

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 69**  
**Сентябрь 2023**

*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](mailto:vsk_gask@mail.ru)  
Сайт: [www.vestnik-sk.ru](http://www.vestnik-sk.ru)

**Москва**  
**2023**

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 69  
September 2023**

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](mailto:vsk_gask@mail.ru)  
[www.vestnik-sk.ru](http://www.vestnik-sk.ru)

**Moscow  
2023**

Вестник славянских культур. — 2023. — Т. 69. — 414 с.; ил. — ISSN 2073-9567

**Главный редактор**

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

**Заместитель главного редактора**

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

**Ответственный секретарь**

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

**Редактор**

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

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

*М. Н. Громов* (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *С. Елушич* (Черногорский университет, Подгорица, Черногория), *Е. М. Калашиникова* (ФГБОУ ВО «ПГПУ», 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), *К. В. Никифоров* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *Г. Спак* (Университет INALCO — Институт восточных языков и восточных культур, Париж, Франция), *М. С. Киселева* (Институт философии, РАН, Москва, Россия)

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

*С. И. Бажов* (Институт философии, РАН, 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), *М. А. Дударева* (Российский университет дружбы народов, 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* (ВТУ 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 «МПУ», 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]. — 2023. — Volume 69. — 414 p.; il. — ISSN 2073–9567

**Editor-in-Chief**

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

**Deputy Editor-in-Chief**

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

**Managing Editor**

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

**Editor**

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

**INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL**

*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), *Konstantin V. Nikiforov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Gaiane Spach* (University INALCO — The Institute of Eastern Languages and Cultures, Paris, France), *Marina S. Kiseleva* (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

**EDITORIAL BOARD**

*Sergey I. Bazhov* (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 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), *Marianna A. Dudareva* (RUDN University, 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, 2023  
© Вестник славянских культур, 2023



СОДЕРЖАНИЕ

*Теория и история культуры*

<b>ТЕРЕБИХИН Н. М.</b> «Божьи дороги» Русского Севера: сакральная гидрография и гидрософия Северного Пятиречья.....	9
<b>ГУБАНОВ Н. Н.</b> Лекция как средство трансляции культурного капитала и воспроизводства интеллектуальной элиты.....	24
<b>ЖУРКОВА Д. А.</b> Жанровые закономерности саундтрека ретро-сериалов об артистах советской эстрады.....	37
<b>ЕРМИЛОВА Д. Ю.</b> Искусство плаката — зеркало времени или отражение стереотипов? Женские образы на советских плакатах времен Великой Отечественной войны.....	56
<b>СИНЧУК С. Д.</b> Образ «дерево-корова» в славянской народной культуре.....	73
<b>КОЗЛОВ М. Н., ШЕНДРИКОВА С. П.</b> Последний бой Добрыни Никитича.....	90
<b>ФУРАЖЕВА Н. С.</b> Европейская идея дворянских закрытых учебных заведений и ее адаптация в культурном пространстве России второй половины XVIII — первой половины XIX в.....	106
<b>БЕЛОВ А. В.</b> Крепостной театр «слободского дворца» Демидовых в Немецкой слободе: организация, творческий потенциал и угасание традиции дворянских домашних театров Москвы на рубеже XVIII–XIX вв.....	119
<b>ПЛОТНИКОВА А. А.</b> Архаизмы и инновации в традиции сербско-болгарского пограничья: Неготинский край.....	132
<b>ГАНИНА Л. Г., МАДЛЕВСКАЯ Е. Л., ОСТРОВСКИЙ А. Б.</b> «Библейские образы в традиционной культуре православных народов России»: выставка Российского этнографического музея к 520-летию Геннадиевской Библии (январь — март 2021).....	145

*Филологические науки*

<b>БАЛАШОВА Е. А.</b> «Крушение» В. Набокова: внутри контекста.....	168
<b>ШАФРАНСКАЯ Э. Ф., КЕШФИДИНОВ Ш. Р.</b> Арарат — главный паттерн армянского текста в русской поэзии.....	176
<b>САВЧЕНКО Т. К.</b> Поэтическая интонация в творчестве С. А. Есенина (на примере цикла «Персидские мотивы» и поэмы «Мой путь».....	189
<b>АНДРЕЕВА В. Г.</b> Как «сделать так, чтоб письма из Тульской губернии были для нас, русских, интереснее писем из Лондона или Нью-Йорка»? О переписке и творческом взаимодействии Л. Н. Толстого и И. С. Аксакова.....	203
<b>БОГДАНОВА О. А.</b> Литературная усадьба в XX веке.....	216
<b>МИХАЛЕНКО Н. В.</b> Топос творчества в произведениях К. Г. Паустовского.....	217
<b>БОГДАНОВА О. А.</b> Невидимые звенья «усадебного свертка».....	224
<b>ДМИТРИЕВА Е. Е.</b> «Заповедник» С. Довлатова и заповедник А. С. Пушкина: об особенностях функционирования усадебного текста и усадебного мифа.....	237
<b>СКОРОХОДОВ М. В.</b> Сад Эдемский — усадебный — дачный в русской литературной традиции.....	248
<b>ВЕЛИГОРСКИЙ Г. А.</b> «В саду, где пологом над ним — зеленых дум зеленый дым»: аллюзии из поэтов-метафизиков в англо-русском «усадебном тексте» XIX–XX вв. (М. Гэтти, Дж. Х. Юинг, К. Грэм, Ф. Х. Бернетт и др.).....	257

