искренностью была открыта только «визуальным дневникам» — многочисленным альбомам с зарисовками волновавших Замирайло сюжетов.

Альбомы Замирайло являются полноценным и самобытным источником для понимания духовных закономерностей творчества художника, специфики развития его ведущих тем. Более тридцати лет визуальным языком Виктор Дмитриевич отражал в них события из жизни своей творческой фантазии. Альбомчики эти представляют собой тетради в черных обложках (отдельные листы обернуты в фиолетовую бумагу) и, за небольшим исключением, имеют стандартный формат. Некоторые из тетрадей датированы с точностью до года и месяца, а иногда и дня, например, как Т. № 6 «1901.6.25–1901.7.1». Однако хронологическая структура альбомов сложна⁴, так как свои более

⁴ Точную изначальную дату создания большинства рисунков Замирайло установить практически невозможно, так как в окончательном варианте они являются продуктом более поздних доработок. Помещаая наброски в тетрадях с ранними датировками (например, 1901, 1907 и др.), на самих рисунках год создания художник не фиксировал. Появляющиеся в 1920–1930-е гг. комментарии и правки (преимуще-

ранние зарисовки Замирайло постоянно дополнял и «усовершенствовал» (как он сам писал на изображениях): вплоть до тридцатых годов художник где-то подправлял ангелам крылья, где-то обводил или «исправлял» (тоже авторская ремарка) карандашный рисунок пером, где-то оставлял комментарии и подрисовывал новые композиции, отмечая на странице дату нового вторжения. Наиболее цельная часть альбомов художника (более 30 тетрадей) ныне находится в собрании Государственного Русского музея⁵, но их точное количество в настоящее время установить трудно, так как разрозненные листы, происходящие судя по всему из подобных источников, встречаются и в частных собраниях.

Альбомы с зарисовками (ими могут быть блокноты, тетради и т. п.), сопровождающие художников в жизни, — всегда важная, «лабораторная» часть постижения творческого метода мастера. В большинстве случаев она связана с отражением реальных импульсов, внушаемых впечатлением от увиденных пейзажных мотивов или привлечших своей выразительностью лиц, поз, сцен. Такой характер имеют, например, альбомы с набросками лидера Венского сецессиона Густава Климта, реальные поэтические парковые виды в которых стилистически не тождественны тем его декоративно-орнаментальным живописным садам, которые на языке модерна отражали иллюзорную мечту символистов о достижении творческого рая. Тетради Замирайло носят несколько иной характер. Большинство из них изначально посвящены персонажам его воображаемого мира. Безусловно, в них можно встретить и отзвуки реальных пейзажных местностей (особенно в этом плане показательны Т. № 4, 1901; Т. № 5, 1901), и шаржи на близких друзей (например, Степана Яремича, Осипа Браза, Мстислава Добужинского). Однако сотни рисунков, оживающих под ветшающими обложками, обладают внутренней логикой романтически-взволнованного, фантазмагорически импульсивного мира душевных идеализаций Замирайло.

Альбомы с рисунками Замирайло представляют собой уникальный с точки зрения понимания творческой индивидуальности мастера материал. В сущности, они являются одним из главных ключей к вхождению в иллюзорный мир его визуально-поэтической реальности, в которой Виктор Дмитриевич сам создавал иконографические законы взаимодействия смыслов, сам был и режиссером, и драматургом, и художником, и даже героем. Так, например, из тетрадки в тетрадку (как и за их пределы) у Замирайло кочует устойчивый автопортретный образ, названный самим художником — «Энтузиаст» (Т. № 28, 1906, л. 38; Т. № 17, 1916, л. 41, Рб-9864; Т. № 11, б.д., л. 10, Рб-9452; Т. № 30, б.д., л. 11, Рб-13996; «Гонец», 1912, собрание Б. Н. Васильева; и др.). Всегда в романтическом плаще в стиле Гофмана или Бодлера, цилиндре или чуть вытянутой шляпе с круглыми полями, «Энтузиаст» может быть «гонцом», «странником», «игрушкой» — фантастическим путником, связующим разнохарактерные и разновременные сценки между собой и являющимся визуальным посредником между ангелами, великанами, рыцарями и дамами их (или его же, энтузиаста-Замирайло) сердец.

ственно пером), также не могут быть приняты за первичную дату создания рисунков, так как они несут следы диалоговых дополнений к композициям, что проявляется в комментариях «испр.» (исправлено) или «и» (судя по всему, под неуказанной перед «и» ранней датой подразумевается год, стоящий на тетради). В связи с этим, при наличии у альбомов изначальных датировок в статье, как правило, указывается только год, поставленный Замирайло на обороте обложки, более поздние даты внутренних комментариев, имеющих (или не имеющих) на каждом рисунке индивидуально, в тексте, за редким смысловым исключением, отдельно не приводятся.

⁵ Так как все анализируемые тетради находятся в собрании ГРМ, далее по тексту эта информация специально не прописывается.

На уровне иконографии в тетрадах Замирайло представлен весь характерный для него круг тем — рыцари на конях; всадники на пегасах («Неистовый Роланд», 1928, ГРМ); воины, предводительствуемые ангелами; романтические видения, выходящие из портретов; благородные барышни, в идиллической атмосфере слушающие музыкантов или с лукавой призрачностью приподнимающиеся над землей. Не менее часты изображения сельских и городских сенок по мотивам Доре и даже Брейгелей (как отца, так и сына), увиденных сквозь призму символизма. Однако подлинные символистские аллюзии наиболее ощутимо раскрываются в пространстве, наполненном одиночеством и безлюдьем. К сюжетам такого рода относится, например, часто встречаемая у Замирайло композиция с мотивом странной ночной прогулки девушки-ребенка или балерины. Окруженная звездной пасмурной ночью, она то бежит за сферой под мерцающим небом, то напряженно бредет среди странных теней, похожих на впадины темных ручьев или оживающих змей (см., например, акварель «Морской берег», 1908, ГРМ, близкую по настроению к образам Василия Масютина и Альфреда Кубина; Т. № 14, 1909, л. 54/61 — на странице двойная нумерация, Рб-9615).

Однако главными действующими персонажами как альбомов, так и вообще образной системы Замирайло стали ангелы (например, Т. № 30, б.д., л. 50, Рб-14032; Т. № 32, б.д., л. 18, Рб-14375). Активно участвуя в жизни людей, они летают под светом звезд, серебрящим безлюдные поля и городские крыши; страстно воспаряют в небо на своих характерно «замирайловских», готических по форме, «кудрявых» крыльях; словно о чем-то вспоминая, созерцательно мечтают в отстраненном уединении: «Немыслимое соседство... / Каждый из нас дрожит. / Ангельское наследство / нам не принадлежит» [9].

И все же Виктор Дмитриевич непрерывно чувствовал причастность земного мира ангелам, душевное воспоминание о них воспринимая как залог гармонии, внутренней музыки («тональность» как образная характеристика действительно входила в систему эстетических критериев, применявшихся художником к произведению; под «тональностью» подразумевалась не только целостность эмоционального настроения произведения, но и буквальные музыкальные оттенки, о чем свидетельствуют специальные профессиональные пометки о «ноте» того или иного визуального мотива на страницах тетрадей Замирайло, например, «с-des (до — ре-бемоль — О. Д.) — легли крестом; в море челнок», Т. № 32, б.д., л. 56; также см.: Т. № 13, 1910, л. 82). Замирайло так же, как Райнер Мария Рильке или Андрей Белый, создал свою ангелологию, которую в духе его личности, характеризует не столько явно выраженный трагизм, сколько лиризм, музыкальность и нежный юмор. Последнее качество особенно ярко раскрывается в тех композициях, когда ангелы становятся действующими персонажами, причастными бытовому ритму жизни. Если в отдельных листах станковой графики Замирайло делает акцент на передаче музыкальной ауры ангельского полета («Полет», 1918, собрание Б. Н. Васильева; Т. № 13, 1910, л. 7, Рб-9485), то его многочисленные зарисовки в тетрадах посвящены не только музыкально-созерцательному аспекту, вносимому в природу присутствием в ней ангелов, но и бытийственным картинам ангельской жизни в земной реальности. Благодаря такому скольжению ангелов между возвышенным и бытовым, между взлетами и падениями по шкале жизненных уровней, Замирайло органично объединяет земную юдоль с небесными сферами, что вообще было присуще символистскому мироощущению. Подобные особенности нашли отражение не только в альбомных рисунках, но и в ряде самостоятельных графических листов, например, в композиции «Снегурочка на санях» (1928, собрание Б. Н. Васильева), раз-

рабатывающей характерный для поэтического направления русского художественного символизма сюжет (беря романтический исток в творчестве В. Д. Поленова, с новой лирической интенсивностью в духе модерна он раскрывается М. В. Нестеровым, М. А. Врубелем). Желая показать нерасторжимость сказочного, выдуманного мира, переживаемого на душевном уровне, и действительности в ее обычных проявлениях, Замирайло изображает сцену зимнего катания Снегурочки с горы, впрягая в сани своей героини ангела, чем смешивает иллюзорных персонажей с реальным пейзажным пространством.

По своему семантическому строю рисунки Замирайло можно разделить на две доминирующие группы, отдельные иконографические мотивы которых переходят из одной интерпретационной области в другую:

- лирическая группа рисунков связана с углублением в область душевных идеалов, творческих притяжений и скрытых имматериальных закономерностей. Этот внутренний план жизни Замирайло символически выражает через визуальные образы ангелов, птиц, рыцарей, сражающихся с драконами, индивидуальную разновидность человека-птицы (человека на птице), через пейзажные мотивы облаков, гор, звезд и другие иносказательные образы, показанные сквозь призму поэтического уединения.
- иронично-сатирическая группа рисунков, хотя и задействует некоторых из вышеперечисленных персонажей, например, ангелов, птиц и драконов (в этом плане очаровательна композиция дракона в пенсне, Т. № 15, 1910, л. 5, Рб-9658), тем не менее связана с более активной разработкой «социального» плана бытия, со сценками массовых скоплений людей, драк, казней, с ночными и дневными «оргиями» русалок, с неуклюжим отдыхом великанов и т. п. Среди этой группы можно выделить и особые по настроению дружески шаржированные и нежно ироничные сюжеты (падающие с неба и врезающиеся в городские башни ангелы, например, см.: Т. № 30, б.д.; барышни с собачками, воспаряющие над землей, и др.).

Трагическую грань в этой группе образов-гротесков представляют эмансипированные в своем скептическом настроении, почти сюрреалистические прозрения Замирайло, иконографически связанные с разрастающимися пустотными зонами, в которых действуют уже не цельные персонажи, а манекены со стертыми лицами (например, барышня-манекен в кресле, среди пустого пространства кажущаяся родственной душой героиням Джорджо де Кирико, Т. № 3, 1901, л. 9, Рб-9090; «Гибель манекена», Т. № 23, 1915, л. 25/24, Рб-13531; «Пляска смерти среди мячей», Т. № 26, б.д., л. 55, Рб-13867), или фрагментированные части тел, например, разросшаяся до гигантских масштабов вздыбленная рука на фоне пустой арки (Т. № 14, 1909, л. 28, Рб-9589) или гипертрофированные ступни, среди которых храбрится крохотный рыцарь или нелепо блуждает силуэтик легко узнаваемого «Энтузиаста» (Т. № 17, 1916, л. 41, Рб-9864). Однако двойственная в своем ироничном лиризме и вольтеровском скепсисе психология Замирайло выражается не только во фрагментации человеческих фигур, но и пейзажных мотивов. Уникальным в системе его визуальной поэтики является мотив срезанного дерева.

Особой формы деревья — со срезанными стволами и кустообразно прорастающими ветвями, на которые зачастую оседают облака, — стали таким же важным индивидуально сочиненным мотивом в образной системе Замирайло, как и на протяжении многих лет встречаемые ангелы, птицы, всадники, русалки и колдуньи-наездницы (см., например, «Деревья», Т. № 30, б.д., л. 4, Рб-13989; «Фантастический рисунок», 1920,

НИМ РАХ Музей-квартира И. И. Бродского). Ключ к пониманию далеко не безмятежного смысла этого визуального мотива, как и многих других, можно найти в пометках самого художника, сделанных им на рисунках. Метафорическая природа «древесных пней» сложна, символична и даже экзистенциальна. В определенном смысле сказочно зловещие деревья превосхищают те взбунтовавшиеся, претендующие на мнимую целостность фрагменты сюрреалистического мира, которые были отчасти уже заложены в мрачном теневом подтексте романтико-символистского взгляда на полифоническую природу жизни — жизни как заложницы вечности и жизни как заложницы смерти. В зависимости от сюжета свой любимый пейзажный мотив Замирайло где-то называет «деревьями кадавров» (т. е. «живых трупов» или «оживающих мертвецов»; Т. № 30, б.д., л. 44 и др.), а где-то «вербным деревом» (например, в сценах, когда тонкие ветви загадочных порождений низин ловят в свои сети ангелов, Т. № 24, б.д., л. 22).

Тема переходности, «приходящей» сущности всего земного визуально разыгрывается Замирайло в двух регистрах — намеренно упрощенном, комично-трагическом, с гротесковым акцентом моды на скорбь, и в возвышенно лирическом, связанном с идеалистической верой в целомудрие души и не утрачиваемую силу платонических идеалов. В этом смысле показательна его орфическая композиция «Музыкант» (1920, ГРМ; также см. заставку для журнала «Москва», 1919, № 3, с. 2), в которой «кадаврический» пейзаж подчинен звукам творческой гармонии. У Замирайло есть и более откровенные примеры выражения макабрической темы, связанные с обращением к ее устойчивой символике — черепам или играм скелетов на скрипке, как, например, можно видеть в вариациях композиции «Ноктюрн» (1907, ГРМ), который отзывается той же мрачной иронией «перехода через Ахерон», что можно встретить у Константина Сомова или финского художника-символиста Гуго Симберга.

Грустные наблюдения странствующего сквозь века рыцаря-паладина и одинокого мечтателя-идеалиста иногда находят выражение и в ожесточенных сценах мертвецких схваток или эмоционально оживающих механических кукол. На уровне воплощения экзистенциального кризиса звучит, например, «Набросок с фигурой» из Т. № 29 (б.д., л. 18, Рб-14279), минималистическими средствами воссоздающий пустую комнату с одиноко висящей лампой и маниакально повторяющимся немым криком: «Попап в тупик, т. е. / в тупик, т. е., в тупик». В перспективе времени набросок Замирайло сродни как одиноким комнатам-клеткам художника-экспрессиониста Фрэнсиса Бэкона, так и трагическим прорывам в «невнятный смысл» поэта Пауля Целана, которому «для выражения эпохи <...> хватило бы бреда-заиканья, так как заикается и бредит сама эпоха» [7, с. 28].

Тема «гибели манекенов», ассоциативный намек на орудующую в веках механически бесчувственную машину смерти, в рисунках Замирайло отражается не только визуально, но и в надписях: «Трупы, конечно. Которые уже дохлые, а которые еще и живые» («У врат потустороннего мира», Т. № 26, б.д., л. 6, Рб-13818), — комментирует один из своих рисунков в духе Гюстава Доре художник. Интересно отметить, что за подобными картинами мешанины еще живых и (или «но») уже мертвых существ у Замирайло зачастую наблюдают крылатые ангелы, присевшие со спокойной грустью на стене средневекового города.

Присущую жизни двойственность (гармонии с заложенными в ней искажениями) Замирайло умел передать и в лирических пейзажных субстанциях, которые фоном сумрачных облаков или соблазнительных видений с жутковатой иронией оживают вокруг его героев — влюбленного рыцаря, энтузиаста или Святого Антония, также

отчасти автопортретного персонажа, неисправного любителя книг мудреца-идеалиста. На потаенном уровне Замирайло почти всегда вносил в свои образы и разыгрываемые ими мизансцены драматическое начало, даже если они преисполнены романтическим лиризмом. Именно этим усложнением смыслового потенциала сюжетных комбинаций объясняется замкнутость его многомерного образного мира.

В синтетичном контексте умной насмешки над жестокой иронией и лирической притягательностью жизни звучат и многочисленные, особенно любимые Замирайло, сценки с «играми нимф». Здесь и сюжеты купания «ундин» в бурных озерных водах, и танцы на «Лысой горе», и томления на морских берегах, на ветвистых стволах деревьев или около «бакалейной лавки», которая в плотском мире огрубевшей мечты кажется райским садом (Т. № 28, 1906, л. 30/32; также см.: «Ночь на Лысой горе. Набросок», 1920, ГРМ; «На дереве. Вылетают (два рисунка на одном листе)», 1920, собрание Б. Н. Васильева). Однако бурная дионисийская стихия, присущая пленительным аборигенам опасно-сказочного мира рыцарей и странников, в творчестве Замирайло имеет и оборотную сторону поэтической идеализации женской природы в духе символизма («Лунный пейзаж с всадником», 1928, ГРМ).

Восприятие женских образов, характерное для Замирайло, органично развивалось в контексте идеалистических особенностей понимания темы любви символистами, стремившихся соединить в одном образном художественном целом душевно-платоническое и физически-чувственное начала, отдавая ведущую роль в этом союзе именно духовной природе «das ewig Weibliche» — «Вечной женственности». При этом пульсировавшее во внутреннем строе искусства символизма рыцарственное начало, героизирующее реальность, в масштабах эпохи несло в себе смелые по синтезу разных духовных формаций черты, в которых смешивались аполлонический и дионисийский культы Античности с христианской религиозной основой. Так, например, один из идеологов символизма в России, поэт Эллис (Л. Л. Кобылинский), писал: «...я заявляю, что немислимо без возрождения рыцарства, без примата чистого духа над “человеческим, слишком человеческим”» (*Эллис (Кобылинский Л. Л.)*. Письмо к Э. К. Метнеру. От 6 июня 1912 // ОР РГБ. Ф. 167. К. 7. Ед. хр. 61. Л. 2–2об.). Это сверхчеловеческое начало стремилось внести в свой образный мир и Замирайло, который вполне мог согласиться и с другими словами Эллиса о Данте как об «авторе пятого евангелия, специального евангелия для поэтов и рыцарей» (Там же. Л. 4). Творчеством итальянского поэта Замирайло увлекался в середине 1890-х гг. (Материалы о В. Д. Замирайло, собранные С. Р. Эрнстом // ОР ГРМ. Ф. 147. Ед. хр. 32. Л. 22), что отразилось и на его индивидуальном художественном мышлении. «Воображать подвиги, достойные романа» (Там же), в том числе и визуального, нашему «миров искателю небывалому» [10, с. 514] помогали книжные герои, верившие в «идеал» и причастные возвышенным порывам, которые между тем, согласно житейской логике, были окружены мирской суетой, передаваемой графиком с большой наблюдательностью и юмором. В соответствии с этими полифоническими особенностями художественного мышления складываются и женские образы Замирайло, синтезирующие психологию русалок, нимф, колдуний, существ гибельных и губящих, с платоническим идеальным началом, рожденным под влиянием средневеково рыцарских и возрожденческих представлений о «Прекрасных дамах», совмещающих черты Беатриче Данте («Божественная комедия», «Новая жизнь»), Маргариты Гете («Фауст»), Луизы Руссо («Юлия, или Новая Элоиза»), Лотты Пьера Абеляра («История моих бедствий»). Примечательно, что свое понимание «идеала» Замирайло воплотил не только в живописи и графике, но еще и пояснил стихотворными строчками: «Когда

Маргарита, Луиза и Лотта / У своих самопрялок, усевшиеся чинно / Тонкою струйкой нити завьют золотые...» (*Замирайло В. Д.* «Когда Маргарита, Луиза и Лотта...»). Б.д. [1920-е]. Архив Б. Н. Васильева), — именно тогда, следуя логике художника, и пробуждается искусство как высшее проявление любви.