<b>ГУМЕНЮК В. И.</b> Пьеса Леси Украинки «Одержимая» и ее литературоведческие интерпретации.....	268
<b>ЕФИМОВА В. С.</b> О некоторых процессах при формировании лексического фонда первого литературного языка славян: несколькословные номинации, фразеологические кальки, фразеологизмы.....	284
<b>ТУФАНОВА О. А.</b> Поэзия факта в «Сказании и повести... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» из рукописного сборника собрания Т. Ф. Большакова.....	300
<b>ПРОЗОРОВА Н. А.</b> Ольга Берггольц в литературном поле: путь к легитимации статуса.....	312
<b>АКИМОВА А. С.</b> «Старался тот же Алексей...»: историческая концепция первой книги романа А. Н. Толстого «Петр Первый» в оценке советской критики...326	

*Искусствоведение*

<b>ЗЕЙНАЛОВ Х. А.</b> Памятники Великой Отечественной войны в Азербайджане: проблемы сохранения и художественно-эстетической интерпретации.....	339
<b>ОВЧИННИКОВ П. Л., ЗАЙЦЕВА М. Л.</b> Основные тенденции развития московской джазовой школы (1950–1960-е гг.).....	356
<b>ПОЖИДАЕВА Г. А.</b> Самобытность музыкального творчества композитора Владимира Пожидаева (1946–2009).....	366
<b>МИХАЙЛОВА С. И.</b> К вопросу о творческой биографии художника второй половины XIX в. Антона Захаровича Ледакова.....	379
<b>СИТНИКОВА Е. В., ХРАМЦОВ А. Б.</b> Традиции классицизма в деревянной архитектуре исторических городов (на примере г. Тюмени).....	397
<b>От редакции</b> .....	411

CONTENTS

*Theory and history of culture*

<b>TEREBIKHIN N. M.</b> “God’s Roads” of the Russian North: Sacred Hydrography and Hydrosophy of the Northern Pyatirechye.....	9
<b>GUBANOV N. N.</b> “Lecture as a Means of Translating Cultural Capital and Reproducing of Intellectual Elite.....	24
<b>ZHURKOVA D. A.</b> “Soundtrack’s Genre Patterns of the Russian Retro-series about Soviet Pop Artists.”.....	37
<b>ERMILOVA D. YU.</b> “Is Poster a Mirror of Time or Reflection of Stereotypes? Female Images on Soviet Posters of the Great Patriotic War.”.....	56
<b>SINCHUK S. D.</b> “The Image of a ‘Tree-cow’ in Slavic Folk Culture.”.....	73
<b>KOZLOV M. N., SHENDRIKOVA S. P.</b> “Dobrynya Nikitich’s Last Fight.”.....	90
<b>FURAZHEVA N. S.</b> “The European Idea of Noblemen's Boarding Schools and its Adaptation in the Cultural Space of Russia in the Second Half of 18 – First Half of 19 Centuries.”.....	106

<b>BELOV A. V.</b> “Serf Theater of the Demidovs ‘Sloboda Palace’ in German Quarter: Organization, Creativity and Decline of the Noble Home Theaters Tradition in Moscow at the Turn of 19 <sup>th</sup> Century.”.....	119
<b>PLOTNIKOVA A. A.</b> “Archaisms and innovations in tradition of the Serbian-Bulgarian border: Negotinsky Region.”.....	132
<b>GANINA L. G., MADLEVSKAYA E. L., OSTROVSKII A. B.</b> “‘Biblical Images in the Traditional Culture of the Orthodox Peoples of Russia’: Exhibition of the Russian Museum of Ethnography for the 520 <sup>th</sup> Anniversary The Gennady Bible (January — March 2021).”.....	145

*Philological sciences*

<b>BALASHOVA E. A.</b> “‘The Wreck’ by V. Nabokov: Inside the Context.”.....	168
<b>SHAFRANSKAYA E. F., KESHFIDINOV SH. R.</b> “Ararat as the Main Pattern of the Armenian Text in Russian Poetry.”.....	176
<b>SAVCHENKO T. K.</b> “Sergei Yesenin’s Poetic Intonation (By the Example of the Poem Cycle ‘Persian Motifs’ and the Poem ‘My Way’.”.....	189
<b>ANDREEVA V. G.</b> “How ‘to Make Letters from the Tula Province more Interesting for us Russians than Letters from London or New York’ On the Correspondence and Creative Interaction of L. N. Tolstoy and I. S. Aksakov.”.....	203
<b>BOGDANOVA O. A.</b> Literary Estate in the XX <sup>th</sup> Century.....	216
<b>MIKHALENKO N. V.</b> “Topos of Creativity in the Works of Paustovsky.”.....	217
<b>BOGDANOVA O. A.</b> “Invisible links of the ‘estate overtext’.”.....	224
<b>DMITRIEVA E. E.</b> “Alexandre Pushkin’s Reserve and “Reserve” by Sergei Dovlatov: on peculiarities of the Country Estate Text and the Country Estate Myth.”.....	237
<b>SKOROKHODOV M. V.</b> “The Garden of Eden — the Estate Garden — the Dacha Garden in the Russian Literary Tradition.”.....	248
<b>VELIGORSKY G. A.</b> “‘Annihilating All That’s Made / Reducing to a Green Thought in a Green Shade’: Allusions from Metaphysical Poets in the English ‘Estate Text’ of the 20 <sup>th</sup> – 21 <sup>st</sup> Centuries (M. Gatty, J. H. Ewing, K. Grahame, F. H. Burnett et al.)”....	257
<b>HUMENIUK V. I.</b> “Lesya Ukrainka’s Play “Woman Possessed” and its Critical Interpretations.”.....	268
<b>EFIMOVA V. S.</b> “On Some Processes in Forming the Lexical Fund of the First Literary Language of the Slavs: Multi-word Nominations, Phraseological Calques, Phraseologisms.”.....	285
<b>TUFANOVA O. A.</b> Poetry of Fact in the <i>Tale and Story</i> ... <i>How Did God Get Rid of Evil and Fierce Heretic Grishka Otrepev</i> from the manuscript compilation of T. F. Bolshakov Collection.....	300
<b>PROZOROVA N. A.</b> “Olga Bergholz in the Literary Field: Path to the Legitimation of Status.”.....	312
<b>AKIMOVA A. S.</b> “‘The same Alexey Tried...’: Historical Concept of the First Book of the Novel <i>Peter the Great</i> by A.N. Tolstoy in the Assessment of Soviet Criticism.”....	326

*History of Arts*

<b>ZEYNALOV KH. A.</b> “Monuments of the Great Patriotic War in Azerbaijan: Conservation Issues and Artistic and Aesthetic Interpretation.”.....	339
--	-----

<b>OVCHINNIKOV P. L., ZAITSEVA M. L.</b> “The Main Trends in the Development of the Moscow Jazz School (1950s – 1960s).”.....	356
<b>POZHIDAeva G. A.</b> “The Originality of the Musical Work of the Composer Vladimir Pozhidaev (1946–2009).”.....	366
<b>MIKHAYLOVA S. I.</b> “On Creative Biography of the Artist of the Second half of the 19 <sup>th</sup> Century Anton Zakharovich Ledakov.”.....	379
<b>SITNIKOVA E. V., KHRAMTSOV A. B.</b> “Traditions of Classicism in the Wooden Architecture of Historical Cities (by the Example of Tyumen).”.....	397
Editorial note.....	411

Теория и история культуры  
Theory and history of culture

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-9-23>

УДК 008+2+94(470.1/.2)(045)

ББК 71.0+86.372+63.3(2)-7(21)

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Н. М. Терехин  
г. Архангельск, Россия

**«БОЖЬИ ДОРОГИ» РУССКОГО СЕВЕРА:  
САКРАЛЬНАЯ ГИДРОГРАФИЯ  
И ГИДРОСОФИЯ СЕВЕРНОГО ПЯТИРЕЧИЯ**

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда  
№ 22-28-20502, URL: <https://rscf.ru/project/22-28-20502>

**Аннотация:** В статье представлены научные результаты начального этапа исследовательских работ по созданию тезауруса ключевых геокультурных концептов, образов и символов Русского Севера и Русской Арктики как культурного кода и символического ресурса пространственного развития Северного макрорегиона. Методология исследования основана на использовании методов и процедур семиотического анализа и герменевтики текстов традиционной культуры народов региона, а также произведений, входящих в цикл Северного сверхтекста русской литературы. В качестве базовой геокультурной константы, отображающей структуру физического и метафизического пространства (космоса) Севера и Арктики, выделен прасимвол (прафеномен) «Острова-Архипелага» и сопряженный с ним образно-символический ансамбль сакральной гидросферы («мировая река»). Речная сеть Севера, воспроизводившая древовидную топологию «мирового дерева», являла собой систему пространственных, социальных, сакральных ориентаций, лежавших в основаниях идентитета (самобытности) этнических и локальных сообществ региона. Сакральная гидрография определяла пути и направления славяно-русской (новгородской) колонизации «чуждого» Севера («финской Руси»), модели заселения и расселения, типы и формы поселений колонистов. Помимо «островной» и «речной» символики в статье представлен семантический анализ связанных с ней концептов и образов, значимых для построения тезауруса геокультурной символики Русского Севера и Русской Арктики («святость», «земствомир», «Северо-Восток», «сеть», «Дом Святой Софии»).