Одной из визуальных кульминаций в затронутом контексте можно считать графические вариации Замирайло на тему «Оживающего портрета» (1928, ГТГ), импульсом к появлению которых стало иллюстрирование поэмы Алексея Толстого «Портрет» (1872–1873). К данному мотиву художник обращался неоднократно, оставив несколько вариантов его интерпретации и в тетрадах с набросками из собрания Русского музея. В этих рисунках обнаруживаются автопортретные черты самого художника (прежде всего, на внутреннем уровне, а в отдельных случаях и на внешнем). Иногда он представляет себя в образе юноши, влюбленного в портрет неизвестной «прошлоековой» красавицы и погрузившегося за столом в полуобморок сна от только что пережитого свидания с призрачным идеалом. Примечателен и другой тип композиции Замирайло, — «Видение» (Т. № 19, 1907, л. 26, Рб-9924), — на которой портрет не выходит из рамы (чаще всего можно встретить именно изображение момента воплощения и встречи, «чудесного я понял приближенье» [10, с. 529]), а уходит в нее, внося в общую атмосферу композиции романтическую грусть ускользающей мечты. Причем равноценными свидетелями бытия этой мечты являются любимые персонажи Замирайло, среди которых нельзя не заметить и Мефистофеля, подмешивающего чертовщинку в иллюзорный мир воображаемой реальности искусства («чертовщинкой» почти всегда подкрашен женственный лиризм образов Замирайло, см., например, «Девушка и черт», 1924, собрание Б. Н. Васильева).

Несмотря на то что особое философское измерение жизни образа Замирайло выражал прежде всего в самом пластическом строе произведения, его творческому мышлению была присуща и еще одна оригинальная черта: художник явно тяготел к собственной манере вербального самовыражения. Замирайло был мастером комбинировать новые слова и неоднозначные по своим смыслам фразы, аккомпанирующие рисункам. Так, например, на пейзаже с излюбленными мотивами — сереющим звездным небом и одиноким всадником — он подписывает: «Ночьютно» (Т. № 31, 1911, л. 4).

К группе высказываний, связанных с лирическим потенциалом искусства Замирайло, с романтическими метаморфозами смещения верха и низа, возвышенного и земного, можно отнести и такие комментарии, как «вверху скалы, внизу облака» (Т. № 7, 1912, л. 110/112); «отражение невидимой луны» (Т. № 32, б.д., л. 52); «Ночь, снег. Свет. Луна. / Небо в тучах, а тучи в небе» (Т. № 29, б.д., л. 63); «Первый ангел потемней, / другой белый» (Т. № 29, б.д., л. 64); «Небо или замок» (Т. № 14, 1909, л. 73); «призрак прошлогоднего снега» (Т. № 28, 1906, л. 52); «Зима за окном. Птица» (Т. № 28, л. 38); «Осень. Летят листья» (Т. № 28, л. 43/48; мотив опадающих осенних листьев — один из наиболее устойчивых в образной системе Замирайло, веющий чем-то элегическим, чеховским⁶, почерпнутым из подлинной пейзажной реальности, — см., например, «Осень. Размышление», 1906, ГРМ).

⁶ Творчество А. П. Чехова было явно безразлично Замирайло, о чем свидетельствуют как отдельные самостоятельные наброски, так и некоторые сценки из его альбомчиков. На одном из рисунков, например, Замирайло изображает трех барышень в «раздумчиво» ассоциативном пейзаже — не то с проступающими звездами, не то с летящими птицами, и подписывает: «Осень. 1 к 2/3 сестры» (Т. № 26, б.д., л. 18).

С точки зрения показательности тем века — века модерна — характерны и другие вербальные и визуальные формулы Замирайло, в частности насмешливо добродушные композиции типа «Скандал в галерее предков», напрямую примыкающие к нарядно шутивому листу «Проект дырявого коттеджа» (1914, ГРМ), в котором Замирайло сквозь призму шаловливой иронии стремится взглянуть на романтическую тоску художников Серебряного века о прошлом, о дворцах и усадьбах, гримаской тления отвечающих иллюзорным мечтам. В этом контексте нельзя вновь не вспомнить мир оживающей старины и истлевающего настоящего Альфреда Кубина, к страницам романа «Другая сторона» (1908/1909) которого близки и неоромантические черты «дырявого» замка Замирайло. В отдельных примерах тема исчезающей между временами и событиями границы у Замирайло стирается почти с абсурдной алогичностью. Особенно очевидно это проявляется в композициях, рождающихся из саркастических зерен «Фауста»: «*Мефисто и собаки идут мимо дома, в котором жил Рафаэль Санцио за три года до рождения*» (Т. № 14, 1909, л. 50), — комментирует Замирайло один из своих рисунков.

Стоит отметить и другой аспект «филологических» опытов Замирайло. По тетрадям Замирайло можно составить целую подборку выражений, играющих на грани шуток и философской мысли: «*Танец ночи бесусовершенствован*» (Т. № 31, 1911, л. 10), «*и от беса, представьте, тоже тень. А их же считают безтелесными*» (Т. № 31, 1911, л. 11); «*каркадия каркает*» (Т. № 32, б.д., л. 1); «*подкованный ротозей*» (Т. № 32, б.д., л. 8); «*штукованный секлетей*» (Т. № 32, б.д., л. 9); «*сирены обыкновенные*» (Т. № 32, б.д., л. 29/31); «*оперено*» (Т. № 14, 1909, л. 63/73); «*Дни без огня*» (Т. № 14, 1909, л. 55); «*Чего не бывает ночью!*» (Т. № 19, 1907, л. 61). В тетрадях Замирайло встречаются и заметки в духе народных премудростей или житейских наблюдений: «*избушка на уткиных лаптях*» (Т. № 17, 1916, л. 65); «*Ходит птичка весело по тропинкам бедствий, / Не предвидя от сего / гибельных последствий*» (Т. № 14, 1909, л. 79/89). Есть комментарии и по поводу творческого процесса: «*...новаторская изморозь!*» (Т. № 18, 1907, л. 91об.); «*Замирайло, — это не Левитан ли?*» (Т. № 6, 1901, л. 21). На некоторых рисунках из тетрадей, реализованных Виктором Дмитриевичем также и в самостоятельных композициях станковой графики, художник фиксирует свое профессиональное впечатление — «неудачно!» или «нэдурненько!» Один из самых эмоционально теплых отзывов он помещает на листе 1910 г., изображающем полет ангела с ребенком над землей и имеющем свой более поздний крупноформатный акварельный аналог: «Этот рисунок прелестен!» — пишет художник («Полет», 1918, Собрание Б. Н. Васильева; Т. № 13, 1910, л. 7). Подобное трепетное отношение к данному образу говорит о сокровенной, внутренне устойчивой, не уходящей с годами преданности Замирайло иллюзорно поэтическим мечтам.

В плане вербального выражения творческих принципов в тетрадках Замирайло интересны не только комментарии к рисункам, но и заметки теоретического характера, пунктирно приоткрывающие ту значительную роль, которую Виктор Дмитриевич придавал лирико-эмоциональной взаимосвязи между своими образами. Так, на обложке одной из тетрадей художник пишет: «Элегичность, таинственность в рисунке ((и картине)) дать очень просто. / Первый план осветить, / второй затемнить. / Или наоборот: / Первый план затемнить, / второй — осветить. / В первом случае сцена приблизится. / Во втором — **уйдет за пределы досягаемости** (выделение шрифта. — *О. Д.*)» (Т. № 7, 1912, разворот). Попытка создать мир «за пределами досягаемости» и была влекущим Замирайло-паладина горизонтом искусства. Свои визуально-поэтические лейтмотивы

художник перечисляет и более последовательно: «Темы для шедевров: / — звезды. / — Река. — Ветер, ручей, серый день. — Осень, ветер, солнце. — Осень, всадник. Ветер срывает листья / (без солнца или с солнцем?) / — Дождь. — Перед бурей. — Туча, солнце, улыбка. — Снегурочка. — Снег. — Бег (в запуски, солнце, ветер). — Поле, птицы, солнце. Ветер / (птица сидит — ветер ерошит перья). — Зыбь, Весна» (Т. № 31, 1911, разворот).

Фантастический мир Замирайло — сугубо внутренняя реальность. И хотя она обладает в силу темперамента художника большим разнообразием сюжетов, однако ими не исчерпывается. Вслед за французским писателем-романтиком, предтечей символистов Жераром де Нервалем Замирайло мог бы произнести: «Я чувствую себя совсем угнетенным и расстроенным, свалившись с неба, где в продолжение нескольких месяцев я ступал такой твердой ногой. Какая жалость, что современное общество не допускает нас вечно пребывать среди снов и видений» [8, с. 16]. Идеализированная недостоверность — очень многое объясняет в той подлинно романтической поэтике, к совершенству воплощения которой Замирайло стремился весь свой творческий путь.

На внешнем уровне в жизни художника было не так уж много переворачивающих воображение событий (если не считать войны, отчасти актуализировавшей тему рыцарства, как в творчестве Замирайло, так и других художников). Однако творческая вселенная Замирайло вобрала в себя не одно столетие и культуру. И хотя зачастую искусство и постигается через биографическую канву событий и внешних впечатлений, в случае с пониманием произведений Виктора Дмитриевича, как и большинства художников-символистов, необходимо прежде всего обращаться к жизни человеческой души, визуализацию которой и представляют рассмотренные графические «дневники».

Поэтика искусства Замирайло открывает его сегодня как самостоятельного мастера русского символизма с собственной пластической лексикой и образностью, наполненной одновременно лиризмом, экспрессией и иронией, с фантастикой мышления вместо чудачества, с идеализированно рыцарственным отношением к жизни искусства и с индивидуальной формой выражения своей артистически-философской системы в жанре «эскизного» шедевра — шедевра в потенциале. Подобная характеристика, несмотря на условность, вряд ли была бы отрицательно воспринята не только самим Виктором Замирайло, ведущей целью которого было стремление отразить неясное, «уйти за пределы досягаемости» (*Замирайло В. Д.* Т. № 7, 1912, разворот).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. Песни I–XXV / пер. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. 576 с.
- 2 *Ахматова А.* «Есть в близости людей...» // *Ахматова А.* Ветер лебединый. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 510 с.
- 3 *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания / отв. ред. Д. С. Лихачев. М.: Наука, 1980. Т. 2. Кн. IV–V. 744 с.
- 4 *Врубель М. А.* Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. Л.: Искусство, 1976. 383 с.
- 5 *Давыдова О. С.* Русский паладин Серебряного века: «Апофеоз» Виктора Замирайло // Виктор Дмитриевич Замирайло. 1868–1939: в 2 кн. / Д. Э. Боулт, О. А. Гаврилюк, О. С. Давыдова, К. В. Малая. СПб.: KGallery, 2018. Кн. 1: Живопись. Графика. Книжная графика. Архивные материалы. Воспоминания современников. С. 62–127.

- 6 [Замирайло В. Д.]. Виктор Дмитриевич Замирайло. 1868–1939: в 2 кн. / Е. В. Крапивина, Н. Мислер. СПб.: KGallery, 2018. Кн. 2: Патанька (Елена Григорьевна Михайлова (Николаева)): Статьи. Рисунки. Письма. Воспоминания. 56 с.
- 7 Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт. М.: Три квадрата, 2015. 192 с.
- 8 Муратов П. Вступительная статья // *Нерваль Ж. де*. Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова, 1912. С. 3–33.
- 9 Рильке Р. М. «Если Бога ты воспел...» // *Рильке Р. М.* Сады / пер. с нем., фр., [послесл.] В. Микушевича. М.: Время, 2003. С. 157.
- 10 Толстой А. К. Портрет // *Толстой А. К.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит. 1964. Т. 1. С. 511–535.
- 11 Эрнст С. Р. В. Замирайло / обл. В. Д. Замирайло. Петроград: Аквилон, 1921. 43 [3] с.

© 2021. Olga S. Davydova
Moscow, Russia

**GRAPHIC “DIARIES” BY VICTOR ZAMIRAILO
IN THE CONTEXT OF POETICS
OF THE SYMBOLIST ARTIST’S WORK**

Acknowledgements: This paper was performed as part of the work on the project “Remembering Dreams. The Symbolist Aspects of the Visual Poetics of Art Nouveau” according to the “State scholarship for outstanding figures of culture and art of Russia and for talented young authors of literary, musical and artistic in 2020” (Ministry of Culture of the Russian Federation, recommendation of the Association of Russian Art Critics).

Abstract: The paper aims to analyze the creative “laboratory” of a talented symbolist artist Viktor Dmitrievich Zamirailo, whose art is associated with the development of original features of Russian modernism. Due to the tragic circumstances caused by Soviet ideology, as well as the irrational nature of poetics of the master’s work, Zamirailo’s legacy is poorly studied, but extremely rich in literary and philosophical associations, at the turn of the 20th century. His imaginative world, full of chivalry dreaminess, allows revealing internal (spiritual) sources of the formation of an idealistic system of symbolist thinking, which found its original reflection in the works of such aesthetically close to Zamirailo contemporaries as M. A. Vrubel, A. N. Benoit et al. The paper focuses on the albums with sketches by the master from the collection of the State Russian Museum, unique in their creative potential, for the first time analyzed by the author. Albums allow us to comprehend the individual logic of the Zamirailo iconographic system, as well as to understand the general laws of the fantasy of imaginative illusions of symbolist artists.

Keywords: Russian art of the late 19 – the first third of the 20th century, Symbolism, Art Nouveau, Modernism, Victor Zamirailo, Poetics, Iconography, Iconology, Synthesis of Arts.

Information about the author: Olga S. Davydova — PhD in Art History, Leading Research Fellow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian

Academy of Arts, Prechistenka St., 21, 119034 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6834-3291>. E-mail: davydov-olga@yandex.ru

Received: January 10, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Davydova O. S. Graphic “Diaries” by Victor Zamirailo in the context of poetics of the symbolist artist’s work. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2021, vol. 61, pp. 317–332. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-317-332>

REFERENCES

- 1 Ariosto L. *Neistovyi Roland. Pesni I–XXV* [Frantic Roland. Songs I–XXV], translated by M. L. Gasparova. Moscow, Nauka Publ., 1993. 576 p. (In Russian)
- 2 Akhmatova A. “Est’ v blizosti liudei...” [“There are people in the vicinity”]. In: Akhmatova A. *Veter lebedinyi* [Swan wind]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1998. 510 p. (In Russian)
- 3 Benua A. N. *Moi vospominaniia* [My memories], responsible edited by D. S. Likhachev. Moscow, Nauka Publ., 1980. Vol. 2. Books IV–V. 744 p. (In Russian)
- 4 Vrubel’ M. A. *Perepiska. Vospominaniia o khudozhnike* [Correspondence. Memories of the artist], compiled by E. P. Gomberg-Verzhbinskaia, Iu. N. Podkopaeva, Iu. V. Novikov. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1976. 383 p. (In Russian)
- 5 Davydova O. S. Russkii paladin Serebrianogo veka: “Apofeoz” Viktora Zamirailo [Russian Paladin of the Silver Age: Apotheosis by Victor Zamirailo]. In: *Viktor Dmitrievich Zamirailo. 1868–1939: v 2 kn.* [Victor Dmitrievich Zamirailo. 1868–1939: in 2 books], D. E. Boulton, O. A. Gavriliuk, O. S. Davydova, K. V. Malaia. St. Petersburg, KGallery Publ., 2018, book 1: Zhivopis’. Grafika. Knizhnaia grafika. Arkhivnye materialy. Vospominaniia sovremennikov [Victor Dmitrievich Zamirailo. 1868–1939. In 2 books. Book 1. Painting. Graphic arts. Book graphics. Archival materials. Memoirs of Contemporaries], pp. 62–127. (In Russian)
- 6 [Zamirailo V. D.]. *Viktor Dmitrievich Zamirailo. 1868–1939: v 2 kn.* [Victor Dmitrievich Zamirailo. 1868–1939: in 2 books], E. V. Krapivina, N. Misler. St. Petersburg, KGallery Publ., 2018. Book 2: Patan’ka (Elena Grigor’evna Mikhailova (Nikolaeva)): Stat’i. Risunki. Pis’ma. Vospominaniia [Patanka (Elena Grigoryevna Mikhailova (Nikolaeva)): Articles. Drawings. Letters. Memories]. 56 p. (In Russian)
- 7 Laku-Labart F. *Poeziia kak opyt* [Poetry as an Experience]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2015. 192 p. (In Russian)
- 8 Muratov P. Vstupitel’naia stat’ia [Introductory article]. In: Nerval’ Zh. De. Sil’viia. Oktaviia. Izida. Avreliia [Silvia. Octavia. Isis. Aurelius Avrelija]. Moscow, Knigoizdatel’stvo K. F. Nekrasova, 1912, pp. 3–33. (In Russian)
- 9 Ril’ke R. M. “Esli Boga ty vospel...” [“If you sang God ...”]. In: Ril’ke R. M. *Sady* [Gardens], translated from German, French, [afterword] by V. Mikushevich. Moscow, Vremia Publ., 2003, p. 157. (In Russian)
- 10 Tolstoi A. K. Portret [Portrait]. In: Tolstoi A. K. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1964, vol. 1, pp. 511–535. (In Russian)
- 11 Ernst S. R. *V. Zamirailo* [V. Zamirailo], cover of V. D. Zamirailo. Petrograd, Akvilon Publ., 1921. 43 [3] p. (In Russian)



Иллюстрация 1 — Д. И. Митрохин. Портрет В. Д. Замирайло. 1921. Бумага, графитный карандаш, акварель. 12,5x15,5. Российский государственный архив литературы и искусства, Москва. Отсканировано с изд.: [5, с. 65].
[Figure 1 — Dmitry Mitrokhin. Portrait of Victor Zamirailo. 1921. Graphite pencil, watercolor on paper. 12,5x15,5. The Russian State Archive of Literature and Arts, Moscow. Scanned from ed.: [5, p. 65]].



Иллюстрация 2 — В. Д. Замирайло. Фантастическая крылатая фигура, летящая над землей. Без даты. [1910-?]. Бумага, карандаш графитный. 21,5x17,7. Тетрадь № 13. 1910, ноябрь. Л. 7. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отсканировано с изд.: [5, с. 96].
[Figure 2 — Victor Zamirailo. A fantastic winged figure flying above the ground. No date. [1910-?]. Graphite pencil on paper. 21,5x17,7. Notebook № 13. 1910, November. Sheet 7. The State Russian Museum, St. Petersburg. Scanned from ed.: [5, p. 96]].



Иллюстрация 3 — В. Д. Замирайло. Женщина в кресле. Набросок. Без даты. [1901-?]. Бумага, карандаш графитный, тушь, перо. 16,6x14,2. Тетрадь № 3. 1901, 7 декабря. Л. 9. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отсканировано с изд.: [5, с. 113].

Figure 3 — Victor Zamirailo. A woman in a chair. Sketch. No date [1901-?]. Graphite pencil, ink, pen on paper. 16.6x14.2. Notebook № 3. 1901, December 7. Sheet 9. The State Russian Museum, St. Petersburg. Scanned from ed.: [5, p. 113]

Иллюстрация 4 — В.Д. Замирайло. Orlando furioso. Иллюстрация к «Роланду» Ариосто. Бумага, перо, карандаш графитный. 22,1x17,2. Тетрадь № 16, 1907. Л. 66. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Отсканировано с изд.: [5, с. 63].

[Figure 5 — Victor Zamirailo. Illustration for “Roland” Ariosto. Pen, graphite pencil on paper. 22.1x17.2. Notebook № 16, 1907. Sheet 66. The State Russian Museum, St. Petersburg. Scanned from ed.: [5, p. 63]].



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-333-344>

УДК 7.03

ББК 85.15(2)6

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. М. Г. Котовская

г. Москва, Россия

© 2021 г. Э. Г. Швец

г. Москва, Россия

РИСУНОК-РЕПОРТАЖ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ДОКУМЕНТ СОБЫТИЯ (на материалах графики полярных экспедиций Федора Решетникова)

Аннотация: Освоение русского Севера в конце XIX – начале XX вв. сопровождалось появлением темы «Покорения Арктики» в изобразительном искусстве. Художники в составе исследовательских полярных экспедиций вновь и вновь отправлялись на Север. Живописные образы Архангельска, Карелии, Северной Двины, Новой Земли, северного морского пути представляли на выставках и в СМИ перед зрителем в художественно совершенных образах. Федор Решетников участвовал в экспедиции на Север в 1930-е гг. Художник был молод, жажда совершить подвиг во имя своей страны заставила его стать участником полярных экспедиций под руководством О. Ю. Шмидта. Это было время, когда документирование экспедиционных материалов уже велось с помощью фотоаппарата и кинокамеры. Художник Ф. Решетников представил свой, нарисованный в полевых условиях экспедиции вариант экспедиционной работы и сложных будней полярников. Полярные экспедиции, подвиг челюскинцев, северные пейзажи становились важной частью художественных выставок предвоенного десятилетия (таких, как «XX лет РККА и Военно-морского флота» и «Индустрия социализма»). Интерес и популярность у зрителей сделали тему освоения русского Севера одной из самых современных, значительных и честных в национальном искусстве предвоенного десятилетия XX в.