**Ключевые слова:** остров-архипелаг, сакральная гидрография, прасимвол, пространственное развитие, колонизация, Русский Север, Русская Арктика, тезаурусный подход

**Информация об авторе:** Николай Михайлович Терехин — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Российский музей центров

биологического разнообразия, Федеральный исследовательский центра комплексного изучения Арктики им. академика Н. П. Лаверова Уральского отделения Российской академии наук, пр. Никольский, д. 20, 163012 г. Архангельск, Россия.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2981-285X>

E-mail: [terebihinn@mail.ru](mailto:terebihinn@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 01.07.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 31.10.2022

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Терехин Н. М. «Божьи дороги» Русского Севера: сакральная гидрография и гидрософия Северного Пятиречья // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 9–23. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-9-23>

Актуальность, теоретическая и практическая значимость представленного исследования обусловлены его направленностью на решение комплекса фундаментальных проблем, связанных с разработкой новых теорий, концепций и стратегий освоения пространства Русского Севера и Русской Арктики, с опорой на константные, архетипические структуры нематериального культурного наследия этнических и локальных сообществ Северного макрорегиона, которые могут быть осмыслены в методологических проекциях тезаурусного подхода. Термин «тезаурус» (сокровище, сокровищница, хранилище) этимологически сопряжен со сферой сакрального и являет собой своего рода «дарохранительницу», «ковчег», «табернакль», в котором хранятся священные реликвии. В современных гуманитарных науках тезаурус определяется как «полный, систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средства ориентации в окружающей среде...» [19, с. 67]. Ядро тезауруса образует «культурная картина мира» как система ценностных ориентаций и культурных констант (наиболее устойчивые концепты) [13].

Геокультурный тезаурус есть сакральная карта мира, семантическая и ценностно-градуированная сеть которой определяет место человека в символическом пространстве его ойкумены. Тезаурус — иерархически устроенное хранилище сакральных (сокровенных) знаний о мире, его священный алфавит (код, словарь), запечатленный в константных («вечных») пространственных концептах, образах и символах. Подобное понимание тезауруса созвучно идеям «философского символизма» П. А. Флоренского, для которого «реальность всецело и насквозь символична, и мир — собрание двуединых, ноуменально-феноменальных явлений-символов. Задачей метафизика тогда оказывается упорядочить этот мир символов, увидеть его строение, раскрыть принцип его единства» [33, с. 183].

Метафизику «занимают все первосимволы как таковые, где бы они ни усматривались в реальности; она стремится узнать все множество их и, составив таким образом полный «алфавит мира», с его помощью расшифровать мир, прочесть Целокупную Реальность как Космос и как Пан-символ, объемлющий собою все символы. Тем самым она выступает как всеобщая систематика символов и полный курс практического символизма» [33, с. 184–185]. Практический символизм «тезауруса» определяет актуальные прикладные аспекты тезаурусного подхода как инструмента социального конструирования реальности, осмысления и организации социального проектирования [18, с. 95].

Современная стратегия пространственного развития России, полагающая в качестве своих ключевых целей «совершенствование системы расселения и терри-



ториальной организации экономики», предполагает учет этнокультурного фактора, защиту традиционного природопользования и образа жизни, сохранение природного и историко-культурного наследия [41]. Значимое место в разработке программ пространственного развития северных и арктических территорий России занимают труды известных российских географов-североведов — А. Н. Пилясова и Н. Ю. Замятиной [9, 10, 22, 23], сформулировавших «новую теорию освоения (пространства) Арктики и Севера», в которой делается «упор на локальное местное развитие, эндогенный фактор освоения» [10, с. 5]. По мнению авторов концепции, методология комплексного изучения процессов освоения территорий Севера и Арктики предполагает ряд исследовательских приоритетов, связанных с «анализом местного институционального капитала» (включая и символический); с исследованием эволюции (истории) местной системы расселения и сетки административно-территориального деления, с изучением структур «освоения, которые несут духовный и ценностный смысл для местного развития в прошлом и настоящем» [9, с. 21].

Авторы новой теории доместикации северных территорий указывают на то, что современные паттерны освоения арктического пространства порождают его точечную, локальную, платформенную, кластерную, «островную» конфигурацию: «В новой модели возникает предельно локализованный в пространстве контур новой хозяйственной территории-анклава, острова, платформы» [10, с. 62]. При этом следует отметить, что манифестируемая в новейших освоенческих дискурсах<sup>1</sup> островная топология Арктики и Субарктики имеет глубокие архаические истоки, коренящиеся в сакральном ландшафте и мифопоэтической карте мира коренных и старожильческих сообществ северного Края Земли. Исследуя траекторию развития локальных сообществ бореальной зоны Евразии, А. Н. Пилясов выявляет «нематериальные активы и ценности», накопленные населенниками северных таежных островов: «Как часто эти таежные острова, обособленные от столичной жизни, были географической периферией, но при этом центрами особой, богатой духовной жизни, духовных исканий. Здесь создавались северные монастыри, сюда приходили религиозные отшельники твердой и непреклонной веры, здесь возникали казацкие остроги. Ключевая особенность их доиндустриальной экономической истории состояла в том, что все виды хозяйственной деятельности возникали здесь на фундаменте сильной духовной веры: как хозяйство монастырей, как уклад староверов, как заимка казаков. Нематериальные активы и ценности были первичны, от них, из них прорастала местная экономика и возникал единый комплекс духовной и материальной деятельности. Но разве это не созвучно новой эпохе, экономике знания, с ее торжеством нематериальных активов и духовных ценностей? Значит, развитие таежных островных сообществ и возможно, и необходимо для России именно как духовных центров, как мест не технологических (для этого есть крупные городские центры), но духовных инноваций (исканий)» [23, с. 417–418].