Ключевые слова: художник, СМИ, научная экспедиция, рисунок-репортаж, Сибирь, Дальний Восток, выставка картин.

Информация об авторах:

Мария Григорьевна Котовская — доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт этнологии и этнографии Российской академии наук, Ленинский проспект, д. 32 а, 119334 г. Москва, Россия; 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/0000-0003-1056-3432>. E-mail: kotovskaya53@gmail.com

Элина Григорьевна Швец — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, ул. Чайнова, д. 15, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1821-0586>. E-mail: elina_shvets@mail.ru

Дата поступления статьи: 14.02.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Котовская М. Г., Швец Э. Г. Рисунок-репортаж как визуальный документ события (на материалах графики полярных экспедиций Федора Решетникова) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 333–344. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-333-344>

1930-е гг. в России (тогда — СССР) были для многих молодых людей эпохой романтики и веры в построение нового, справедливого социального мироустройства.

Позитивные настроения в обществе определяли, в частности, СМИ, существовавшие тогда, которые моделировали изображения реальных, вписанных в идеологическую картину советской мифологемы. Созданием мифологемы справедливого и счастливого общественного мироустройства занимались, в частности, документальный и художественный кинематограф и официальное изобразительное искусство. В газетах, журналах и документальном кинематографе того времени было много материалов о больших стройках, достижениях в науке; в частности, много рассказывали о снаряжении экспедиций в Сибирь, на Дальний Восток, полярных экспедиций и экспедиций в Среднюю Азию. Целью научных экспедиций были обеспечение национальной безопасности и развитие экономики страны. Участники этих экспедиций были в глазах современников героями и кумирами. Об этом времени сегодня существует большой корпус исторической литературы и литературы, описывающей социальные константы того времени в таблицах, цифрах, фактах.

Наша статья не ставит своей задачей подобный обзор контекстуальной литературы, а ориентирована на источники и литературу о Федоре Решетникове, где есть упоминания о студенческих годах художника и о его участии в двух полярных экспедициях под руководством О. Ю. Шмидта. Для того чтобы сегодня предложить реконструкцию событий почти вековой давности в контексте деятельности художника Ф. Решетникова в составе полярной экспедиции О. Ю. Шмидта, мы обратились к двухтомнику «Поход “Челюскина”» [6]. Некоторые репродукции набросков, сделанных непосредственно во время полярных экспедиций, вошли в альбом, составленный А. Васильевым, «Ф. Решетников в 1982 г.». Остальные публикации о художнике [7] или общие сборники [2] о советском искусстве часто содержат всего несколько фраз об участии Ф. Решетникова в полярных экспедициях или пропускают этот момент его биографии.

Героизация и романтика освоения неизученных уголков страны, образы исследователей и путешественников, возведенные в приоритетный статус государственной идеологии, были заманчивыми и притягательными для студенчества и молодых людей, жаждавших романтики и больших свершений. Одним из таких романтиков был юный студент ВХУТЕИНа Федор Решетников, который мечтал об участии в современных больших стройках или героических экспедициях. Примеров для подражания в выстраивании «судьбы героя своего времени» для многих молодых людей в СССР 1930-х гг. было достаточно. Молодые люди читали в СМИ статьи и заметки и смотрели документальные киносюжеты в кинотеатрах о подвигах своих современников в построении новой индустриальной мощи СССР. Стране нужны были молодые, верящие в светлое будущее энтузиасты, и на государственном уровне эта парадигма воспитания нового советского человека успешно претворялась в жизнь. Популярными были статьи и очерки в периодической печати тех лет об освоении и включении в экономику и оборонную доктрину молодой страны Советов ее дальних, необжитых и плохо исследованных

дованных территорий. И здесь одним из героев, непрекаемых авторитетов для всей страны и, конечно, для студенческой молодежи, в 1930-е гг. был Отто Юльевич Шмидт. Математик по образованию, человек академической карьеры, он с 1924 г. участвовал в научных экспедициях. Широкая эрудиция ученого, трудоспособность, абсолютная логика выстраивания концепции исследования, способность определять главные цели и подчинять им поставленные задачи помогали О. Ю. Шмидту одновременно трудиться над созданием первой советской энциклопедии (первый том БСЭ вышел в 1926 г.), возглавлять с 1929 г. кафедру алгебры Московского университета, работать в сфере организации профессионального образования и организовывать научные экспедиции [9].

Отто Юльевич Шмидт, без сомнения, был одним из главных героев своего времени. Еще до знакомства с О. Ю. Шмидтом молодой художник нарисовал его портрет — дружеский шарж. Поскольку Федор был достаточно ироничен и при этом был хорошим рисовальщиком, шарж получился графически точным и по-хорошему остроумным. В парадигме своего времени О. Ю. Шмидт покоряет Северный полюс, и нет ему преград (рисунок 1).



Рисунок 1 – Ф. Решетников. О. Ю. Шмидт на подступах к Северному полюсу. Дружеский шарж. 1932

Figure 1 – F. Reshetnikov. O.Iu. Schmidt approaching the North Pole. A Friendly Caricature. 1932

Вот как Федор Решетников описывает свою первую встречу с известным тогда уже всей стране путешественником и исследователем Отто Шмидтом:

Женщина с ребенком вошла в вагон трамвая через переднюю площадку и попросила кого-то из близстоящих:

— Товарищ, передайте гривенник!

Монета поплыла по рукам. Высокий человек, стоявший спиной ко мне, обернулся и сказал:

— Товарищ, передайте...

Я обомлел. Это был он, Отто Юльевич Шмидт, человек с голубыми глазами и окладистой бородой, живой Шмидт, встречи с которым я так добивался. Я взял монету с такой медлительностью, будто не в силах был пошевелить рукой. Билет был передан по назначению. Шмидт снова обернулся. Я протиснулся немного вперед, вынул свой блокнот и начал незаметно набрасывать его профиль. На какой-то улице он сошел. Я за ним. Он идет размашистым шагом, а я бегом сбоку и зарисовываю его. Я шел за ним, пока он не скрылся в подъезде. Примчался домой и нарисовал карикатуру: Отто Юльевич шагает по земному шару, направляясь к Северному полюсу. Торопится. Один меридиан порвал, параллели всякие за ноги цепляются. Карикатурка получилась хорошая. Может, и не очень похожая, но смешная. Показал я ее своему другу Муханову, а он — Шмидту. Шмидту понравилась карикатура. Я ему подарил ее. После этого и произошло знакомство.

Представил меня Муханов Отто Юльевичу в редакции БСЭ, когда он беседовал с журналистами. Я вошел. Отто Юльевич спрашивает:

— А вы?

Я смутился, молчу, а Муханов говорит:

— Отто Юльевич, это художник Решетников, о котором я вам говорил.

Так я с ним и познакомился [6, т. 2, с. 60].

«Полярная биография» Ф. Решетникова началась в то время, когда слово «Арктика» звучало притягательно, манило романтикой и неизведанностью. В 1932 г. студент художественного института Решетников участвует в героическом походе ледокола «Сибиряков», впервые в истории прошедшего по Северному морскому пути за одну навигацию. Из рейса художник привез множество зарисовок, эскизов, портретов, послуживших в дальнейшем основой для сюжетов будущих картин. За поход на «Сибирякове» Федора Решетникова наградили орденом Трудового Красного Знамени — первого, кстати, среди комсомольцев, студентов [6, т. 2, с. 60].

Попал Ф. Решетников на борт парохода «Сибиряков» непросто, но это была его мечта, его самоутверждение как гражданина и как человека, представлявшего тогда молодое поколение творческих деятелей новой страны. Сложность профессионального участия Ф. Решетникова в полярной экспедиции была в том, что в 30-е гг. XX в. в судовой роли (должностном перечне команды парохода) должности художника уже не значилось, наступила эра создания визуальных документов экспедиций с помощью технических приспособлений. В составе экспедиций были штатные фотографы, иногда даже кинооператоры экспедиции, а институционально закрепленного статуса художника из-за выполнения визуальных документов техническими приспособлениями (фотоаппаратом и кинокамерой) уже не было предусмотрено.

Ф. Решетников пишет в воспоминаниях:

У меня к Шмидту было дело. Мне до смерти хотелось в Арктику поехать, а тут как раз «Сибиряков» собирался в поход. Стал просить Отто Юльевича устроить меня кочегаром или кем-нибудь другим, лишь бы поехать. Он смеется:

— Я кочегарами не заведу. Это нужно обращаться к Воронину. Он капитан, это по его ведомству. А Воронин в Архангельске.

Вижу — дела плохи. Обидно. Остаются три дня до отъезда. Собрал я свой чемоданчик, в институте ничего не сказал и покатил в Архангельск.

Являюсь опять к Отто Юльевичу; он удивлен:

— Вы-то зачем здесь?! Ничего я для вас сделать не могу.

Я, конечно, зря времени не терял и до отъезда выпустил юмористический «Крокодил» с карикатурами. Все смеялись, читая. Затем опять пошел к Отто Юльевичу.

Он снова говорит:

— Не могу. «Крокодил» не помогает!..

Обращался к Воронину, он сочувствует, а помочь не может. И все так: сочувствуют, а советы дают никудышные. Фотограф Новицкий даже советовал в трюм залезть потихоньку, а среди моря вылезти. Но не хотелось мне подводить Отто Юльевича. И уже перед самым отходом корабля взяли меня. На мое счастье там большую библиотеку закупили. Понадобился человек.

Вызвал меня Отто Юльевич и говорит:

— Вы будете библиотекарем, а кроме того всякую другую работу делать будете.

Я говорю:

— Разумеется [6, т. 2, с. 61].

Поход «Сибирякова» начался 28 июля 1932 г. Ф. Решетников в своих воспоминаниях писал о том, что с помощью друзей привел в порядок корабельную библиотеку, был создателем и активным участником театральных постановок. Помимо работы в библиотеке, он работал в бригаде Гаккеля наряду со всеми в авралах по углю и выгрузке продуктов. В свободное от работы время выпускал стеновку (регулярную стенгазету. — *М. Г., Э. Ш.*) и выходившие по тому или иному поводу листы шаржей «Ледовитый крокодил».

Ф. Решетников в части своих воспоминаний пишет об Арктике: «Арктика произвела на меня неотразимое впечатление. Суровая природа, чистые, прозрачные тона ее красок покорили меня как художника. А как захватывает борьба со льдами! Поход “Сибирякова” всем известен; писали о нем и в кино показывали. Прошли мы благополучно; правда, конец плавания — уже под парусами, но все-таки дошли. Были мы и в Японии — в Токио. В Японии я и художник Кантарович (в судовой роли художник Кантарович числился матросом. — *М. Г., Э. Ш.*) устроили выставку своих путевых зарисовок. По дороге в Москву я делал из окна наброски тушью и акварелью, а из альбома тщательно перерисовывал полярные пейзажи.

О походе “Сибирякова” подготовил я еще ряд работ, собрал старые и выставил в залах “Всекохудожника” на Кузнецком мосту. Народ ходил хорошо. Не знаю, я ли их интересовал, думаю, что больше поход “Сибирякова”» [6, т. 2, с. 64].

Итогом путешествия на пароходе «Сибиряков» стала его дебютная живописная работа «Ремонт “Сибирякова” во льдах». Сюжет был переработан и стал из почти репортажной зарисовки, выполненной в стилистике конструктивистского подхода к построению образов, полноценной живописной композицией. Живописные работы Ф. Решетникова, выполненные уже по возвращении в Москву, более традиционны в сюжетах и формально-стилистических рамках, менее динамичны и пластичны в образном языке формы исполнения, но они являются весомым дополнением к графическому материалу, созданному художником в экспедициях (рисунок 2).



Рисунок 2 – Ф. Решетников. Кинооператор М. Трояновский, кинорежиссер В. Шнейдеров, капитан В. Воронин. Дружеский шарж. 1934
 Figure 2 – F. Reshetnikov. The Camera-man M. Trojanovsky, the Director V. Schneiderov, the Captain V. Voronin. A Friendly Caricature. 1934

Следующее полярное путешествие состоялось в 1933–1934 гг. Когда формировалась новая полярная экспедиция на пароходе «Челюскин», ее руководитель О. Ю. Шмидт встретил молодого художника как старого знакомого, уже бывалого полярника. Принимая в состав экспедиции деятелей культуры, Отто Юльевич поставил перед ними, как и перед всеми другими участниками, неперемное условие: помимо работы, выполняемой по должности, участвовать во всех авралах и других мероприятиях, если это понадобится [6, т. 2, с. 5]. В состав экипажа парохода «Челюскин» были включены писатель Семенов, корреспондент «Известий» Громов, корреспондент «Комсомольской правды» и личный секретарь Шмидта Муханов, поэт и специальный корреспондент «Правды» И. Сельвинский, художник Решетников, фотограф Новицкий, операторы Трояновский и Шафран [6, т. 1, с. 1].

Летом 1933 г. научная экспедиция под руководством Отто Шмидта на пароходе «Челюскин» вышла в экспедицию, целью которой была проверка возможности прохода Северным морским путем транспортными кораблями, что до этого удалось только ледоколу «Сибиряков». Мы уже говорили о том, что ледокол «Сибиряков» впервые в истории мореплавания прошел за одну летнюю навигацию из Белого моря в Тихий океан [4].

На этот раз в должностные обязанности Ф. Решетникова входили выпуск газеты и путевые зарисовки, в судовой роли он числился художником, на этом настоял О. Шмидт, формируя команду экспедиции. Остроумные выпуски газеты и нетривиальные рисунки художника на «Челюскине» все ждали с нетерпением. Каждый выход газеты «Ледовый крокодил», оформленной художником, становился на пароходе поводом для споров и обсуждений. Ф. Решетников рисовал много, так как это теперь была его основная обязанность, всегда носил с собой блокнот для зарисовок — об этом пишут многие участники экспедиции в своих воспоминаниях.

Сегодня, читая и анализируя экспедиционные материалы, исследователи предлагают варианты современной трактовки корпуса литературных текстов и художественной графики, созданной непосредственно во время путешествия.

Г. Орлова предлагает рассмотрение челюскинской эпопеи посредством прочтения писем, написанных во время ледовой экспедиции.

«Челюскинская эпопея — средоточие советского арктического мифа <...> оказала влияние на формирование дискурсивного ландшафта сталинской эпохи. Из челюскинского материала была скроена идентичность “советский человек”. На полярниках и летчиках обкатывалась новая редакция героизма, патриотизма и арктического первенства... Арктическое событие, на несколько месяцев приковавшее внимание всей страны, способствовало романтизации и даже перекраиванию географии, <...> превращению ее в инструмент пропаганды» [4].

Когда казалось, что путь экспедиции подходит к завершению, в Беринговом море «Челюскин» попадает в ледовый плен. Для корабля и людей сразу возникла угроза затопления судна. Весь экипаж судна и члены экспедиции должны были спешно покинуть его. Случилось непредвиденное: 13 февраля 1934 г. пароход был раздавлен льдами и затонул. Во время аврала Ф. Решетников наравне со всеми работал на выгрузке корабля. Художник понимал, что он должен быть хроникером важного, пусть и драматического события. Он рассказывал, что в последний момент забежал в свою каюту, схватил папку, этюдник и выбросил их прямо на лед. В этот день Федор, как истинный репортер, сделал наброски, ставшие документами произошедшего события. Художник запечатлел момент эвакуации с борта корабля и митинг на льдине. Именно по рисункам-репортажам Ф. Решетникова мы сегодня представляем, как велась эвакуация с тонущего корабля, как спасали экспедиционное оборудование и продукты жизнедеятельности, эвакуировали людей. Его картина «Гибель “Челюскина”» — это реалистическое живописное повествование о трагическом событии. В ней нет и не может быть той прежней иронии молодого художника. Но нет в картине и трагических черт. Видимо, молодость и энтузиазм молодого художника, верящего, что все еще можно исправить, что впереди все равно будет победа, позволили ему реалистически честно, но без нот трагедии и ужаса изобразить сюжет гибели корабля (рисунок 3).



Рисунок 3 – Гибель «Челюскина». 1934 г.

Figure 3 – The wreck of Chelyuskin. 1934

В трудных условиях рождались внешне будничные рисунки с натуры о жизни «полярных робинзонов» на дрейфующей льдине. Это рисунки-наброски, выполненные графитным карандашом. Задачей таких беглых набросков был рисунок-репортаж, рисунок — документальная фиксация события. Многие из них по возвращении в Москву Решетников опубликовал в газетах. Рисовать приходилось при свете коптилки, лежа на полу или сидя на корточках. Тут помог опыт, приобретенный на ледоколе «Сибиряков», где писать с натуры было также очень тяжело: масляная краска свертывалась, а акварель быстро замерзала, кисть липла к полотну, масло приходилось размазывать ножом. На льдине в лагере Шмидта условия оказались еще труднее — вернее, для рисования их практически не было совсем [6, т. 2, с. 68].

Благодаря оперативной работе челюскинцев все необходимые вещи и запасы провизии заранее вынесли на палубу и быстро сбросили на лед. На дрейфующей льдине был создан ледовый лагерь, в котором оказалось 104 человека, включая десять женщин и двух маленьких девочек, родившихся во время плавания. Этот лагерь просуществовал два месяца. В полярном лагере на льдине был свой ежедневный распорядок ежедневных обязанностей для членов экипажа и научных сотрудников. Часто после выполнения работ члены команды собирались в палатке О. Шмидта. Человек энциклопедических знаний, Отто Юльевич Шмидт читал для своих слушателей лекции. Темы лекций были самыми разнообразными — от проблем науки до рассказов о произведениях мирового искусства (рисунок 4).



Рисунок 4 – Когда в бараке идет лекция... 1934 г.
Figure 4 – When there's a lecture in the barracks... 1934

Наконец радист Эрнст Кренкель принял долгожданную весть: из Ванкарема летит самолет. Надо подать сигнал — указать, где находится лагерь. В специально подвешенной бочке зажгли нефть, паклю, смолу, чтобы пошел густой черный дым [6, т. 2, с. 65]. И этот примечательный момент запечатлел художник. Одним из последних рейсов, 12 апреля 1934 г., на Большую землю был отправлен Ф. Решетников.

Поход парохода «Челюскин» стал тяжелым испытанием для всего экипажа. Тяжелым был этот поход и для художника. На фоне триумфального завершения знаменитой челюскинской эпопеи привезенные Ф. Решетниковым зарисовки имели шумный и заслуженный успех.

Очерки и статьи челюскинцев, многие из которых впервые взялись за литературный труд, их дневники и воспоминания, талантливые рисунки художника Решетникова, фотоснимки Новицкого и других участников экспедиции легли в основу книги, которая стала редчайшим, волнующим историческим документом. 64 челюскинца писали двухтомник похода [1, с. 2].

В 1939 г. в Москве проходила грандиозная выставка «Индустрия социализма». Она как бы подводила итог творческой деятельности советских художников за годы первых сталинских пятилеток. На стендах главенствовали самые прославленные живописцы: Юон, Грабарь, Иогансон, Пластов, Крымов, Рылов. Среди этих имен был и Федор Решетников. Две его картины, «Первый самолет над лагерем Шмидта» и «В штабе-палатке лагеря», были оценены по достоинству. После этой выставки Федор стал непременным участником всех последующих — и всесоюзных, и всероссийских.

Для Ф. Решетникова обе полярные экспедиции стали бесценным профессиональным опытом. Так как документирование больше не входило в основную задачу художника-корреспондента экспедиции (визуальное документирование велось с помощью фото- и кинокамер), художник мог позволить себе выбирать интересную для него и зрителя форму подачи изобразительного материала. Ф. Решетников воспользовался жанром шаржа и карикатуры. Еще в бытность свою студентом младших курсов ВХУТЕИНа художник увлекался творчеством Кукрыниксов, он прославился среди студентов как виртуоз графического шаржа. Эта практика точного, бескомпромиссного изображения характера героев сформировала стиль его экспедиционной графики. Графические листы были по-своему изящны, гротескны, но не желчны и злобны в изобразительных характеристиках персонажей, а остроумны с точки зрения представленной информации: «Отто плывет на льдине, бороною всех прикрыл», «Шмидт выступает перед полярными медведями», «Медведи вручают Шмидту символические ключи от Арктики» и тому подобные шаржи. В сегодняшней репрезентации эти графические листы представляют собой ироническое остранение стереотипов изображения подвига полярников 1930-х гг. визуальными средствами рисунка-репортажа.

Позднее художник выполнил серию картин и графических листов по воспоминаниям и зарисовкам, которые удалось сделать на льдине Чукотского моря. Пользуясь определением жанра этих работ Ф. Решетникова, можно употребить литературный термин «травелог». Травелог — это личное путешествие, поиск, происходящий одновременно как во внутреннем, так и во внешнем пространстве мотивов и образов. Это особый способ осмыслить совершенное путешествие или совершать его. Перерабатывать и заканчивать эскизы и задуманные картины — это обычная практика для всех художников, работавших когда-либо в экспедициях. Визуальные графические материалы стали дипломной работой молодого художника и были представлены на первой персональной выставке «Челюскинская эпопея». Это говорит о хорошем профессиональном исполнении и интересных художественных находках в графических работах экспедиционного материала. Выставка «Челюскинская эпопея» имела успех, была поддержана на государственном уровне и лично Отто Шмидтом.

Художественная критика XXI в. [3, с. 96] часто обвиняет Ф. Решетникова и художников его круга в конъюнктурном идеологическом видении действительности, исходя из сюжетов его картин, созданных в 30–50-е гг. XX в. Это отдельная полемическая область в исследовании творчества Ф. Решетникова. Но нелицеприятные характеристики никогда не были применены при описании картин художника, посвященных полярным экспедициям 30-х гг. XX в., несмотря на то что вторая экспедиция закончи-

лась неудачно, и сегодня существует много противоречивых материалов и суждений об этой экспедиции.

В больших жанровых картинах позднего периода отсутствует ироническое остранение стереотипов изображения подвига полярников 1930-х гг. визуальными средствами рисунка-репортажа, но и задача таких картин несколько иная. Иным было и переосмысление Ф. Решетниковым пройденного в молодости пути и пережитых в экспедициях впечатлений и опыта (рисунок 5).



Рисунок 5 – Летчики, спасшие полярную экспедицию «Первые Герои Советского Союза А. В. Ляпидевский, С. А. Леваневский, В. С. Молоков, Н. П. Каманин, М. Т. Слепнев, М. В. Водопьянов, И. В. Доронин» 1976 г.

Figure 5 – The Pilots-Saviors of the Polar Expedition. “The First Heroes of the Soviet Union A. V. Lyapidevsky, S. A. Levanevsky, V. S. Molokov, N. P. Kamanin, M. T. Slepnev, M. V. Vodopianov, I. V. Doronin”, 1976

Иронические рисунки-репортажи Ф. Решетникова навсегда остались в графических визуальных материалах двух полярных экспедиций Отто Шмидта и легли в основу иллюстративного ряда книги-двухтомника «Поход “Челюскина”» (М.: Правда, 1934) [6].

Работы «Гибель “Челюскина”» (1973), портрет Отто Шмидта (1977), «Первые Герои Советского Союза А. В. Ляпидевский, В. С. Молоков, С. А. Леваневский,

М. В. Водопьянов, Н. П. Каманин, И. В. Доронин, М. Т. Слепнев» (1976) [3] были написаны позже, в 70-х гг. XX в., по воспоминаниям и рисункам 1930-х гг. Картины в другой стилистике написаны спустя много лет уже маститым известным художником Федором Павловичем Решетниковым. Все перечисленные картины выполнены в традиции «сурового стиля», эстетически характеризовавшего уже 60-70-е гг. XX в., но так подходящего для репрезентации непростых событий экспедиции Отто Шмидта на пароходе «Челюскин».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Васильев А. Ф.* Решетников (альбом). М.: Искусство, 1982. 321 с.
- 2 История русского и советского искусства. М.: Высшая школа, 1989. 447 с.
- 3 *Морозов Д. И.* Конец утопии. М.: Галарт, 1995. 218 с.
- 4 *Орлова Г.* Челюскинская робинзонада // НЛО. URL: <http://nlobooks.ru/node/7369> (дата обращения: 01.02.2021).
- 5 Отто Юльевич Шмидт в истории России XX века и развитие его научных идей. М.: Физматлит, 2011. 600 с.
- 6 Поход «Челюскин» // Rulit.me. URL: <https://www.rulit.me/books/pohod-chelyuskina-read-210722-1> (дата обращения: 01.02.2021).
- 7 Решетников Федор Павлович, живописец, народный художник СССР, ветеран-челюскинец, путешественник // Rus-travelers.ru. URL: <http://rus-travelers.ru/reshetnikov-fedor-pavlovich> (дата обращения: 01.02.2021).
- 8 Федор Решетников // Литературный Портал «ЛитКульт». URL: <http://litcult.ru/bio/1590> (дата обращения: 01.02.2021).

© 2021. Mariya G. Kotovskaya
Moscow, Russia

© 2021. Elina G. Shvets
Moscow, Russia

PAINTING-REPORT AS VISUAL DOCUMENT OF AN EVENT (BASED ON GRAPHIC SKETCHES OF F. RESHETNIKOV'S POLAR EXPEDITIONS)

Abstract: The exploration of the Russian north at the end of 19th – the beginning of the 20th centuries went along with the emergence of the topic “the conquest of the Arctic” in visual arts. The artists would travel as part of research polar expeditions to the North again and again. Picturesque images of Arkhangelsk, Karelia, Northern Dvina, Novaya Zemlya, the northern sea passage would appear in mass media in front of the viewer in artistically perfect images. Fyodor Reshetnikov took part in an expedition to the North in the 1930s. The artist was young; the desire to perform a feat for his country propelled him to take part in polar expeditions led by O. Yu. Schmidt. It was the time when the materials would be documented by means of photo- and movie camera. During the expedition the artist presented his own way of depicting the work of the expedition and its everyday life. Polar expeditions, the feat of “Chelyuskin,” northern landscapes would

become an essential part of artistic exhibitions in the 1930s (such as “20 anniversary of Red Army” and “Socialism Industry”). Viewers’ interest in the topic and a general popularity of the topic made the exploration of the North one of the most prominent, sincere and significant moments in the national art of the 20th century before the war.

Keywords: artist, mass media, research expedition, draft-reportage, Siberia, Far East, artistic exhibition.

Information about the author:

Mariya G. Kotovskaya — DSc in History, Professor, Leading Research Fellow, 1) Institute of Ethnology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave, 32 a, 119334 Moscow, Russia; Professor, 2) A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 33 Sadovnicheskaya St., p. 1, 115035 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1056-3432>. E-mail: kotovskaya53@gmail.com

Elina G. Shvets — PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 15 Chayanova St., 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1821-0586>. E-mail: elina_shvets@mail.ru

Received: February 14, 2021

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Kotovskaya M. G., Shvets E. G. Painting-report as visual document of an event (based on graphic sketches of F. Reshetnikov’s polar expeditions). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 333–344. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-333-344>

REFERENCES

- 1 Vasil'ev A. F. *Reshetnikov (al'bom)* [Reshetnikov (album)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 321 p. (In Russian)
- 2 *Istoriia russkogo i sovetskogo iskusstva* [History of Russian and Soviet art]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1989. 447 p. (In Russian)
- 3 Morozov D. I. *Konets utopia* [The end of utopia]. Moscow, Galart Publ., 1995. 218 p. (In Russian)
- 4 Orlova G. Cheliuskinskaia robinzonada [Chelyuskin robinsonade]. In: *NLO*. Available at: <http://nlobooks.ru/node/7369> (accessed 01 February 2021). (In Russian)
- 5 *Otto Iul'evich Shmidt v istorii Rossii XX veka i razvitie ego nauchnykh idei* [Otto Yulievich Schmidt in the history of Russia of the twentieth century and the development of his scientific ideas]. Moscow, Fizmatlit Publ., 2011. 600 p. (In Russian)
- 6 Pokhod “Cheliuskin” [Campaign “Chelyuskin”]. In: *Rulit.me*. Available at: <https://www.rulit.me/books/pohod-chelyuskina-read-210722-1> (accessed 01 February 2021). (In Russian)
- 7 Reshetnikov Fedor Pavlovich, zhivopisets, narodnyi khudozhnik SSSR, veteran-cheliuskinets, puteshestvennik [Reshetnikov Fyodor Pavlovich, painter, People's Artist of the USSR, veteran Chelyuskinets, traveler]. In: *Rus-travelers.ru*. Available at: <http://rus-travelers.ru/reshetnikov-fedor-pavlovich> (accessed 01 February 2021). (In Russian)
- 8 Fedor Reshetnikov [Fyodor Reshetnikov]. In: *Literaturnyi Portal “LitKul't”* [Literary Portal “Litkult”]. Available at: <http://litcult.ru/bio/1590> (accessed 01 February 2021). (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-345-356>

УДК 7.03+008

ББК 85.318(2)+71

Научная статья / Research Article



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

© 2021 г. Д. И. Иванов
г. Сиань, КНР

© 2021 г. В. В. Варава
г. Москва, Россия

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА РУССКОГО РОКА (на примере творчества К. Кинчева)

Аннотация: Статья посвящена анализу этических и эстетических аспектов русского рока на примере творчества одного из его наиболее ярких представителей Константина Кинчева. Делается предположение, что отечественная рок-поэзия является органическим и самобытным элементом большого текста русской культуры, отражающим в себе его глубинные типологические характеристики. Это прежде всего синтез литературы и философии при доминировании нравственной проблематики. Характерный для русской философской культуры взаимопереход этического и экзистенциального находит в творчестве К. Кинчева наивысшее воплощение. С этой точки зрения анализируются некоторые важные аспекты творческого пути рок-поэта, для которого характерны духовные коллизии, проявленные в таких вещах, как мучительный поиск истины, метания от тьмы к свету, погружение в inferнальные области и т. д. Показано, что эти состояния являются необходимыми для формирования полноценного художественного мира, который немислим без подобных противоречий. Тем самым развенчивается традиционно сниженный и откровенно негативный образ представителя рок-культуры как носителя агрессивного и деструктивного начал. Важным для всего творчества К. Кинчева является ощущение того, что поэтический дар творца делает его сопричастным божественному бытию и, соответственно, нравственно ответственным за каждое произнесенное слово. Это по сути дела религиозная концепция художественного творчества, уходящая своими корнями к идеям Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: творчество К. Кинчева, рок-поэзия, русская литература и философия, этика, эстетика, поиск истины, экзистенция, духовное начало.

Информация об авторах:

Дмитрий Игоревич Иванов — кандидат филологических наук, доцент, профессор Института русского языка, Сианьский университет иностранных языков, ул. Вэньюань Наньлу, кампус Чанань, 710128 г. Сиань, КНР. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-0049>. E-mail: Ivan610@yandex.ru

Владимир Владимирович Варава — доктор философских наук, профессор, профессор, Финансовый университет при Правительстве РФ, ул. Барышевская роща, д. 22, 108831 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7811-5452>. E-mail: vladimir_varava@list.ru

Дата поступления статьи: 29.04.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Информация об авторе: Иванов Д. И., Варава В. В. Этика и эстетика русского рока (на примере творчества К. Кинчева) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 345–356. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-345-356>

Отечественная рок-поэзия, безусловно, является органическим и самобытным элементом большого текста русской культуры и поэтому отражает в себе его глубинные типологические характеристики. Одна из таких характеристик заключается в *синтезе литературы и философии*, порождающем известные феномены «философичности литературы» и «литературоцентричности философии», которые часто исследователями определяются как наиболее существенные черты русской культуры вообще¹. При этом, что наиболее важно в данном вопросе, и литература и философия в русской культурной традиции носят *этикоцентричный* характер.

Это значит, что этическая проблематика, прошедшая через этапы христианского дидактизма древнерусских книжников, «проклятых вопросов» русской экзистенциальной мысли XIX в., напряженнейших философских исканий Серебряного века и глубинных нравственных вопрошаний писателей-деревенщиков, представляет собой *духовный инвариант* отечественной культуры. От классиков русской философии до современных исследователей прослеживается эта мысль, что свидетельствует о ее основательности. Приведем лишь несколько таких свидетельств.

Прежде всего, важна оценка русской философии, данная В. В. Зеньковским, который отметил, что в ней «всюду доминирует (даже в отвлеченных проблемах) *моральная установка*: здесь лежит один из самых действенных и творческих истоков русского философствования. Тот «панморализм», который в своих философских сочинениях выразил с исключительной силой Лев Толстой, — с известным правом, с известными ограничениями может быть найден почти у всех русских мыслителей, — даже у тех, у которых нет произведений, прямым образом посвященных вопросам морали (например, у Киреевского)» [8, с. 16]. Это значит, что литература является наиболее уместным средством для выражения нравственных идей, которые по своей сути являются абсолютно нетрактатными, в отличие от этики как академической дисциплины.

Современный исследователь, историк русской философии В. В. Сербиненко, характеризуя первоначальный этап генезиса русской философии пишет: «В русской мысли очень рано осознается и достаточно определенно формулируется идеал единства Истины, Добра и Красоты. <...> Уже в древнейших памятниках отечественной мысли центральное место занимают проблемы антропологические, историософские и этические» [17, с. 13]. Для понимания онтологического смысла слова «этика» в русской философии важна его трактовка Т. А. Кузьминой: «Этика — не просто одна из философских дисциплин, а центр, смысл, основа философии как таковой, а нравственный опыт человека — его наивысшее проявление и богатство, путь к Истине, наконец» [13, с. 87].

¹ Данная позиция разделяется многими авторитетными исследователями, среди которых В. В. Кожин, Г. Д. Гачев, Г. Померанц, С. Г. Бочаров, Ю. Н. Давыдов, Б. Н. Тарасов, А. А. Корольков, С. Г. Семенова, В. К. Кантор, М. Н. Громов, К. Г. Исупов, И. И. Евлампиев, В. П. Океанский и др. Среди наиболее примечательных трудов на эту тему следует отметить коллективную монографию под ред. А. А. Тахо-Годи «Русская литература и философия: пути взаимодействия» [16]. В этой монографии представлен широкий контекст истории взаимоотношения литературы и философии на протяжении целого столетия — от первой половины XIX в. до первой половины XX в.

Этих оценок достаточно, чтобы осознать фундаментальность нравственной проблематики в литературоцентричной традиции русской философии и литературы. Нравственный здесь означает захваченность стихией «последних», «проклятых» вопросов, связанных с бытийным уделом человека. И очевидно, что такие темы, как смерть, смысл жизни, страдание, отчаяние, вера и неверие, поиск истины, любовь, трагизм жизни, здесь имеют первое и высшее значение.

Данные особенности не могли не отразиться на лирико-семантическом строе отечественной рок-музыки, которая сама во многом и является продолжателем традиции русского философского этикоцентризма во второй половине XX в. Исследователи И. Кормильцев и О. Сурова, анализируя эволюцию рок-поэзии в русской культуре, отмечают такие его особенности, указывающие на явную философичность экзистенциального толка, как эскепистский пафос, стремление к созданию «альтернативного» мира, не соприкасающегося с реальностью, разочарование, усталость, намек на утраты, страдающий и горько разочарованный лирический герой. Но главное, что выделяют исследователи, — это «внимание к **нравственно-этической проблематике** (выделено нами. — Д. И., В. В.), порой доходящей до дидактизма (особенно эта тенденция заметна в текстах Макаревича, который к тому же прекрасно владеет эзоповым языком). Нравственная проблематика рассматривается скорее в “экзистенциалистском” ключе — герой ответствен только перед собой, без поправки на “другого”, без требований социальной адаптации. Речь идет о некотором внутреннем “кодексе чести”» [12, с. 16].

Это очень важное наблюдение исследователей — *сдвиг нравственного в экзистенциальное*. Во многом этика в русской философии тождественна проблемному полю экзистенциализма в западной традиции. То, о чем размышляли отечественные авторы, не употребляя термин «экзистенция», прежде всего, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Л. Н. Андреев и др., вписано в топику экзистенциальной философии как таковой. Их же рефлексии в традициях отечественной философии принято считать нравственной, т. е. этикоцентричной [4].

Рассмотрим с этих позиций некоторые аспекты творчества К. Кинчева, которое, с нашей точки зрения, представляет собой ярко-выраженное этико-экзистенциальное стремление к наивысшему смыслу, что соответствует глубинным традициям отечественной философичной литературы. В этом стремлении человек проходит сложный духовный путь — от богоотрицания, сомнения, мучительного поиска истины до понимания божественного смысла творения и творчества.

В композиции «Стать песней» К. Кинчев предлагает «свою» интерпретацию до конца непостижимого и неподвластного человеку мучительно-спасительного процесса «рождения» песни. Концептуально-смысловым ядром этого со-творческого акта становится ощущение органичности своего естества, воплощенное в гармонии души и духа человека с Богом. Сам автор говорит об этом так: «Задача поэта, на мой взгляд, заниматься со-творчеством. Быть вместе с Творцом, прислушиваться к зову и принимать благодарно то, что он тебе дает... Ни в коем случае от этого дара не отказываться и не приписывать его себе»².

Ощущение одухотворенно-незримого присутствия в себе Духа Святого — «естества-в-себе» — это единственно возможная для К. Кинчева форма творческого интуитивно-интенционального со-существования со Всевышним, воля и сила которого «примиряет» поэта с самим собой и «настраивает» его на восприятие импульсов еще не рожденного слова: «Постучалась песня в двери... Взял ее бережно и записал. Не постучалась... Живешь... Занимаешься другими вещами. Это тайна, а как тайной

² Рок-версия событий — «Пространство слова». Документальный фильм (Фильм второй). 2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CSXYll xtrV8> (дата обращения: 18.04.2020).

делиться? В этом случае она перестает быть тайной. Мне это ощущение дорого, трепетно... Как это получается... Само собой... Бывает песня мучает тебя достаточно долгое время, бывает появляется вдруг...»³.

В основе этого ощущения («естество-творчество-в-себе» часть «естества-творчества-в-Боге») лежит глубокое осознание того, что «возложенный» на поэта-«проводника» дар со-творчества, со-причастности к великому таинству «бытия-к-Богу» — это со-переживание абсолютной боли-ответственности за каждое произнесенное слово. Каждый из тех, кто «получает голос», обязан быть честным не только с самим собой, но и с источником этого дара (Богом) и с теми, к кому он обращен. Это есть не что иное, как нравственное восприятие и отношение к своему творческому дару, впервые с особой силой выраженное у нас Н. В. Гоголем.

Заметим, что данная установка К. Кинчева также связана с концепцией творчества А. Башлачева. Для подтверждения этого тезиса представим несколько поэтических фрагментов. *К. Кинчев: «Гул основ (ощущение естества-в-себе и со-творчества-с-Ним (здесь и далее курсив наш. — Д. И., В. В.)) — легкая тень честного слова (незримое прикосновение-присутствие дара Божьего в человеке), / Правдой жжет и заставляет лететь (осознание человеком великой ответственности за возложенный на него дар) / Боль огня переживать снова и снова (готовность воплощать свое «сущностное я», выраженное в непреодолимом гибельно-возрождающем стремлении быть «проводником» дара творческого естества) / И вздохом взять смерть (не само-, а со-утверждение причастности человека-поэта к «бытию-с-Богом (-в-Боге-вере)»» [9].*

А. Башлачев: «Нить, как волос. / Жить, как колос (незримое прикосновение-присутствие дара Божьего в человеке) / Размолотит колос в дух и прах один цепной удар (осознание человеком великой ответственности за возложенный на него дар) / Да я все знаю, дай мне голос. / И я любой удар приму, как твой великий дар» [2, с. 440] (готовность воплощать свое «сущностное я», выраженное в непреодолимом гибельно-возрождающем стремлении быть «проводником» дара творческого естества); «Тут дело не ново — словить это Слово / Ты снова, и снова, и снова — лови. / Тут дело простое — нет тех, кто не стоит, / Нет тех, кто не стоит любви» [3, с. 440] (не само-, а со-утверждение причастности человека-поэта к «бытию-с-Богом» («-в-Боге-вере»)).

Особое внимание в данном контексте необходимо обратить на то, что естественно-корневая, со-творческая концепция искусства К. Кинчева (Бог как (первоисточник творческого импульса) + креативный субъект-проводник (поэт, музыкант, художник) = произведение искусства), получающая статус базовой структуро- и смыслообразующей когнитивно-ментальной подсистемы, на основе которой формируется и трансформируются когнитивно-прагматическая программа (КПП) поэта, генетически связана не только с эстетикой русской (А. Башлачев, Б. Гребенщиков, Д. Ревякин, Ю. Шевчук, В. Цой) и англо-американской рок-культуры⁴, но и органически вписана в контекст русской и западно-европейской литературы.