Обсуждая вопрос о том, «есть ли будущее у сообществ северных таежных островов» в эпоху экономики знания [23, с. 417], следовало бы говорить не о «производстве духовности» и «духовных инновациях», но о воспроизводстве (возрождении, наследовании) духа традиции (институты, знания, ценности, символические ансамбли) северных и арктических социумов, геокультурной константой (Прасимволом) священного космоса которых являлся «остров» («архипелаг»): «Глубокая идентичность связывает оба акта: пробуждение души (внутренней жизни), ее рождение к ясному существованию во имя определенной культуры, и внезапное уразумение дали и глубины, рож-

<sup>1</sup> Устоявшийся термин; см. вышецитируемую работу.

дение *внешнего* мира при посредстве символа протяженности, свойственного только этой душе вида пространства, который отныне становится *прасимволом этой жизни* и определяет ее стиль и уклад ее истории, представляющий собою развивающееся экстенсивное осуществление ее интенсивных возможностей» [34, с. 265].

В культурной памяти локальных и этнических сообществ Русского Севера, закрепленной в исторических и топонимических преданиях, генезис сакрального островного ландшафта северных и арктических территорий связан как с хтонической мифологией, так и с мифологемами космогенеза, среди которых наиболее значимы мотивы «плавающих островов» и «окаменения». В этих преданиях воспроизводились события начальных времен и актуализировалась память о деяниях шаманов, культурных героев-первопредков, осваивавших геокультурное пространства Арктики и обустроивавших «первые» земли, зарождавшиеся в недрах первобытного хаоса водной стихии [36, 37]. Геокультурный прасимвол «острова-архипелага» есть ландшафтная порождающая модель-матрица усвоения и устройства пространства Русского Севера и Русской Арктики, восходящая к тринитарному богословию Русской Земли, запечатленному в тернарной структуре русского геософского идеационного кода — иерархической триаде идей (эйдосов) — «святости и священства», «царства», «земства» («мира») [28; 29].

Религиозная идея русского народа — Святая Русь, святость, достигаемая уже здесь, на грешной земле. В силу своих максималистских устремлений «здесь и сейчас», русский народ выбирает самое «сильное» пространство (Море) и самый кратчайший путь, ведущий в святые земли, к Богу (Восток). Эсхатологическая драма русского народа разворачивается в пространстве хаоса и гармонии морской стихии как единственно приемлемой и конгениальной субстанции, соответствующей умиротворенному и смутному состоянию ландшафта русской души, взыскующей Града Небесного на путях, ведущих в страну Востока, которая располагается (обретается) в циркумполярных областях [2; 17]. Исход русского народа к Морю и Востоку завершается на берегах Студеного моря-океана, на самом северном пределе русской ойкумены — в Лукоморье, в мифологической географии которого отчетливо проступает образ центра мироздания (острова), воплощенного в вертикали мировой горы («лукоморские горы»), окруженной водами океана (реки) [6, 24]. Поэтому путь русского народа к Морю и Северу — это тернистая и опасная дорога восхождения к высотам мироздания, к тем полюсным пределам, где воды земного океана сливаются с водами океана небесного и где искомый паломниками мистический Восток открывается на крайнем Севере: «Это Поиск того Востока, о котором мы узнаем от других или догадываемся сами, что он не находится и не может находиться на наших географических картах. Этот Восток не входит ни в один из семи климатов (кешвар); он, по сути дела, представляет собою восьмой климат. И направление, в котором осуществляются поиски этого «восьмого климата», является не горизонтальным, а вертикальным. Этот мистический, сверхчувственный Восток, место Зарождения и Возвращения, цель вечного Поиска, есть ничто иное, как небесный полюс; это Полюс с заглавной буквы, крайний север, столь крайний, что его можно считать порогом «инобытийного» измерения. <...> Orient, искомый мистиком, Восток, не находящий себе места на наших картах, расположен в направлении севера, по ту сторону севера. Приблизить нас к этому космическому северу, избранному как точка ориентации, может лишь движение, направленное вверх» [12, с. 18–19].