³ Там же.

⁴ Здесь достаточно вспомнить тот факт, что одной из ключевых самоидентификационных икарнаций К. Кинчева в начале 1980-х гг. была икарнация «меломан»: «Я впитывал в себя, как губка, много лет подряд / Тысячи мелодий и тысячи названий. / Я помню, как все это начиналось, — я был рад, / Мне было лет тринадцать — я слушал все подряд. / Названий вереницы: “Beatles”, “Rolling Stones”, / “T. Rex”, “Beach Boys”, “Credence”, “Holleys”, “Doors”, / Jimi Hendrix, Eric Clapton, Janis Joplin, “Who”, / Mango Jerry, Steppen Wolfes, и даже “Shoking Blue”. / Прошло, наверно, года три, а может быть, четыре, / И вот уже хард-рок живет в моей квартире. / О, это славный малый, мы были вместе много лет, / Он мне так много рассказал про аккомпанемент. <...> Я — меломан. / Минуй хэви-металл, не говоря о диско, / Я сразу же попал в психоделические призмы. / О, этот авангард — начало всех начал. / Плюс-минус бесконечность, сюда попал — пропал» [10].

Так, например, рассматривая специфику использования реминисценций в творчестве К. Кинчева, исследователь Е. А. Гидревич приводит достаточно широкий круг авторов и произведений русской и зарубежной литературы, отсылки к которым (явные или скрытые) встречаются в текстах поэта. В «список Кинчева» входят: Ш. Бодлер, С. Есенин, В. Высоцкий, М. Булгаков, Н. Гоголь, А. Островский и многие другие. Все это позволяет исследователю сделать вполне закономерный вывод о том, что «творчество К. Кинчева — не закрытое от “большой” литературы явление <...> и имеет непосредственное отношение к новейшей русской литературе» [5, с. 38]. Иными словами, текст рок-поэзии органично вписан в большой текст культуры, являясь его важнейшей составляющей во второй половине XX в.

Показательной в данном контексте является и рецензия А. Троицкого на первый альбом «Алисы» «Энергия», в который вошли песни, написанные К. Кинчевым. А. Троицкий пишет: «Первый альбом “Энергия” стал настоящим откровением в отношении цитирования писателей русского литературы. Подобного рода эксперимент проводил только Александр Градский» [18, с. 223, 383]. Действительно, язык рока выступает здесь в качестве своеобразной площадки для популяризации идей, выраженных в литературе. Можно говорить о литературно-музыкальном и этико-эстетическом синтезе, представленном в творчестве К. Кинчева.

Заметим, что К. Кинчев, так же как большинство представителей «героической эпохи» отечественной рок-культуры (М. Науменко, Б. Гребенщиков, П. Мамонов, А. Башлачев, В. Цой, В. Бутусов, И. Кормильцев, Д. Ревякин, Ю. Шевчук, Е. Летов) «не вписывается» в стереотипный образ «классического рок-музыканта» «западного образца», круг интересов которого, в восприятии фанатов, должен ограничиваться рамками общеизвестной формулы «секс, наркотики, рок-н-ролл»⁵.

Определяя основные источники формирования эстетики русского рока, И. Кормильцев и О. Сурова отмечают: «Важным источником ленинградской школы русского рока является русская поэзия “серебряного века” — Блок, Саша Черный, обэриуты, Вертинский <...> Необходимым “кирпичиком” в здании ленинградской субкультуры стала бардовская поэзия <...>. Истоки “почвеннического” направления следует искать в тех исторически сложившихся особенностях, которые отличали жизнь и быт Сибири. <...> В творчестве Д. Ревякина (“Калинов мост”), якутские, татарские или башкирские мотивы, казачий фольклор, предания семейских Забайкалья играют не меньшую роль, чем исконно русское начало. <...> Но в отличие от Майка или БГ для Ревякина восточные религиозные системы — это не экзотика, а близкая и знакомая реальность, верования соседей. Формальный поиск в ревякинской поэзии, которую часто упрекают в обилии прямых параллелей с Хлебниковым — полупонятный-полузагадочный язык, словотворчество, игра со словообразовательными моделями, псевдославянские новообразования, неологизмы, смысл которых кажется, вот-вот можно ухватить, а он все же ускользает, игра с фольклорными клише и топосами, пришедшими из сказок и языческих верований, — все это создает удивительно живой поэтический универсум. Обаяние этого уникального эксперимента в рок-поэзии и значимость фигуры Ревякина до сих не оценены по достоинству — а между тем это очень заметно в зрелом творчестве К. Кинчева (“Стерх”, “Плач”, “Шабаш”, “Жар-бог Шуга”, “Пляс Сибири” и многие другие тексты), в последних текстах Шевчука. Думается, что в случае с такими поэ-

⁵ «Sex & Drugs & Rock & Roll» — песня британского рок-исполнителя Иэна Дьюри и его дебютный сингл, выпущенный 26 августа 1977 г.

тами, как Башлачев, Ревякин, Кинчев, можно говорить о школе — слишком очевидно их взаимодействие и не случайно глубинное сходство поэтических систем» [12, с. 24, 29–30].

Заметим, что с развитием оригинальной, самобытной версии русской рок-эстетики следование данной псевдоидентификационной формуле становится не более чем внешним, формальным атрибутом в симулятивной игре в «рок-звезд», необходимой для поддержания «своего» имиджа в глазах поклонников. При этом функция самих рок-музыкантов в рамках этой навязанной «игры-в-других» сводится к ироничному подыгрыванию⁶. Его сущность можно определить так: «вы хотите видеть меня таким — я буду таким, но останусь самим собой»: «О, Боже! Как хочется быть кем-то — / Миллионером, рок-звездой, Святым, пророком, сумасшедшим / Или хотя бы самим собой... Самим собой? / Это сложно... / Это возможно только здесь [14, с. 169] — (Здесь и далее курсив наш. — Д. И., В. В.); «Я сказал все, что хотел сказать, что я могу сказать еще? / Все, что я хочу, это чтобы всем было хорошо. / И кто-то плюнет мне в спину, и кто-то помашет рукой, / И кто-то назовет меня негодяем, но кто-то назовет “звездой”. / Зовите меня, как вам угодно, я все равно останусь собой: / По знаку Зодиака — овром, по году рожденья — козой. / Но вот, вот идет мой поезд, / Вот идет мой медленный поезд. / Смотри, вот идет мой поезд, / Ведь завтра меня здесь уже не будет» [15, с. 162].

Нечто подобное происходит и с К. Кинчевым, фанатская рок-идентификация которого не совпадает с его реальной (истинной) самоидентификационной моделью. Н. Барановская отмечает: «Я хочу огорчить девушек, фанаток К. Кинчева (курсив наш. — Д. И., В. В.), считающих Костю своим в доску парнем, не утруждающим мозги излишним напряжением, плюющим на всякий там балет, живопись, классическую музыку и Толстых с Достоевскими <...>. Я вынуждена разочаровать юных фанаток. Я понимаю, им трудно представить, как Кинчев может вдруг позвонить из Москвы и час по телефону, наплевав на грядущий астрономический счет за переговоры, читать прозу Велимира Хлебникова, потрясую его. Или как во всех городах, будучи на гастролях, он шляется по книжным магазинам и везет книги практически из каждой поездки. Помнится, когда возвращались из Ташкента, где в книжных магазинах просто залежи прекрасной литературы, кинчевский багаж тянул на восемьдесят килограммов. В основном, из-за книг. Ему не очень-то нравится Соловьев, ближе Бердяев. Ему нравится Ницше-поэт, но не близок Ницше-философ (во всяком случае, он так говорит). Если перечислить всех его любимых писателей, философов, поэтов, то не хватит страницы. Говорят, скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты. Еще говорят, скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты. Но если посмотреть, что читает, что любит из прочитанного Кинчев, то очень трудно составить себе о нем четкое представление. Ему с равной силой нравятся Хлебников и Гумилев, он очень любит “Сельский Часослов” Есенина и “Цветы зла” Шарля Бодлера. Гоголя и Гессе, Пастернака и Лермонтова <...>. Обиднее всего, когда те люди, которые вроде бы и любят его — фаны “Алисы”, — в своем

⁶ Достаточно четко специфику этой псевдоидентификационной модели самопрезентации определили С. Чиграков: «Напишу-ка глупенькую песню / Для постылых якобы друзей / Пусть себе смеются до упаду / От моих безграмотных идей. / Все смеются — я доволен тоже. / Я нагородил им темный лес. / Этим лесом я отгородился как забором, / Чтоб никто мне в душу не пролез <...> Я для них остаться должен / Своим парнем, “парнем в доску” / Наркоманом, Жоржем Дюруа, / Пьяницей и музыкантом / И непризнанным талантом / Ведь никем иным мне быть нельзя. / Напишу-ка глупенькую песню, / Сочиня, буду хохотать. / Я уверен кинутся ребята / Тайный смысл за строчками искать. / Я свяжу нарочно одной рифмой / “Колесо”, “постель” и “ремесло”. / Я весьма доволен этой стихотворной ширмой / Боже как мне с нею повезло...» [20].

представлении упрощают его, видят в какой-то одной плоскости, в одном-двух цветах вместо всего спектра, даже если это красный и черный — Цвета “Алисы”» [1, с. 56].

Мы привели такую обильную цитату, чтобы показать подлинные художественные интересы К. Кинчева, которые напрочь расходятся с расхожими штампами относительно эстетического и этического горизонта рок-кумиров.

Отдельно необходимо сказать о том, что на определенном этапе творческого пути рок-музыканта возникает своего рода соблазн «божественно»-демонической «сверхволи», которая возникает в сознании творческого субъекта, формируя особую «ментально-когнитивную сверхволевою зависимость». Дело в том, что «сверхволя» начинает восприниматься «зависимым» субъектом как некий психостимулятор «конструктивно-созидательной» духовной активности личности. По своей природе и степени разрушения волевых и креативно-аналитических способностей человека «сверхволевая зависимость» схожа с алкогольной и наркотической зависимостью.

Испытав однажды «экстатически-аффективную эйфорию», человек стремится «проживать» это состояние вновь и вновь. Вероятно, именно этим объясняется факт тяжелой героиновой наркозависимости К. Кинчева, сформировавшейся на рубеже 1980-х гг. в момент глубокого духовного кризиса, изначально воспринимаемого поэтом как «опыт истинного духовного восхождения», результатом которого должен был стать «триумф духа» и «абсолютное слияние с Богом».

Наиболее точную персонификационную проекцию этой деструктивно-демонической зависимости предлагает Б. Гребенщиков. Он называет ее «Брат Никотин»⁷, фиксируя в этом именовании всю ее противоестественность и непреодолимость. «Сверхволя», проникая и подчиняя себе сознание креативного субъекта, приобретает адаптированную для «каждого» симуляцию Истины. Если кому-то нужен покой — она станет «покоем». Если кому-то необходим бунт, она обретает форму «бунта». Далее она становится тем, чем является в действительности (смертью, пустотой, духовной немотой, неверием и т. д.), но «зависимый» субъект теряет всякую способность к волевой идентификации и воспринимает ее как источник своей когнитивно-ментальной активности. Вот как этот процесс описывает сам Б. Гребенщиков: «Брат Никотин, брат Никотин. / Я не хочу ходить строем, хочу ходить один. / Иду по битым стеклам линией огня — / Отженись от меня, брат Никотин. / А у меня аллергия, мне не встать в эту рань — / Подзаборный Будда, трамвайная пьянь. / Бешеное небо — строгий Господин; / Отженись от меня, брат Никотин. / А я пришел греться в церковь, / Из алтаря глядит глаз. / Господь ведет пригородный поезд, / Режет рельсы, как алмаз <...> / Если я рухну,

⁷ На наш взгляд, предложенная Б. Гребенщиковым условно субъективированная, персонифицированная форма «сверхволевой зависимости», имеет целый ряд равнозначных концептуально-смысловых аналогов: «Брат Кокаин», Брат Героин», «Брат Алкоголь» и т. д. Так, например, все тот же Б. Гребенщиков в композиции «Мама, я не могу больше пить» представляет «сверхволевою зависимость» в форме беса-демона-алкоголя: «Мама, я не могу больше пить. / Мама, я не могу больше пить / Мама, вылей все, что стоит на столе — / Я не могу больше пить. / На мне железный аркан / Я крещусь, когда я вижу стакан. / Я не в силах поддерживать этот обман / Мама, я не могу больше пить. / Патриоты скажут, что я дал слабину. / Практически продал родную страну. / Им легко, а я иду ко дну. / Я гляжу, как истончается нить. / Я не валял дурака — / Тридцать пять лет от звонка до звонка. / Но мне не выгравить из себя чужака. / Мама, я не могу больше пить. / Мама, я не могу больше пить. / Мама, я не могу больше пить. / Мама, позвони всем моим друзьям. / Скажи — я не могу больше пить. / Вот она — пропасть во ржи, / Под босыми ногами ножи, / Как достало жить не по лжи — / Я не могу больше пить. Скажи моим братьям, что теперь я большой. / Скажи сестре, что я болен душой. / Я мог бы быть обычным человеком, / Но я упустил эту роль. Зашел в бесконечный лес. / Гляжу вверх, но я не вижу небес. / Скажи в церкви, что во всех дверях стоит бес — Демон Алкоголь» [7].

рухну как-то не так — / Нас у Бога много, килограмм на пятак. / У каждого в сердце разбитый гетеродин — / Отженись от меня, пока не поздно, брат Никотин [7].

Вполне исчерпывающее описание специфики «наркотического» воздействия деструктивно-демонической «сверхволевой зависимости» на сознание человека предлагает М. А. Булгаков. Описывая «аффективное эстетико-эйфорическое состояния доктора С. Полякова («Морфий»)), писатель подробно изображает две взаимообусловленных стадии воплощения этой зависимости:

- стадию «эйфорического» «сверхволевого» подчинения;
- стадию мнимого преодоления «сверхволевой» псевдоэйфории.

В результате этого мы видим, что любые формы «контакта» подобного рода, рано или поздно, приводят «художника» к трагической и зачастую нелепо-абсурдной (внезапной для него самого) развязке. «Классическим» финалом «самопровозглашенного» «зверем»-«сверхчеловеком» «божества» / «избранника» / «Творца» становится последовательное саморазрушение, духовное самоопустошение, которое неизбежно приводит либо к смерти (самоубийству) и безумию (сумасшествию), либо к творческой немоте и полному забвению.

Отрекаясь от соблазна обожествления себя в своих собственных глазах, равно как и в глазах других, К. Кинчев отказывается от псевдотриумфа. Душа «рожденного в дороге» [11] поэта выбирает противоположный путь. Путь этот основан на глубокой вере в Бога, которая помогает преодолевать поэту постоянно возникающие внутренние «сверхволевые противоречия»: «Навет не помеха, покуда есть Вера! / Стена не преграда для тех, кто в пути. / И окрик не сила, и выстрел не мера, / Когда в тебе Солнце шепнуло: “Лети!”» [11].

Метафорически его можно назвать движением от пассивно-деструктивного состояния «опустошенной внутренней полноты» «комфортного» «бытия-вне-себя» к активно-созидательному дискомфортному, но результативному состоянию постоянного внутреннего самопреодоления, направленного на «восполнение вечной недостаточности» присутствия в себе веры, смирения, любви, искренности, Бога.

Итак, проанализировав некоторые аспекты творчества К. Кинчева, мы пришли к следующим выводам. Прежде всего, его творческий путь есть одновременно и духовный путь, который наполнен всеми драматическими и даже трагическими коллизиями, которые свойственны творческим личностям. Наблюдая за становлением художественного мира рок-поэта, мы можем отметить, что эстетическая сфера у него неотделима от этической, что говорит о своеобразном этико-эстетическом синтезе, характерном для высоких произведений искусства.

Художественный мир К. Кинчева — это мир, преисполненный интенсивного духовного поиска, сопровождающегося такими кризисными состояниями, как неверие, отчаяние, соблазн погружаться в инфернальные сферы. Это делает поиск подлинным и достоверным, в котором нет эстетического любования темными сторонами бытия, но есть стремление прорываться к истине, что характерно вообще для отечественной литературы и философии. Художественный мир К. Кинчева пронизан этическими исканиями и философской рефлексией, что делает его творчество, прежде всего рок-поэзию, принадлежащим к наиболее ярким образцам отечественной словесной культуры. Будучи одним из наиболее ярких представителей отечественной рок-культуры, К. Кинчев своим творчеством свидетельствует о том, что культура наследует все высокие образцы традиционной русской культуры, уходящей корнями в славянские архетипы, создавая органичны в то же время оригинальный этико-эстетический синтез.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Барановская Н.* Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб.: Новый Геликон, 1993. 239 с.
- 2 *Башлачев А.* Сядем рядом // *Наумов Л.* Александр Башлачев. Человек поющий. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. С. 111–112.
- 3 *Башлачев А.* Тесто // *Наумов Л.* Александр Башлачев. Человек поющий. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. С. 134–136.
- 4 *Варава В. В.* «Осевое время» русской философии: открытие экзистенции // Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры. Русское издание. 2018. № 1–2. URL: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/inhaltruss29.html> (дата обращения: 26.04.2020).
- 5 *Гидревич Е. А.* Реминисценции в творчестве Константина Кинчева // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2012. № 2 (22). С. 35–40.
- 6 *Гребеничиков Б.* Мама, я не могу больше пить // Беспечный русский бродяга. 2006. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-bg/tekst-pesni-mamaya-ne-mogu-bolshe-pit/1748955> (дата обращения: 02.07.2019).
- 7 *Гребеничиков Б.* Брат Никотин // Сестра Хаос. 2001. URL: <https://mp3folder.org.ua/tekst-pesni/1034136-akvarium-boris-grebenschikov-brat-nikotin.html> (дата обращения: 02.07.2019).
- 8 *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л.: ЭГО, 1991. Т. I. 222 с.
- 9 *Кинчев К.* В путь // Твердый знак («Ъ»). 2010. URL: <http://www.pesni.net/text/Alisa/V-put> (дата обращения: 10.04.2020).
- 10 *Кинчев К.* Меломан // Энергия. 1985. URL: <http://teksti-pesenok.ru/10/Konstantin-Kinchev-i-gr-Alisa/tekst-pesni-meloman> (дата обращения: 10.04.2020).
- 11 *Кинчев К.* Кибитка // Для тех, кто свалился с Луны. 1993. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-alisa-konstantin-kinchev/tekst-pesni-kibitka/1733524/> (дата обращения: 10.04.2020).
- 12 *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: Изд-во ТГУ, 1998. № 1. С. 3–33.
- 13 *Кузьмина Т. А.* Экзистенциальная этика Н. А. Бердяева // Этическая мысль. М.: Изд-во ИФ РАН, 2008. Вып. 8. С. 87–128.
- 14 *Науменко М.* Ода ванной комнате // Поэты русского рока: В. Цой, М. Науменко, А. Панов, Е. Федоров, Ф. Чистяков, М. Башаков. СПб.: Азбука-классика, 2005. 416 с.
- 15 *Науменко М.* Завтра меня здесь не будет (Мой поезд) // Поэты русского рока: В. Цой, М. Науменко, А. Панов, Е. Федоров, Ф. Чистяков, М. Башаков. СПб.: Азбука-классика, 2005. 416 с.
- 16 *Русская литература и философия: пути взаимодействия / под. ред. А. А. Тахо-Годи.* М.: Водолей, 2018. 602 с.
- 17 *Сербиненко В. В.* История русской философии XI–XIX вв. М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1993. 148 с.
- 18 *Троицкий А. К.* Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. 385 с.
- 19 *Черепова Т. Н.* Феномен отечественной нравственной философии: этико-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Иваново, 2017. 173 с.

- 20 Чиграков С. Глупенькая песня (Ассоль) // Чиж & Со. 1993. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-chizh-i-kompaniya-sergej-chigra/tekst-pesni-glupe-nkaya-pesnya-assol/1949850/> (дата обращения: 26.04.2020).

© 2021. Dmitry I. Ivanov
Xi'an, PRC

© 2021. Vladimir V. Varava
Moscow, Russia

**ETHICS AND AESTHETICS OF RUSSIAN ROCK
(as exemplified by K. Kinchev's creative work)**

Abstract: The paper deals with the analysis of ethical and aesthetic aspects of Russian rock by the example of the work of one of its prominent representatives Konstantin Kinchev. The authors suggest that Russian rock poetry is an organic and distinctive element of the large text of Russian culture, reflecting its deep typological characteristics. This is primarily a synthesis of literature and philosophy with a prevalence of moral issues. The mutual transition between the ethical and the existential, which is characteristic of Russian philosophical culture finds its highest embodiment in the work of K. Kinchev. From this point of view, the paper addresses some important aspects of the rock poet's creative career, which are characterized by very strong spiritual conflicts, manifested in such topics as a painful search for truth, rushing from darkness to light, immersion in infernal areas, etc. The paper shows that these states are necessary for generating of a full-fledged art world, which is unthinkable without such contradictions. Thus, the authors debunk traditionally reduced and openly negative image of the representative of rock culture as a carrier of aggressive and destructive principles. The feeling that a poetic gift of the creator makes him a part of the divine being, and, accordingly, morally responsible for each word spoken comes to be important for all the work of K. Kinchev. As the paper identifies this is an essentially religious concept of artistic creation, rooted in the ideas of N. V. Gogol.

Keywords: K. Kinchev's work, rock poetry, Russian literature and philosophy, ethics, aesthetics, the search for truth, existence, the spiritual principle.

Information about the authors:

Dmitry I. Ivanov — PhD in Philology, Associate Professor, Professor of the Institute of Russian studies, Xi'an International Studies University, South Wenyuan Road, Xi'an Guodu Education and Sci-Tech industrial development zone, Shanxi province, 710128 Xi'an, PRC. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-0049>. E-mail: Ivan610@yandex.ru

Vladimir V. Varava — DSc in Philosophy, Professor, Professor of the Financial University under the Government of the Russian Federation, Baryshevskaya Grove, d. 22, apt. 210, 108831 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7811-5452>. E-mail: vladimir_varava@list.ru

Received: May 15, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Ivanov D. I., Varava V. V. Ethics and aesthetics of Russian rock (as exemplified by K. Kinchev's creative work). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 345–356. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-345-356>

REFERENCES

- 1 Baranovskaia N. *Konstantin Kinchev. Zhizn' i tvorchestvo. Stikhi. Dokumenty. Publikatsii* [Konstantin Kinchev. Life and Creation. Poetry. Files. Publications]. St. Petersburg, Novyi Gelikon Publ., 1993. 239 p. (In Russian)
- 2 Bashlachev A. Siadem riadom [Sit beside]. In: Naumov L. *Aleksandr Bashlachev. Chelovek poiushchii* [Alexander Bashlachev. The man who sings]. St. Petersburg, Amfora Publ., TID Amfora Publ., 2010, pp. 111–112. (In Russian)
- 3 Bashlachev A. Testo [Dough]. In: Naumov L. *Aleksandr Bashlachev. Chelovek poiushchii* [Alexander Bashlachev. The man who sings]. St. Petersburg, Amfora Publ., TID Amfora Publ., 2010, pp. 134–136. (In Russian)
- 4 Varava V. V. “Osevoe vremia” russkoi filosofii: otkrytie ekzistentsii [“Axial time” of Russian philosophy: the discovery of existence]. In: *Forum noveishei vostochnoevropeskoii istorii i kul'tury. Russkoe izdanie*, 2018, no 1–2. Available at: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/inhaltruss29.html> (accessed 26 April 2020). (In Russian)
- 5 Gidrevich E. A. Reministsentsii v tvorchestve Konstantina Kincheva [Reminiscences in the work of Konstantin Kinchev]. *Uchenye zapiski: elektronnyi nauchnyi zhurnal KGU*, 2012, no 2 (22), pp. 35–40. (In Russian)
- 6 Grebenshchikov B. Mama, ia ne mogu bol'she pit' [Mom, I can't drink anymore]. In: *Bespechnyi russkii brodiaga* [Carefree Russian tramp]. 2006. Available at: <https://teksty-pesenok.ru/rus-bg/tekst-pesni-mamaya-ne-mogu-bolshe-pit/1748955> (accessed 02 July 2019). (In Russian)
- 7 Grebenshchikov B. Brat Nikotin [Brother Nicotine]. In: *Sestra Khaos* [Sister Chaos]. 2001. Available at: <https://mp3folder.org.ua/tekst-pesni/1034136-akvarium-boris-grebenschikov-brat-nikotin.html> (accessed 02 July 2019). (In Russian)
- 8 Zen'kovskii V. V. *Istoriia russkoi filozofii* [History of Russian philosophy]. Leningrad, EGO Publ., 1991. Vol. I. 222 p. (In Russian)
- 9 Kinchev K. V put' [Let's hit the road]. In: *Tverdyi znak (“Ъ”)* [Hard sign (“Ъ”)]. 2010. Available at: <http://www.pesni.net/text/AlisaA/V-put> (accessed 10 April 2020). (In Russian)
- 10 Kinchev K. Meloman [Music lover]. In: *Energiia* [Energy]. 1985. Available at: <http://teksty-pesenok.ru/10/Konstantin-Kinchev-i-gr-Alisa/tekst-pesni-meloman> (accessed 10 April 2020). (In Russian)
- 11 Kinchev K. Kibitka [Wagon]. In: *Dlia tekh, kto svalilsia s Luny* [For those who fell from the Moon]. 1993. Available at: <https://teksty-pesenok.ru/rus-alisa-konstantin-kinchev/tekst-pesni-kibitka/1733524/> (accessed 10 April 2020). (In Russian)
- 12 Kormil'tsev I., Surova O. Rok-poeziia v russkoi kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, evoliutsiia [Poetry in Russian Culture: the Emergence, Existence, Evolution]. In: *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst*, 1998, no 1, pp. 3–33. (In Russian)
- 13 Kuz'mina T. A. Ekzistentsial'naia etika N. A. Berdiaeva [Existential ethics of N. A. Berdyaev's.]. In: *Eticheskaiia mysl'* [Aesthetic thought]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN, 2008, vol. 8, pp. 87–128. (In Russian)

- 14 Naumenko M. Oda vannoi komnate [Ode to the bathroom]. In: *Poety russkogo roka: V. Tsoi, M. Naumenko, A. Panov, E. Fedorov, F. Chistiakov, M. Bashakov* [Poets of Russian rock: V. Tsoi, M. Naumenko, A. Panov, E. Fedorov, F. Chistyakov, M. Bashakov]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 416 p. (In Russian)
- 15 Naumenko M. Zavtra menia zdes' ne budet (Moi poezd) [I won't be here tomorrow (My train)]. In: *Poety russkogo roka: V. Tsoi, M. Naumenko, A. Panov, E. Fedorov, F. Chistiakov, M. Bashakov* [Poets of Russian rock: V. Tsoi, M. Naumenko, A. Panov, E. Fedorov, F. Chistyakov, M. Bashakov]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 416 p. (In Russian)
- 16 *Russkaia literatura i filosofia: puti vzaimodeistviia* [Russian literature and philosophy: ways of interaction], edited by A. A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2018. 602 p. (In Russian)
- 17 Serbinenko V. V. *Istoriia russkoi filosofii XI–XIX vv.* [History of Russian philosophy of the 11th–19th centuries]. Moscow, Izdatel'svo ROU Publ., 1993. 148 p. (In Russian)
- 18 Troitskii A. K. *Rok-muzyka v SSSR: opyt populiarnoi entsiklopedii* [Rock music in the USSR: the experience of a popular encyclopedia]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 385 p. (In Russian)
- 19 Cherepova T. N. *Fenomen otechestvennoi npravstvennoi filosofii: etiko-filosofskii analiz* [The phenomenon of Russian moral philosophy: ethical and philosophical analysis: PhD thesis]. Ivanovo, 2017. 173 p. (In Russian)
- 20 Chigrakov S. Glupen'kaia pesnia (Assol') [Silly song (Assol)]. In: *Chizh & Co.* 1993. Available at: <https://teksty-pesenok.ru/rus-chizh-i-kompaniya-sergej-chigra/tekst-pesni-glupe-nkaya-pesnya-assol/1949850/> (accessed 26 April 2020). (In Russian)

Рецензии
Reviews

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-357-364>

УДК 821.161.1.0

ББК 83



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

© 2021 г. С. Н. Травников

г. Москва, Россия

© 2021 г. Е. Г. Июльская

г. Москва, Россия

© 2021 г. Е. К. Петривняя

г. Москва, Россия

**«ХОТЯ КАРАМЗИНУ, ДЕРЖАВИНУ НЕ РАВЕН,
НО В ОБЩЕСТВЕ ПЕВЦОВ РОССИЙСКИХ НЕ БЕССЛАВЕН»
(РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ А. Н. ПАШКУРОВА
«М. Н. МУРАВЬЕВ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА:
ДИАЛОГ ВОСПРИЯТИЙ». КАЗАНЬ, 2019)**

Информация об авторах:

Сергей Николаевич Травников — доктор филологических наук, профессор, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7078-0581> E-mail: SNTravnikov@pushkin.institute

Елена Геннадиевна Июльская — кандидат филологических наук, доцент, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8147-6101> E-mail: eiulskaya@gmail.com

Елена Капитоновна Петривняя — кандидат филологических наук, доцент, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7169-4669>. E-mail: libri_magistri@mail.ru

Дата поступления статьи: 22.07.2020

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Травников С. Н., Июльская Е. Г., Петривняя Е. К. «Хотя Карамзину, Державину не равен, но в обществе певцов российских не бесславен» (рецензия на монографию А. Н. Пашкурова «М. Н. Муравьев и литературная культура: диалог восприятий». Казань, 2019) // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 357–364. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-357-364>

Творчество Михаила Никитича Муравьева (1757–1807) — уникальное и до настоящего времени малоисследованное явление в истории русской литературоведческой науки. Многие произведения этого замечательного мастера слова до сих пор не опубликованы, хотя за Муравьевым укрепилось звание «поэта поэтов» XVIII столетия.

Он стоит у истоков русского сентиментализма и предромантизма, отечественной «легкой поэзии». Несмотря на столь серьезные заслуги перед национальной словесностью, его художественные сочинения долгое время не были широко востребованы и оставались на периферии интереса русских и европейских историков и теоретиков литературы. Поэт, прозаик, драматург был прикрыт тенью крупнейших писателей второй половины XVIII – начала XIX столетия — Г. Р. Державина, М. М. Хераскова, Н. М. Карамзина, К. Н. Батюшкова, для которых он был другом, учителем, образцом для подражания или объектом литературной полемики.

Осознание важности сочинений этого удивительного многогранного литератора пришлось на вторую половину XX — начала XXI столетия. О творчестве писателя появились серии статей Г. А. Гуковского, Л. И. Кулаковой, В. А. Западова, Р. М. Лазарчук, Л. Ф. Луцевич, Л. И. Резниченко, Л. Росси. По иронии судьбы диссертационные исследования о Муравьеве писали в основном женщины: И. Ю. Фоменко интересовалась «Прозой М. Н. Муравьева» [14], С. А. Сионова изучала «Поэзию М. Н. Муравьева» [11], Л. Б. Прокофьева исследовала тему «М. Н. Муравьев и античность» [9], П. В. Филимонова занималась «Художественным своеобразием поэзии М. Н. Муравьева в эстетическом контексте эпохи» [13]. Феминистическую коалицию разрушил В. Н. Топоров, опубликовавший три тома «Исследования, материалы, публикации: М. Н. Муравьев. Введение в творческое наследие» [12].

В последние годы наиболее плодотворно в области муравьевоведения работает профессор Алексей Николаевич Пашкуров, написавший серию статей о поэте, защитивший кандидатскую «Жанровые особенности поэзии М. Н. Муравьева» [3] и докторскую диссертации «Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного» [6]. Он опубликовал монографии «Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология» [4]; и «М. Н. Муравьев: вопросы поэтики мировоззрения и творчества» [5] (в соавторстве с О. В. Мясниковым); «Поздний русский сентиментализм: диалог идиллического и элегического» [7]

Новая монография А. Н. Пашкурова «М. Н. Муравьев и литературная культура: диалог восприятий» [8] посвящена своеобразие «муравьевского мифа» в отечественной филологической науке. Исследователь много внимания уделяет проблемам генезиса и эволюции художественно-философской системы русского писателя. Пашкуров изучает комплекс ценностных взглядов литератора в области любомудрия, нравственности и воззрений на прекрасное; пишет о непростом диалоге поэта с европейской философией эпохи Просвещения; рассказывает о концепции «гармонизации мира» русского мыслителя.

Научное исследование профессора А. Н. Пашкурова написано в русле современных литературоведческих идей. Он разрабатывает теорию литературной культуры, введенную в науку С. И. Николаевым [2], Р. М. Лазарчук [1], Л. И. Сазоновой [10]. Это помогает ученому выявить роль словесности, организующей вокруг себя культурное пространство эпохи. На Руси и в России всегда процветала литературоцентрическая культура. Профессор А. Н. Пашкуров исследует один из ее этапов — словесность второй половины XVIII – начала XIX вв. на примере творчества М. Н. Муравьева.

Энциклопедические познания, общекультурная и филологическая эрудиция автора монографии — профессора А. Н. Пашкурова помогли выявить характер взаимодействия русской литературы «безумного и мудрого» XVIII столетия с другими формами общественного сознания — философией, историей, культурой, политикой, социальными движениями в обществе, наукой, религией, эстетикой, моралью эпохи Просвещения; раскрыть закономерности развития отечественной словесности царствования Екатерины II, Павла I, Александра I, проследить влияние аксиологических воззрений М. Н. Муравьева на искусство слова последующих эпох.

К достоинствам работы следует отнести широкий историко-литературный контекст, позволяющий воссоздать целостную картину творческого взаимодействия М. Н. Муравьева с предшествующими и современными ему русскими и европейскими литературными традициями, обнаружить общность и различие в приемах создания поэтических, прозаических и драматургических произведений писателя, его учеников и последователей.

А. Н. Пашкуров пишет, что карамзинисты еще при жизни поэта создали культ Муравьева, объявили «благородным сановником» и «примером всех добродетелей», «образцовым стихотворцем». Не без влияния личности Михаила Никитича сентименталисты и предромантики сформулировали основные требования к идеальному поэту: добродетель и порядочность; гармоническое единство гражданской и литературной позиции; нравственное воздействие на писателей и общественных деятелей; наличие художественного вкуса; энциклопедизм владение древними и новыми языками. Всем этим требованиям полностью соответствовал М. Н. Муравьев.

Значимым в научном отношении представляется исследование аксиологии М. Н. Муравьева. А. Н. Пашкуров считает, что нравственно-этические представления писателя как мировоззренческая система по-настоящему не изучены, поэтому ученый предложил оригинальную методiku постижения его ценностных идей. Исследователь говорит о глубоком убеждении Муравьева в неразрывной связи искусства и морали, истоки которой он видел в работах европейских философов и теософских сочинениях русского православия, однако аксиология Муравьева повернута не к Богу, а к человеку. Он заявляет, что главная задача личности заключается в ее полезности обществу, а цель человеческого существования — в гармонии земного и небесного в душе. Природа — единственный источник счастья, поэтому поэт говорит о необходимости бегства от цивилизации в сельское уединение. Литература, музыка, искусство — лучшие учителя человека.

Новая, разработанная А. Н. Пашкуровым тема — «Екатерининский текст» в литературном наследии М. Н. Муравьева. В науке хорошо изучен «Екатерининский цикл» М. В. Ломоносова и «Фелицианский комплекс» Г. Р. Державина. Обращение поэта к теме Екатерины II логично вытекает из культа русской императрицы, который сложился в роде Муравьевых. Стихотворец на протяжении всей творческой жизни создавал стихи, посвященные Екатерине Великой. Пашкуров провел сравнительно-исторический анализ «императорских» циклов, выделил новаторские философские, эстетические, этические, исторические оценки в изображении «матушки Екатерины».

Тонко, умно, изящно написан раздел монографии «Просветители о просветителях: М. В. Ломоносов глазами М. Н. Муравьева и А. Н. Радищева». С помощью сравнительно-типологического исследования А. Н. Пашкуров указывает на жанровое тождество похвальных слов, их истоки в древнерусской проповеднической литературе, общность и различие в поэтике произведений, объясняет специфику предромантиче-

ской темы гениальности, волновавшую писателей восемнадцатого столетия. Ученый объясняет разницу в оценке творчества Ломоносова: Муравьев склонен к лирико-философской интерпретации деятельности великого стихотворца, Радищева интересуют социально-философские результаты труда поэта и мыслителя.

Как исследователь «диалога восприятий», А. Н. Пашкуров не смог пройти мимо творчества А. П. Сумарокова, главного оппонента «российского Пиндара» Ломоносова. «Сумароковский текст в поэзии Муравьева не столь обширен, как ломоносовский, но достаточно важен и значим для понимания специфики литературной культуры XVIII столетия.

Признавая первостепенный поэтический талант Ломоносова, Муравьев тем не менее считал себя литературным учеником Сумарокова, подражал ему в баснях, элегиях и дидактических поэмах. Теоретический стихотворный трактат Муравьева «Опыт о стихотворстве» полностью вышел из «Эпистолы о стихотворстве» А. Сумарокова.

В разделе о драматургии М. Н. Муравьева А. Н. Пашкуров ведет интересную научную полемику с В. Н. Топоровым по поводу количества драматургических произведений поэта, специфике идейно-тематического комплекса и характере поэтики пьес. В споре двух известных ученых симпатии рецензентов явно оказываются на стороне А. Н. Пашкурова, который предлагает провести серьезные текстологическое изучение драматургических произведений. Исследователь проводит комплексный анализ отрывка комической оперы М. Н. Муравьева «Добрый барин». Это первая попытка изучения текста и введение его в научный оборот.

Монография А. Н. Пашкурова включает важный раздел о поэтике и эстетике басен Муравьева. Басни — первый опыт молодого поэта, своеобразная творческая лаборатория жанрового полифонизма, в которой он изучал воздействие оды, дружеского литературного послания и идиллии на аллегорические тексты. В баснях Муравьева ощущается влияние классицизма, сентиментализма, предромантизма и предреализма. По мнению исследователя, на русскую басню XVIII в. оказала воздействие «легкая поэзия», которая появилась задолго до салонной аллегорической литературы, навеянной французскими поэтами-баснописцами.

Особое внимание автор монографии уделяет жанру эпиталамы, традиции которого берут свое начало в древнегреческой лирике, автор монографии указывает, что свадебный жанр, песнопение в честь молодоженов в русской поэзии встречается редко. Исключение составляет творчество В. К. Тредиаковского. Обычные мотивы эпиталамы-похвалы новобрачным, пожелание счастливой жизни, милых и любимых детей, богатства в доме, надежда на благосклонность судьбы и т. п. История и художественное своеобразие русской эпиталамы мало изучены, существует лишь одно хорошее исследование этого жанра А. В. Петрова. Профессор Пашкуров освоил эту проблему на материале поэзии Муравьева, который испытывал серьезный интерес к изящной разновидности свадебной лирики. Поэт создал свою эпиталамическую поэзию, в которой звучит мысль о небесном браке, гармонии внешней и внутренней красоты молодоженов, очаровании женской красотой.

Новая монография А. Н. Пашкурова — серьезное научное исследование, выходящее за рамки творчества М. Н. Муравьева, поднимающее важные методологические проблемы изучения русской литературы XVIII столетия. Талантливый историк и теоретик словесности, профессор Пашкуров дает образец методики освоения писательского мифа и системы взглядов литератора на окружающий мир и художественное творчество. Эта книга положила начало серии работ ученых-филологов по постижению твор-

ческой личности в ее отношении к прошлому, настоящему и будущему литературы. В этом особая ценность монографии.

А. Н. Пашкуров — крупный специалист в области русской литературы XVIII в. и творчества М. Н. Муравьева, автор книг и статей об этом замечательном писателе. Важно, что ученый, публикуя новые работы, никогда не повторяется, всегда создает новое и оригинальное научное исследование, которое оказывается востребованным профессионалами в области филологии, культурологии, философии, этики, эстетики.