Мистический Северо-Восток (Норд-Ост), где зарождается «Полуношник» — судьбоносный ветер поморской «розы ветров» и «Бора» — «жгучий ветр полярной преисподней» (М. Волошин), в русской геософии и геопозитике наделяется сакральным смыслом путеводного ориентационного геокультурного символа-кода, в котором зашифрована судьба России [17, с. 26]. Северо-восточные румбы землепроходческого движения русского народа в Сибирь — за «Камень» (Урал), «хожения» русского народа «за три моря» направляли его не по широким торным дорогам навстречу обыденному дневному Солнцу географического Востока, но по узкому нуминозному неведомому пути «встречь» полуночному Солнцу сверхчувственного духовного Востока, на поиски которого отправлялись великие «мифо-мыслители» и «мифо-творцы» северного текста русской культуры (С. Н. Дурылин, М. М. Пришвин, А. М. Ремизов, С. Г. Писахов, Б. В. Шергин).

Арктическое Средиземноморье<sup>2</sup> с его пространной, насыщенной островной географией и геоморфологией, по аналогии с классическим «средиземным» Эгейским морем с его россыпью островов, может быть именовано «Архипелагом» как «главным» или «изначальным» морем («Арктический архипелаг»). Архипелажный прасимвол Русского Севера и Русской Арктики выявляет морское (водолейское) и северное (гиперборейское) избранничество и предназначение России, которые наиболее очевидным образом прослеживаются в те периоды русской истории, которые пронизаны идеологиями и мифологиями строительства новой российской государственности как воплощения «имперской» (вселенской) концепции «Москва — третий Рим». Здесь уместно вспомнить значимость морских и северных ориентаций в царском ритуале призвания варягов, в геополитике Ивана Грозного, Петра Великого, Александра III [6], которые гениально прозревали незримые гиперборейские метагеографические очертания российского каменно-островского материка-континента, окруженного водами мирового океана.

Геософский образ России как материка-острова, утвержденного среди вод «семи морей», особое островное самосознание русского народа обрели глубину своего воплощения на Русском Севере, преображенном в святое царство Северной Фиваиды, истинным духовным центром которой стали островные монастыри. В их архитектурно-природных ансамблях претворены центральные для поморской религиозности образы «Преображения», «Корабля», «Камня Веры и Правды», «Якоря Спасения», «Земли Обетованной» и «Пристанища» [27, с. 114].

Если «остров» воплощает в своем геоморфологическом лике идею центра мира («точка») и его периферии («круг»), то геометрическая символика архипелага дополняется изображением спиц, лучей или радиусов, исходящих «из центра и достигающих окружности» [5, с. 89]. В метагеоморфологии архипелага лучи и спицы колеса «всемирного коловращения» превращаются в архипелажные воды (море, реки, топи, болота и т. д.), окружающие остров, разделяющие и одновременно соединяющие его части с центром мира и его океанической периферией. Наиболее мощным геокультурным символом «нераздельности» и «неслиянности» островов Русского Архипелага является «русская река» как «Божья дорога», проторенная очарованными странниками — паломниками в страну Востока и героями-первопроходцами северного фронта.

Великий русский историограф В. О. Ключевский, исследуя роль «основных стихий природы русской равнины» (лес, степь, река) в домостроительстве русской души, отмечал двусмысленность «лесного» и «степного» начал в составе русского харак-

<sup>2</sup> Устоявшийся термин (см.: [23]).

тера, география которого вписана в гидрографию и гидрософию русской реки [11, т. 1, с. 85–86]. Геософские интуиции В. О. Ключевского получили развитие в современной геополитической концепции России, как речной акватической цивилизации: «Русский человек живет на реке и живет рекой. Наша цивилизация может быть по праву определена как речная. Россия представляет собой пространство переплетенных друг с другом и соединенных волоками речных бассейнов. Они омывают со всех сторон и пронизывают собой, словно каналы, все русское пространство. По сути, Россия представляет собой остров, или, если угодно, архипелаг, стоящий на водах и собранный речными коммуникациями. Границы Русского Острова простираются до тех пределов, куда добираются русские реки или же связанные с ними озера и моря» [32, с. 48].

Если расселение славяно-русских колонистов, осваивавших земноводные пространства Севера и Арктики, связано с широким, открытым простором прибрежной полосы главных речных (морских) магистралей Поморья, то кормящим (порождающим) ландшафтом местных аборигенных финно-угорских этноцентрумов Бьярмаланда («крайней», «медвежий» земли) [20] являлась лесная, водно-болотная ойкумена, определившая геокультурный образ страны чудских насельников «северных таежных островов» как «лесного», «колдовского царства», мифопоэтика которого воспета в литературной северной саге «Биармия», рожденной колдовским мифотворческим гением «зырянского Ломоносова» — К. Ф. Жакова: «Такое понимание Леса, несомненно, восходит к мифологическим представлениям коми, где Вөр-ва, букв. Лес-Вода, — обобщенное понятие Леса, включающее в себя все, что находится в лесу вместе с реками, озерами, ручьями и существами, которые обитают в нем. Лес сам по себе выглядит как огромное мыслящее живое существо, населенное живыми, разумными обитателями *вөр-ва олысьяс*: деревьями, животными, духами леса и воды» [16, с. 51].