Автор серьезной научной монографии, А. Н. Пашкуров обладает удивительно ярким и научно корректным стилем. Читать работу ученого — истинное удовольствие для филолога. На статьях и монографиях Алексея Николаевича следует учиться начинающих литературоведов классическому научному стилю.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Лазарчук Р. М.* М. Н. Муравьев и Вологда // Вологда: историко-краеведческий альманах. 1997. Вып. 2. С. 149–180.
- 2 *Николаев С. И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. 149 с.
- 3 *Пашкуров А. Н.* Жанровые особенности поэзии М. Н. Муравьева: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1997. 203 с.
- 4 *Пашкуров А. Н.* Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. Казань: Изд-во КФУ, 2004. 210 с.
- 5 *Пашкуров А. Н., Мясников О. В.* М. Н. Муравьев: вопросы поэтики мировоззрения и творчества. Казань: Изд-во КФУ, 2004. 128 с.
- 6 *Пашкуров А. Н.* Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2005. 461 с.
- 7 *Пашкуров А. Н.* Поздний русский сентиментализм: диалог идиллического и элегического. Казань: Изд-во КФУ, 2010. 126 с.
- 8 *Пашкуров А. Н.* М. Н. Муравьев и литературная культура: диалог восприятий: научная монография. Казань: Изд-во КФУ, 2019. 198 с.
- 9 *Прокофьева Л. Б.* М. Н. Муравьев и античность (Гораций и Вергилий в переводах и творчестве писателя): дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 221 с.
- 10 *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.
- 11 *Сионова С. А.* Поэзия М. Н. Муравьева (К проблеме становления предромантизма в русской литературе второй половины XVIII века): дис. ... канд. филол. наук. Елец, 1995. 225 с.
- 12 *Топоров В. Н.* Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации; М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. М.: Язык русской культуры, 2001. Т. 2. Кн. 1: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации; М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. 905, [7] с. Т. 2. Кн. 2: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации; М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. М.: Язык русской культуры, 2003. 921 с. М.: Язык русской культуры, 2007. Т. 2. Кн. 3: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. 679, [3] с.

- 13 Филимонова П. В. Художественное своеобразие поэзии М. Н. Муравьева в эстетическом контексте эпохи: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2015. 171 с.
- 14 Фоменко И. Ю. Проза М. Н. Муравьева. Из истории русской прозы последней трети XVIII века: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983. 296 с.

© 2021. Sergey N. Travnikov
Moscow, Russia

© 2021. Elena G. Iulskaya
Moscow, Russia

© 2021. Elena Petrivnaya
Moscow, Russia

**“ALTHOUGH HE WAS NOT EQUAL TO KARAMZIN AND DERZHAVIN,
IN THE SOCIETY OF RUSSIAN ARTISTS HE WAS NOT UNFAMED”
(REVIEW OF THE MONOGRAPH BY A. N. PASHKUROV
“M. N. MURAVYOV AND THE CULTURE OF LITERATURE:
A DIALOGUE OF PERCEPTIONS”. KAZAN, 2019)**

Abstract: The new monograph by A. N. Pashkurov is a serious scientific study that goes beyond the scope of the work of M. N. Muravyev, raising important methodological problems in the study of Russian literature of the 18th century. A talented historian and theorist of literature, Professor Pashkurov provides an example of the methodology for mastering the literary myth and the system of views of the writer on the world around him and artistic creation. This book marked the beginning of a series of works by philologists on the comprehension of the creative personality in its relation to the past, present and future of literature. This is the special value of the monograph.

Keywords: M. N. Muravyev, A. N. Pashkurov, sentimentalism, pre-romanticism, poetics, artistic image.

Information about the authors:

Sergey N. Travnikov — DSc in Philology, Professor of the Department of World Literature, Pushkin State Russian Language Institute, Akademika Volgina St., 6, 117485 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7078-0581>. E-mail: SNTravnikov@pushkin.institute

Elena G. Iyulskaya — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of World Literature, Pushkin State Russian Language Institute, Akademika Volgina St., 6, 117485 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7169-4669>. E-mail: EGIyulskaja@pushkin.institute

Elena K. Petrivnyaya — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of World Literature, Pushkin State Russian Language Institute, Akademika Volgina St., 6, 117485 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7169-4669>. E-mail: EKPetrivnyaya@pushkin.institute

Received: July 22, 2020

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Travnikov S. N., Iyul'skaya E. G., Petrivnyaya E. K. "Although he was not equal to Karamzin and Derzhavin, in the society of Russian artists he was not unfamed" (review of the monograph by A. N. Pushkurov "M. N. Muravyov and the culture of literature: a dialogue of perceptions". Kazan, 2019). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 357–364. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-357-364>

REFERENCES

- 1 Lazarchuk R. M. M. N. Murav'ev i Vologda [M. N. Muravyov and Vologda]. *Vologda: istoriko-kraevedcheskii al'manakh*, 1997, vol. 2, pp. 149–180. (In Russian)
- 2 Nikolaev S. I. *Literaturnaia kul'tura Petrovskoi epokhi* [Literary culture of the Peter's era]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1996. 149 p. (In Russian)
- 3 Pashkurov A. N. *Zhanrovye osobennosti poezii M. N. Murav'eva* [Genre features of Muravyov's poetry: PhD thesis]. Kazan', 1997. 203 p. (In Russian)
- 4 Pashkurov A. N. *Kategoriia vozvyshennogo v poezii russkogo sentimentalizma i predromantizma: Evoliutsiia i tipologiia* [Category of the sublime in the poetry of Russian sentimentalism and pre-romanticism: Evolution and typology]. Kazan', Izdatel'stvo KFU Publ., 2004. 210 p. (In Russian)
- 5 Pashkurov A. N., Miasnikov O. V. *M. N. Murav'ev: voprosy poetiki mirovozzreniia i tvorchestva* [M. N. Muravyov: issues of poetics of worldview and creativity]. Kazan', Izdatel'stvo KFU Publ., 2004. 128 p. (In Russian)
- 6 Pashkurov A. N. *Zhanrovo-tematicheskie modifikatsii poezii russkogo sentimentalizma i predromantizma v svete kategorii vozvyshennogo* [Genre-thematic modifications of poetry of Russian sentimentalism and pre-romanticism in the light of category of the sublime: DSc thesis]. Kazan', 2005. 461 p. (In Russian)
- 7 Pashkurov A. N. *Pozdnii russkii sentimentalizm: dialog idillicheskogo i elegicheskogo* [Late Russian sentimentalism: a dialogue of the idyllic and the elegiac]. Kazan', Izdatel'stvo KFU Publ., 2010. 126 p. (In Russian)
- 8 Pashkurov A. N. *M. N. Murav'ev i literaturnaia kul'tura: dialog vospriiatii: nauchnaia monografiia* [M. N. Muravyov and literary culture: a dialogue of perceptions: a scientific monograph]. Kazan', Izdatel'stvo KFU Publ., 2019. 198 p. (In Russian)
- 9 Prokof'eva L. B. *M. N. Murav'ev i antichnost' (Goratsii i Vergilii v perevodakh i tvorchestve pisatel'ia)* [M. N. Muravyov and antiquity (Horace and Virgil in the translations and works of the writer): PhD thesis]. Tomsk, 2010. 221 p. (In Russian)
- 10 Sazonova L. I. *Literaturnaia kul'tura Rossii. Rannee Novoe vremia* [Literary culture of Russia. Early Modern period]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. 896 p. (In Russian)
- 11 Sionova S. A. *Poeziia M. N. Murav'eva (K probleme stanovleniia predromantizma v russkoi literature vtoroi poloviny XVIII veka)* [Poetry of M. N. Muravyov (On the issue of pre-romanticism formation in Russian literature of the second half of the 18th century): PhD thesis]. Elets, 1995. 225 p. (In Russian)
- 12 Toporov V. N. *Russkaia literatura vtoroi poloviny XVIII veka: issledovaniia, materialy, publikatsii; M. N. Murav'ev: vvedenie v tvorcheskoe nasledie* [Research, materials, publications: M. N. Muravyov. Introduction to the creative heritage]. Moscow, Iazyk russkoi kul'tury Publ., 2001. (In Russian)
- 13 Filimonova P. V. *Khudozhestvennoe svoeobrazie poezii M. N. Murav'eva v esteticheskom kontekste epokhi* [Artistic originality of M. N. Muravyov's poetry in the aesthetic context of the epoch: PhD thesis]. Omsk, 2015. 171 p. (In Russian)

- 14 Fomenko I. Iu. *Proza M. N. Murav'eva. Iz istorii russkoi prozy poslednei treti XVIII veka* [Prose of M. N. Muravyov. From the history of Russian prose in the last third of the 18th century: PhD thesis]. Leningrad, 1983. 296 p. (In Russian)

In Memoriam

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-365-377>

In Memoriam



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

© 2021 г. В. С. Белгородский

г. Москва, Россия

© 2021 г. С. Г. Дембицкий

г. Москва, Россия

© 2021 г. В. Е. Калашников

г. Москва, Россия

© 2021 г. О. В. Ковалева

г. Москва, Россия

© 2021 г. И. В. Рыбаулина

г. Москва, Россия

**БЕСЧАСТНОВ НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ:
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ**

Аннотация: Статья посвящена памяти профессора Николая Петровича Бесчастнова — выдающегося ученого, искусствоведа, художника. Проводится анализ творческого и научного наследия. Рассматривается научный вклад созданных им трудов в развитие искусства и творческой практики в художественно-проектной деятельности. Анализируются серия научных статей и учебных пособий для студентов творческих направлений, таких как «Живопись», «Черно-белая графика», «Графика пейзажа», «Графика фигуры человека», «Графика натюрморта», «Основы композиции», «Цветная графика», «Сюжетная графика», «Художественный язык орнамента», «Текстильный фоторисунок», «История и методика проектирования», «Методы графической подачи моделей одежды», «Методы художественного проектирования текстильного рисунка». В каждом труде описывается не просто методика, а дается целостная картина, которая отражает сущность явления, показывает их органическую связь с эволюцией миропонимания и развитием научных представлений человечества. Неоспоримым фактом является деятельность Николая Петровича, направленная на формирование уникального подхода к художественному образованию в высших учебных заведениях, синтез научно-исследовательского и художественно-творческого подхода, что соответствует мировым тенденциям в системе образования. Выделяются основные цели и задачи образовательного процесса по мнению Н. П. Бесчастнова.

Ключевые слова: орнамент, текстиль, рисунок, графика, декоративно-прикладное искусство, композиция, история, художественное проектирование, метод, творчество.

Информация об авторах:

Валерий Савельевич Белгородский — доктор социологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1435-4937>. E-mail: rector@rguk.ru

Сергей Геннадьевич Дембицкий — доктор экономических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9632-926X>. E-mail: dembitskij-sg@rguk.ru

Виктор Евгеньевич Калашников — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2158-2508>. E-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Ольга Владимировна Ковалева — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1160-5780>. E-mail: kovaleva-ov@rguk.ru

Ирина Викторовна Рыбаулина — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1799-469X>. E-mail: rybaulina-iv@rguk.ru

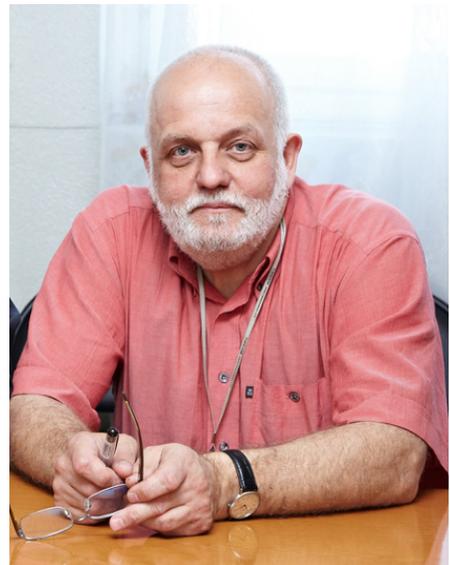
Дата поступления статьи: 20.08.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования: Белгородский В. С., Дембицкий С. Г., Калашников В. Е., Ковалева О. В., Рыбаулина И. В. Бесчастнов Николай Петрович: творческое наследие // Вестник славянских культур. 2021. Т. 61. С. 365–377. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-365-377>

Когда уходит крупный ученый, то долг коллег — вспомнить и оценить сделанное им.

Николай Петрович Бесчастнов (1951–2021) — профессор, доктор искусствоведения, академик Академии Дизайна, талантливый художник, литератор, замечательный педагог и организатор, руководитель, в его наследии трудно выделить самый значимый аспект.



Николай Петрович Бесчастнов (1951–2021)
Nikolay P. Beschastnov (1951–2021)

Поколение, к которому принадлежал Н. П. Бесчастнов, вступало в самостоятельную творческую жизнь одновременно с тем, как проходил процесс самоопределения отечественного дизайна и декоративно-прикладного искусства, в котором было значимо и осмысление наследия предыдущих исторических этапов, и новейшие достижения в различных областях деятельности. И круг интересов его как ученого, с одной стороны, определялся неразрывной связью с тематикой научной и преподавательской деятельности альма-матер и, соответственно, с вопросами искусства костюма и декора тканей, с другой — охватывал целый ряд других отраслей, преобразующих жизненную среду человека.

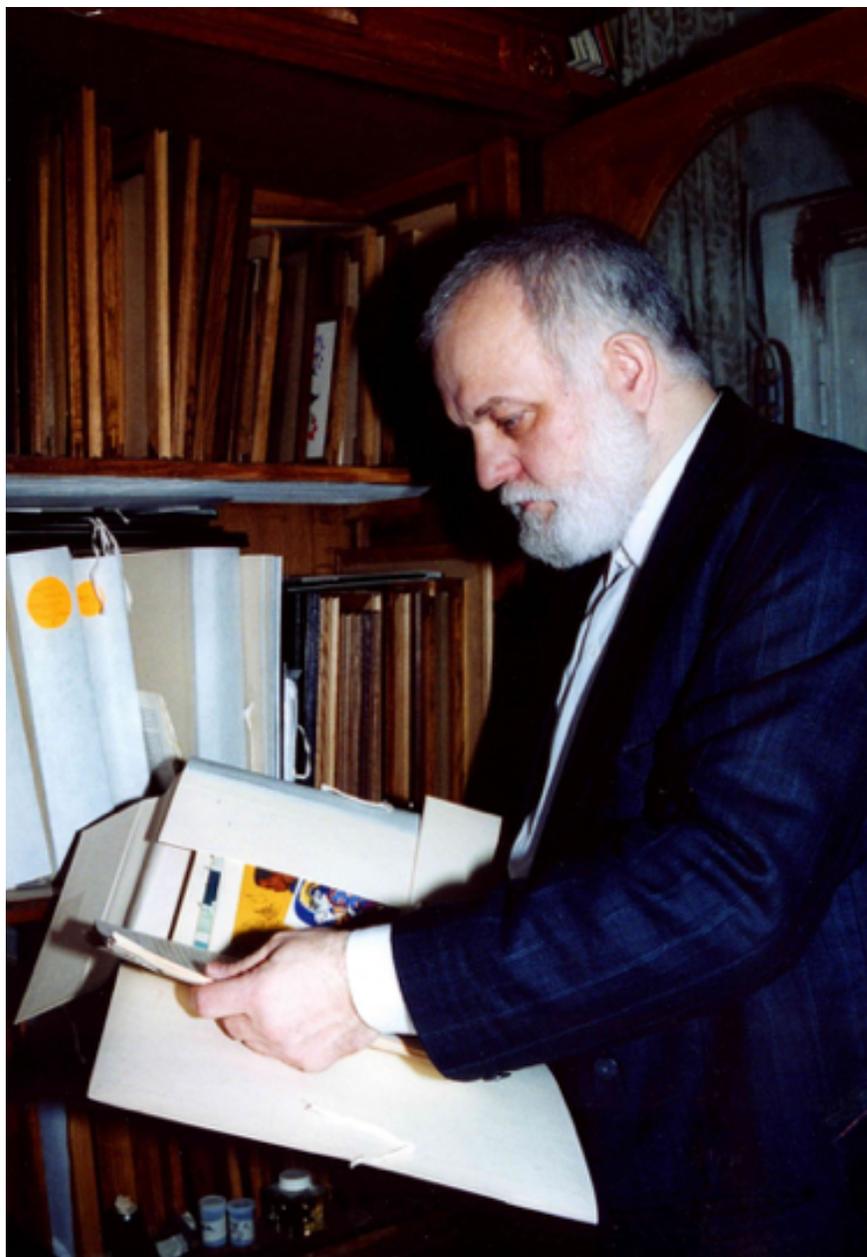
Время это было интересное и крайне продуктивное. Деятельность таких структур, как ВНИИТЭ или НИИХП, привлекала внимание не только специалистов, но и самых широких кругов общественности, в которой укреплялась убежденность в насущной необходимости осмысленного и целенаправленного решения задач эстетической организации среды обитания человека, совершенствования вещного мира, его окружавшего.

Бесценное научное наследие Н. П. Бесчастнова — это прежде всего серия учебных пособий по ряду творческих дисциплин [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13]. Это не просто методическая помощь будущему специалисту, но способ создания в сознании студента концептуальной цельной картины явления. Смысл высшего образования не в получении совокупности навыков, как утверждает ныне, и не в накоплении суммы знаний, как понималось ранее, но в формировании системного мышления. И здесь роль серии учебно-методических пособий Н. П. Бесчастнова, получившей заслуженное признание, огромна! Опытные и признанные художники отмечали их значимость и содержательность.

Подход к материалу в этой серии всегда комплексный. Так, рассматривая методику работы над графическим натюрмортом [10], Бесчастнов не только описывает конкретные приемы работы над изображением, но и выстраивает ретроспективу этого жанра, предлагает систематизацию способов построения изображения на плоскости, показывает их органическую связь с эволюцией миропонимания и развитием научных представлений человечества. При этом материал обретает характер актуальной художественной критики при рассмотрении явлений искусства последних десятилетий и одновременно остается собственно учебной литературой, подводя читателя к практическому освоению и проверке предлагаемых знаний.

Обращаясь к важнейшему для художников декоративно-прикладного искусства и дизайна вопросу об орнаменте, Николай Петрович принципиально отходит от устоявшихся стереотипов изложения, отказывается от повторения распространенных в других изданиях описаний раппортной структуры орнамента. Главным становится формирование концептуального представления о возможностях графической интерпретации мотивов, о специфике эстетического переживания, продиктованного восприятием повторяющихся мотивов, что делается автором с привлечением различных научных данных, в том числе и психологии. Композицию пособия по орнаменту «Художественный язык орнамента» [11] Н. П. Бесчастнов начал чисто научно с формулировки проблематики, подразумевающей выявление особых выразительных средств графики. Бесчастнов аргументированно выявляет особую роль точки, наравне с линией, штрихом и пятном, являвшуюся на протяжении столетий важнейшим элементом орнамента в различных культурах. Существенным концептуальным моментом в этом издании стало подкрепляемое разнообразными примерами указание на связь декоративно-прикладного и стан-

кового искусства через органическое развитие и взаимовлияние и через активное включение многих авторитетных станковистов в деятельность по созданию декоративных работ.



Подобные, по большей части сугубо авторские решения противопоставляются подпадающим под предлагаемое понятие «канонический орнамент» способам оформления поверхности изделий.

Бесчастнов-исследователь всегда мыслит рассматриваемое явление в контексте времени и в контексте текущей практики, чему подтверждением служит ряд серьезных публикаций. Например, сборник «Пространство ВХУТЕМАСа» [14], представляющий материалы конференции, приуроченной к 90-летию ВХУТЕМАСа, ставший фундаментальным изданием, концентрирующим современные представления о масштабности и роли этого учебного заведения в становлении современного дизайна и искусства.

Приведенный там доклад Н. П. Бесчастнова «Текстфак ВХУТЕМАСа — начало становления современной школы текстильного дизайна в России» [5] является блестящим примером лаконичного изложения концептуальных научных представлений, формируемых десятилетиями исследований. Большой опыт, с одной стороны, преподавательской и методической, а с другой — искусствоведческой работы позволил автору убедительно определить природу текстильной школы ВХУТЕМАСа и показать ее актуальность для современной системы подготовки художников по текстилю. Не обходя при этом вниманием внутренние противоречия, Н. П. Бесчастнов обозначил тем самым проблематику взаимосвязи преподавания академических и специальных дисциплин в наши дни. Подход, соединяющий интерес к сложной пластической структуре реального мира и к острой выразительности основных геометрических форм, выработанный крупнейшими отечественными художниками XX в., преподававшими на Текстфаке, сохраняет свою значимость и в новом столетии.