Значимый вклад в осмысление метафизики водных глубин священного космоса Русского Севера (Поморья) «как мифопоэтического пространства, таящего в себе в “запечатленном” виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души России, а также тайну русского поэтического слова» вносят исследования в области «северного сверткста русской литературы» [4, с. 126]. Проблемам воздействия речного ландшафта на становление материальных сфер традиционной культуры народов Севера и Сибири, на формирование их этнического менталитета, включающего ритуально-мифологические модели и символические ансамбли, посвящено проектное фундаментальное исследование «Реки и народы Сибири», проведенное научным коллективом Отдела этнографии Сибири МАЭ (Кунсткамера) РАН [26].

Основополагающее место в освоении и устройстве земноводного геокультурного пространства Русского Севера (Поморья) занимала Ладожско-Новгородская Русь (метрополия), представлявшая собой плавильный котел и территорию исторического диалога скандинавской, балто-славянской и финно-угорской этнических традиций, «матричный» исходный центр колонизации северных таежных островов лесной «финской Руси» (А. Блок). Известный российский исследователь этнографии и антропологии народов Севера и Арктики — А. В. Головнев, труды которого заложили основы новых теорий и направлений в науках гуманитарного цикла («Антропология движения», «Феноменология колонизации», «Новая этнография Севера»), изучая истоки, механизмы, сценарии и стили новгородской колонизации северного Края Земли, отмечал, что «на Волхове произошел синтез локальной (славянской) и магистральной (норманнской) культур. <...> Ладога была восточной гаванью «морских кочевников», Нов-

город стал столицей «речных кочевников». Переход Рюрика через Волховские пороги из Ладоги на Ильмень имел эпохальные последствия, поскольку привел к сложению магистральной северорусской (новгородской) культуры» [7, с. 190–191].

В своих исследованиях магистралей Северной Руси А. В. Головнев раскрывает сетевые принципы и модели новгородской колонизации территорий и акваторий полуночных стран: «Новгородская колонизация напоминала плетение тонкой паутины <...>. В этом колониальном круговороте Новгород был сборной колонией Новгородской земли, а Новгородская земля — сетью колоний Новгорода. Метрополия создавала на окраинах “новгородской ойкумены” свои копии, которые в свою очередь генерировали свои сети коммуникаций. Таким образом, сеть порождала сеть, причем в разных, в том числе, встречных, направлениях, и становилась многослойной» [7, с. 214].

«Сеть» — это один из ключевых концептов-образов тезауруса геокультурного пространства, сопряженных с гетерархией севернорусских «вечевых» миров-земств, сакральная топография которых сопоставляется с топологией гидрографической сети Поморья<sup>3</sup>. Исследователь истории и географии земского самоуправления на Русском Севере М. М. Богословский указывает на принципиальное отличие картографической семиотики и картографического дизайна ментальных карт административно-территориального устройства Поморья в золотой век наивысшего расцвета соборной земской традиции и в период царствования великого преобразователя России — Петра Первого, устроившего регулярную, расчерченную по линейке, геометрически правильную российскую государственность и общественность<sup>4</sup>. «Административная карта Поморья в XVII в. — это причудливый узор, выведенный историей, создававшей местные разнообразия, а не геометрический чертеж, построенный законодателем, руководившимся началом единства и стиравшим все местные особенности. <...> Стоит взглянуть на карту Поморья, чтобы понять, как чисто естественным путем слагалось там уездное деление. Еще и теперь при взгляде на эту карту мы видим огромные пустые пространства, покрытые лесами и болотами, среди которых узкими извилистыми лентами вытянулись заселенные пространства по берегам рек. В XVII в. это явление можно наблюдать еще в более резкой степени. Реки, как единственное тогда средство сообщения и были линиями, определявшими административное деление севера, были канвой, по которой располагались границы административных округов. Группа поселков, вытянувшихся по берегам небольшой реки, образует мелкую областную единицу — погост, стан, волость, приход. Бассейн большой реки с ее притоками, по берегам которых расположились эти волости и станы, образует уезд; так что в Поморье территория уезда, это — система большой реки с ее притоками. Уезд — как бы живой организм со стеновой нитью и с нервными разветвлениями, расходящимися от нее в обе стороны» [1, с. 9–10].

Севернорусский уезд как «живой организм» являет собой соборное тело (собрание, «съезд») отдельных миров-островов, собранных воедино «кровеносной» гидрографической сетью — своего рода системой сакральных координат, размеряющих и направляющих жизненный путь человека по циклической траектории мифа о вечном возвращении [35]. Севернорусский мир-уезд как идеальная форма социальной и религиозной организации местного речного сообщества, сакральное пространство которого собрано было вокруг соборного храма уездного города, являл собой своего рода «младший» город-государство (полис) — копию («выставку») старшего города — Господина

<sup>3</sup> См. ссылку на работы Богословского.