В оригинальном альбоме «Русская революция орнамента», изданном в РГУ им. А. Н. Косыгина [15] на основе коллекции здешнего Музея художественного текстиля, Н. П. Бесчастнов, преодолевая расхожее противопоставление искусства модерна и конструктивизма, показывает их глубинную сущностную связь, основанную на переживании образа движения, обретающего, естественно, совершенно различную изобразительную интерпретацию. В исторической череде особое место занимает модерн, введивший принципиально новые мотивы в орнамент, и несколько «волн интереса» к народному искусству, имевших в той или иной степени государственную поддержку.

Как у каждого крупного ученого, в исследованиях Н. П. Бесчастнова прослеживается момент саморефлексии. Так, рассматривая периодизацию искусствоведческого изучения орнамента, Николай Петрович выделяет несколько периодов активизации научной деятельности и, в частности, период 1960–1980-х гг., когда началась и интенсивно развивалась его собственная научная деятельность. И сделано это совершенно объективно, следуя исторической логике и правде факта.



Собственно научные исследования Николая Петровича были прежде всего сконцентрированы в его кандидатской «Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России» и докторской «Художественное проектирование текстильного печатного рисунка в России (история, теория, практика)» диссертациях [16; 17]. Их важнейшие положения выходят далеко за пределы чисто текстильного творчества, имея теоретическое и практическое значение для всех отраслей дизайна и прикладного искусства. Так, важным для понимания генезиса и процессов исторического развития этих видов деятельности является выделение этапов становления культуры — канон, историческая проектная культура, проектное творчество. Каждый из них привносит свой компонент от глубокого погружения в художественную традицию до структурированной деятельности с применением новейших технологий. Скажем, базовые мотивы орнамента сложились в ранний период, а в дальнейшем развивалось и усложнялось взаимоотношение орнамента и формы изделия.

Николай Петрович относился к орнаменту не только как к одной из форм проектно-художественного творчества, а как к «живой» системе, способной меняться с течением времени, с учетом формы и материала, психологией восприятия современным человеком визуального контента. Он четко понимал, что, не зная истории, народной художественной культуры, т. е. того, что способствовало зарождению орнамента как уникального явления в истории человечества, невозможно понять и спрогнозировать дальнейшие пути его развития. Создается впечатление, что за многие тысячелетия истории орнамента все уже придумано, но восприятие современного человека и инновационные технологии позволяют по-иному создавать, казалось бы, обычные каноничные узоры, наполнять их новым смыслом или, наоборот, лишать всяческого значения, сохраняя или формируя в новом прочтении лишь эстетическую составляющую.

Одной из ранних публикаций, посвященных данной теме, была статья в журнале «Декоративное искусство СССР» под названием «Уроки народного ткачества» (статья должна была называться «Уроки народного творчества», но при верстке журнала в редакции допустили ошибку) [18]. Статья была небольшая, но принципиальная, так как именно в ней Николай Петрович очень точно определил силу влияния «традиций народного текстиля, <...> перешедших из кустарного в машинное производство, и орнаментальное наследие различных нетекстильных народных изделий» на развитие отечественного печатного текстиля XX в. Вывод, к которому тогда пришел Бесчастнов, актуален и сегодня: «народный дизайн» все больше и больше становится популярен, и тема русской идентичности, в том числе в дизайне текстиля, — одна из основных задач, которую пытаются решить современные художники-дизайнеры костюма и текстиля.

Продолжением этой статьи многие годы спустя стали две публикации: «Традиции народного творчества в отечественном художественном текстиле» [19] и «От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития» [20]. Николай Петрович всегда понимал, что без глубокого анализа и изучения традиций невозможно выработать правильных современных методов проектирования текстильного рисунка, который бы не только отвечал актуальным тенденциям, но и способствовал решению проблемы «русского дизайна». И современный «микс» различных орнаментальных форм, дискретности и непрерывности в орнаменте, его раппортность, сочетание народных традиций и «приемов искусства постмодернизма» — не случайность, а закономерность,

новый виток в развитии орнаментального искусства. «Приведет ли этот “микс” к формированию новой семантики в предметном искусстве, произойдет ли новая материализация поисков духовной аутентичности или победит духовный космополизм? Пока сказать трудно, но интерес к древним орнаментальным кодам постепенно возрастает по мере того, как человечество <...> обращается к природе...».

Воспринимая орнамент как вид искусства, осознавая его роль в современном декоративно-прикладном искусстве и народном творчестве, Николай Петрович особенно восхищался таким явлением в истории отечественного текстильного искусства, как русский текстильный авангард 1920–1930-х гг., чему были посвящены не только научные публикации, но и книга, написанная в соавторстве с профессором, доктором искусствоведения А. Н. Лаврентьевым «Ткань Авангарда», вышедшая в свет в 2020 г. [21]. Эта книга уникальна, так как авторы представили авангардный текстиль не просто как одно из направлений в искусстве текстиля или как часть истории нашей страны, а прежде всего через призму тех художников, которые его создавали, читатель понимает, что они чувствовали, как работали над своими проектами и с какой любовью и преданностью относились к своему делу.



Отдельная серия статей посвящена видам орнаментов и анализу того, как они проявляются в современном текстильном искусстве. К сожалению, не все Николай Петрович успел завершить, но есть очень много набросков, которые обязательно будут опубликованы.

Николай Петрович, без сомнения, талантливый художник в широком понимании этого слова — в основном силы свои отдавал не собственно искусству, но искусствоведению. Хорошо зная современную графику, будучи автором ряда публикаций о творчестве известных художников, Н. П. Бесчастнов в научных разработках уделял большое внимание прикладной графике. Например, имеющей солидную историю почтовой открытке или торговой этикетке и ярлыку. Или же, напротив того, проектной деятельности с использованием новейших технологий — фотографии и цифровой обработки изображений. Как и в случае с изобразительным и орнаментальным творчеством, собственные опыты в фотографии подтолкнули Николая Петровича к идее разработки первого в отечественной образовательной практике стандарта подготовки фотохудожников на высших ступенях образования — в бакалавриате и магистратуре.

Основным полем для реализации творческих идей и научных изысканий Николая Петровича была организация образовательного процесса в Институте искусств Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина. Свой патриотический долг он видел в создании творческой атмосферы, благодаря которой воспитывались высококультурные, креативные личности, внесшие заметный вклад в развитие общей культуры России. Николай Петрович придерживался идеи, что без креативности нет инноваций, а без инноваций нет прогресса. Только креативное сознание способно победить в инновационном соревновании между странами и культурами, «креативщики» играют определяющую роль в посткризисной экономике эпохи знаний. Николай Петрович говорил, что воспитание «думающего» художника — это очень трудный и долгий процесс и задача преподавателя, педагога — всячески способствовать и помогать молодому человеку.

Для стимулирования креативных процессов в педагогической и студенческой среде Николаем Петровичем предпринимались важные меры при поддержке руководства университета, такие как создание новых лабораторий и мастерских; техническое переоснащение имеющихся аудиторий; непрерывное компьютерное обучение современным технологиям; создание новых учебников и учебных пособий; участие студентов в конкурсах и выставочной деятельности; включение в образовательный процесс новых дисциплин, необходимых для формирования современного специалиста для сферы искусства и дизайна.

Важнейшее качество ученого — чувство современности, восприимчивость к запросам времени. Отвечая на запросы современного общества, Николай Петрович работал над увеличением количества направлений подготовки, связанных с изучением и практической деятельностью в различных видах искусства. К уже существовавшему направлению «Искусство костюма и текстиля» по решению руководства университета РГУ им. А. Н. Косыгина были добавлены в образовательный процесс Института искусств такие направления, как «Изящные искусства», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Реставрация», «Теория и история искусств», «Живопись», что было стратегически верным решением, так как Институт искусств таким образом становился центром художественной и инновационной деятельности, заявившим о себе как о ведущем образовательном учреждении России по изучению искусства и творческой практики в художественно-проектной деятельности.

Концепция развития Института искусств была построена на осознании возрастания роли искусства в постиндустриальном обществе. Бесчастнов-ученый был человеком на своем месте: его научная работа органично сочеталась с поиском форм организации учебного процесса. Сопоставление истории и современного состояния декоративного искусства и дизайна, рассмотрение различных инфраструктурных составляющих этой сферы деятельности подводило к пониманию эффективности «опережающего образования». Его приемы становятся все актуальнее в современном мире, перенасыщенном информацией. Обретающий профессию должен строить себя на балансе теории и практики, в освоении нового и неизведанного, учась искать решение неожиданно трудных, не хрестоматийных задач, понимая при этом свою родовую связь с традицией.

Невозможно не отметить колоссальную работу Николая Петровича по организации учебного процесса в аспирантуре по подготовке научно-исследовательских кадров по направлению Искусствоведение (направленность подготовки Техническая эстетика и дизайн). Н. П. Бесчастнов был как научным руководителем аспирантуры, так и заместителем председателя диссертационного совета по специальности Техническая эстетика и дизайн. Аспиранты Института искусств и Института дизайна успешно защищали кандидатские диссертации в стенах университета, получали искомые степени. Стабильная и безупречная работа ученого совета под руководством профессора Н. П. Бесчастнова позволила сохранить совет, с 2017 г. он являлся единственным в России диссертационным советом, присваивающим ученым степени в сфере дизайна.

Благодаря масштабному пониманию направления в развитии образовательной деятельности, Николай Петрович скорректировал образовательные процессы в бакалавриате, магистратуре, аспирантуре, интегрируя в них научно-исследовательский и художественно-творческий подход, таким образом синтезируя научное и креативное. Продолжение традиций научной школы, сформированной в Институте искусств, Николай Петрович видел в закреплении выпускников аспирантуры, магистратуры на кафедрах Института искусств. Полный цикл по подготовке кадрового потенциала, высокопрофессиональный действующий педагогический состав, теоретические и методические разработки позволили Николаю Петровичу стать основоположником ведущей научной школы РГУ им. А. Н. Косыгина по художественному проектированию костюма и орнамента. Это огромный успех для художественно-дизайнерской школы Института искусств.

Дело Николая Петровича будет продолжаться. У него осталось много учеников и последователей. Незавершенные планы по развитию и становлению научной школы и отечественного художественного образования обязательно воплотятся в жизнь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бесчастнов Н. П.* Живопись: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2007. 223 с.
- 2 *Бесчастнов Н. П.* Черно-белая графика: учебное пособие для студентов вузов (бакалавриат). М.: ВЛАДОС, 2019. 288 с.
- 3 *Бесчастнов Н. П.* Изображение растительных мотивов: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2008. 175 с.
- 4 *Бесчастнов Н. П., Журавлева Т. А.* Художественное проектирование текстильного печатного рисунка. Учебное пособие. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. 294 с.

- 5 *Бесчастнов Н. П.* Графика текстильного орнамента (Печатный рисунок). Учебное пособие для вузов. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2004. 431 с., ил.
- 6 *Бесчастнов Н. П.* Графика пейзажа: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2017. 332 с.
- 7 *Бесчастнов Н. П.* Графика фигуры человека. Учебное пособие для вузов. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 344 с.
- 8 *Бесчастнов Н. П.* наброски головы и фигуры человека. Учебное пособие для вузов. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2006. 264 с., 280 ил.
- 9 *Бесчастнов Н. П.* Портретная графика: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2007. 367 с.
- 10 *Бесчастнов Н. П.* Графика натюрморта: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2019. 255 с.
- 11 *Бесчастнов Н. П.* Художественный язык орнамента: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2010. 335 с.
- 12 *Бесчастнов Н. П.* Сюжетная графика: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2017. 399 с.
- 13 *Бесчастнов Н. П.* Цветная графика: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2019. 176 с.
- 14 *Бесчастнов Н. П.* Текстфак ВХУТЕМАСа — начало становления современной школы текстильного дизайна в России // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: Сборник докладов Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию ВХУТЕМАСа. Moscow, 17–19 ноября 2010 г. М.: Изд-во МГХПА им. С. Г. Строганова: МАРХИ, 2010. 238, [1] с.
- 15 Русская революция орнамента. М.: Северный паломник, 2020. 200 с.: ил.
- 16 *Бесчастнов Н. П.* Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 17 с.
- 17 *Бесчастнов Н. П.* Художественное проектирование текстильного печатного рисунка в России (история, теория, практика): дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998. 328 с.
- 18 *Бесчастнов Н. П.* Уроки народного ткачества // Декоративное искусство СССР. 1986. № 7. С. 10–11.
- 19 *Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дембицкая А. С.* Традиции народного творчества в отечественном художественном текстиле // Дизайн и технологии. 2019. № 73 (115). С. 6–13.
- 20 *Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дембицкая А. С.* От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 272–286.
- 21 *Бесчастнов Н. П., Лаврентьев А. Н.* Ткань авангарда. М.: РИП-холдинг, 2020. 336 с.

© 2021. Valery S. Belgorodsky
Moskow, Russia

© 2021. Sergey G. Dembitsky
Moskow, Russia

© 2021. Viktor E. Kalashnikov
Moskow, Russia

© 2021. Olga V. Kovaleva
Moskow, Russia

© 2021. Irina V. Rybaulina
Moskow, Russia

BESCHASTNOV NIKOLAY PETROVICH: CREATIVE LEGACY

Abstract: The present study is dedicated to the memory of Professor Nikolai P. Beschastnov — an outstanding scientist, art critic, artist. The authors perform analysis of his creative and scientific heritage and consider the scientific contribution of his works to the development of art and creative practice in artistic design activity. The analysis focuses on a series of scientific articles and textbooks for students of creative directions, such as: “Painting,” “Black and White Graphics,” “Graphics of a Landscape,” “Graphics of a Human Figure,” “Graphics of a Still Life,” “Basics of Composition,” “Color Graphics,” “Subject graphics,” “Artistic language of ornament,” “Textile photographic drawing,” “History and design methodology,” “Methods of graphic presentation of clothing models,” “Methods of artistic design of textile design.” Each work describes not just a methodology, but provides a holistic picture that reflects the essence of the phenomenon, shows their organic connection with the evolution of the world outlook and the development of scientific ideas of mankind. An indisputably valuable was the activity of Nikolai Petrovich, aimed at the formation of a unique approach to art education in higher educational institutions, the synthesis of research and artistic and creative approach, which corresponds to world trends in the education system. The paper also highlights main goals and objectives of the educational process according to N. P. Beschastnov.

Keywords: ornament, textiles, drawing, graphics, arts and crafts, composition, history, artistic design, method, creativity.

Information about the authors:

Valery S. Belgorodsky — DSc in Sociology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1435-4937>. E-mail: rector@rguk.ru

Sergey G. Dembitsky — DSc in Economics, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9632-926X>. E-mail: dembitskij-sg@rguk.ru

Viktor E. Kalashnikov — PhD of Art, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2158-2508>. E-mail kalashnikov-ve@rguk.ru

Olga V. Kovaleva — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1160-5780>. E-mail: kovaleva-ov@rguk.ru

Irina V. Rybaulina — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1799-469X>. E-mail: irina_rybaulina@mail.ru

Received: August 20, 2022

Date of publication: September 28, 2021

For citation: Belgorodsky V. S., Dembitsky S. G., Kalashnikov V. E., Kovaleva O. V., Rybaulina I. V. Beschastnov Nikolay Petrovich: creative legacy. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 61, pp. 365–377. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-365-377>

REFERENCES

- 1 Beschastnov N. P. *Zhivopis': uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Painting: a study guide for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2007. 223 p. (In Russian)
- 2 Beschastnov N. P. *Cherno-belaia grafika: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov (bakalavriat)* [Black and white graphics: textbook. manual for university students (bachelor's degree)]. Moscow, VLADOS Publ., 2019. 288 p. (In Russian)
- 3 Beschastnov N. P. *Izobrazhenie rastitel'nykh motivov: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Depicting plant motifs: a study guide for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2008. 175 p. (In Russian)
- 4 Beschastnov N. P., Zhuravleva T. A. *Khudozhestvennoe proektirovanie tekstil'nogo pechatnogo risunka. Uchebnoe posobie* [Artistic design of textile printed design. Textbook]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2003. 294 p. (In Russian)
- 5 Beschastnov N. P. *Grafika tekstil'nogo ornamenta (Pечатnyi risunok). Uchebnoe posobie dlia vuzov* [Textile ornament graphics (Printed drawing). Textbook for universities]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2004. 431 p., il. (In Russian)
- 6 Beschastnov N. P. *Grafika peizazha: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Landscape graphics: a study guide for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2017. 332 p. (In Russian)
- 7 Beschastnov N. P. *Grafika figury cheloveka. Uchebnoe posobie dlia vuzov* [Human figure graphics. Textbook for universities]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2005. 344 p. (In Russian)
- 8 Beschastnov N. P. *Nabroski golovy i figury cheloveka. Uchebnoe posobie dlia vuzov* [Outline of the head and human figure. Textbook for universities]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2006. 264 p., 280 il. (In Russian)
- 9 Beschastnov N. P. *Portretnaia grafika: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Portrait Graphics: A Study Guide for University Students]. Moscow, VLADOS Publ., 2007. 367 p. (In Russian)

- 10 Beschastnov N. P. *Grafika natiurmorta: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Still life graphics: a study guide for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2019. 255 p. (In Russian)
- 11 Beschastnov N. P. *Khudozhestvennyi iazyk ornamenta: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [The artistic language of ornament: a textbook for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2010. 335 p. (In Russian)
- 12 Beschastnov N. P. *Siuzhetnaia grafika: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Subject graphics: a textbook for university students]. Moscow, VLADOS Publ., 2017. 399 p. (In Russian)
- 13 Beschastnov N. P. *Tsvetnaia grafika: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Color Graphics: A Study Guide for University Students]. Moscow, VLADOS Publ., 2019. 176 p. (In Russian)
- 14 Beschastnov N. P. Tekstfak VKhUTEMASa — nachalo stanovleniia sovremennoi shkoly tekstil'nogo dizaina v Rossii [VKhUTEMAS Textfak — the beginning of the formation of a modern school of textile design in Russia]. *Prostranstvo VKhUTEMAS: Nasledie. Traditsii. Novatsii.: Sbornik dokladov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 90-letiiu VKhUTEMASa. Moscow, 17–19 noiabria 2010 g.* [VKHUTEMAS Space: Heritage. Traditions. Innovations: Collection of reports of the All-Russian scientific conference dedicated to the 90th anniversary of VKhUTEMAS. Moscow, November 17–19, 2010]. Moscow, Izdatel'stvo MGKhPA im. S. G. Stroganova: MARKhI Publ., 2010. 238, [1] p. (In Russian)
- 15 *Rusaskaia revoliutsiia ornamenta* [Russian revolution of ornament]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2020. 200 p.: il. (In Russian)
- 16 Beschastnov N. P. *Stanovlenie metodov khudozhestvennogo proektirovaniia pechatnogo tekstil'nogo risunka v Rossii* [Formation of methods of artistic design of printed textile design in Russia: PhD thesis, summary]. Moscow, 1993. 17 p. (In Russian)
- 17 Beschastnov N. P. *Khudozhestvennoe proektirovanie tekstil'nogo pechatnogo risunka v Rossii (istoriia, teoriia, praktika)* [Artistic design of textile printed design in Russia (history, theory, practice): DSc thesis]. Moscow, 1998. 328 p. (In Russian)
- 18 Beschastnov N. P. Uroki narodnogo tkachestva [Folk weaving lessons]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1986, no 7, pp. 10–11. (In Russian)
- 19 Beschastnov N. P., Rybaulina I. V., Dembitskaia A. S. Traditsii narodnogo tvorchestva v otechestvennom khudozhestvennom tekstile [Traditions of folk art in domestic artistic textiles]. *Dizain i tekhnologii*, 2019, no 73 (115), pp. 6–13. (In Russian)
- 20 Beschastnov N. P., Rybaulina I. V., Dembitskaia A. S. Ot narodnogo predmetnogo tvorchestva k otechestvennomu dekorativno-prikladnomu iskusstvu fol'klornogo napravleniia: sovremennyi opyt i puti razvitiia [From folk art to domestic folk arts and crafts: modern experience and ways of development]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 272–286. (In Russian)
- 21 Beschastnov N. P., Lavrent'ev A. N. *Tkan' avangarda* [Avant-garde fabric]. Moscow, RIP-kholding Publ., 2020. 336 p. (In Russian)

ОТ РЕДАКЦИИ

Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: vsk_gask@mail.ru.
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: © 2021 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 отдельно.
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: © 2021. 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.
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.: © 2021 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.: © **2021. 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 61
Сентябрь 2021**

Выходит 4 раза в год

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 33,34. 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