<sup>4</sup> См. цитату ниже.

Великого Новгорода [21] с его главной святыней — соборным храмом Святой Софии («Где София, там и Новгород») у истоков «мировой реки» Волхов, гидрография которой соотнесена с «основным мифом» о космическом поединке как ритуально-мифологической парадигмой вечевых кулачных боев, разгоравшихся в Новгороде на мосту через Волхов. Историческое предание связывает происхождение вечевых междоусобиц с временами Крещения Руси, когда новгородцы «сбросили идол Перуна в Волхов, рассерженный бог, доплыв до моста, выкинул на него палку со словами: “Вот вам, новгородцы, от меня на память”. С тех пор новгородцы в урочное время сходятся с палками на волховском мосту и начинают драться как бешеные» [11, т. 2, с. 66]. «Перуново заклятье», породившее ритуал кулачного боя на волховском мосту несомненно связано с сюжетом мифа о борьбе громовержца (Перуна) с его противником (Волосом), имя которого закреплено в сакральном гидрониме «Волхов» [31]. Мотивы и образы речного мифа отчетливо прослеживаются в масленичных ритуальных состязаниях, проходивших в Олонецкой губернии на берегу реки [39, с. 286–287]. Ритуальный поединок, завершившийся кулачным боем, строился на пространственном противопоставлении «верха» и «низа» реки, которое определяло «враждебный» характер отношений между жителями верхнего и нижнего концов деревни, между деревнями, расположенными в верховьях и низовьях реки («верховские» и «устьяне»). «Враждебность» речного верха и низа воплощалась не только в действенных, но и в словесных поединках, включавших взаимные оскорбления осмеяния, уничтожения [8].

Исследовательница гидрографической сети как системы пространственной, социальной и ритуальной ориентации в архаической модели мира эвенков А. Лаврилье пришла к выводу о том, что «определяя свою идентичность, эвенк выдает комплексное уравнение, в котором смешивается генеалогия, фамилия, родовое наименование, названия рек и притоков» [14, с. 121]. В этноцентруме эвенков «занять место в пространстве, означает зафиксироваться в схеме родства своей региональной группы, в этой вездесущей структуре, которую образует гидрографическая сеть» [14, с. 120].

Древовидная топология гидрографической сети превращала северную реку в генеалогическое (родовое) «мирское» древо, на листьях и коре которого начертаны судьбы мира (местного земского сообщества) и отдельных мирян, определены их места (узлы) в местнической иерархии сакрального пространства речного мира, выступавшего в ипостаси ономотета — установителя имен, и номотета — установителя «всемирского» закона и порядка, построенного вокруг недвижимого движителя. (Ось Мира) — вертикали «мировой реки» с особо маркированными зонами «верха» и «низа».

Новгородские колонисты, оседая на водных (речных) путях-дорогах лесной «финской Руси», становясь заволочскими поречанами, паозерами, поморянами, занимали свои «предначертанные места» (место-имения) на гидрографической карте своего «нового Новгорода», получали свои новые локальные (местные) речные имена («движняне», «пинезжане», «онежане», «кокшары», «ваганы», «устьяна», «сурыяна», «тоймичи», «нюхча» и т. д.) [29], которые раскрывали и закрепляли душевное «именное» сродство «чертежа», характера реки и сидящих на ней поречан.

Великий русский писатель, философ, священник и богослов С. Н. Дурьлин, совершивший ряд академических экспедиционных поездок — паломнических путешествий по Русскому Северу в поисках мистической тайны гиперборейской страны Полуночного солнца («Града Незримого») [25], указывал на конгениальность ментальных лоций северных рек очертаниям и мерности их культурно-антропологического ландшафта. «У каждой реки есть задушевное сходство с тем, кто на ней живет. <...>

А Северная Двина тиха, проста, строга, молчалива, сильна. <...> Двинец, архангелец или северный вологжанин, нетороплив, как будто замкнут <...>. В нем есть что-то близкое, одинаковое с этой рекой — еще чистой, еще глубокой, сурово-величавой, ясной, еще оберегаемой глухими лесами, такой молчаливой, такой прекрасной» [38, с. 157–158].

Геокультурный образ гидрографической сети Севера и Арктики явился композиционным принципом-канвой «плетения» фольклорных текстов в книге О. Э. Озаровской «Пятиречие»: «Начинается книга, называемая “Пятиречие”, в которой заключается пятьдесят сказок, рассказанных пятью человеками, жившими на берегу одной из пяти северных рек» [40, с. 23]. Несмотря на очевидные литературные истоки, сказовый образ «Северного Пятиречия» содержит весьма архаичные мифо-поэтические коннотации, отсылающие к Пятикнижию, к меандровой сети пяти священных ведических рек Индии, к пятиричной организации вечевого пространства Новгорода — пять концов, к которым тянулись «пятины» — расходившиеся кругами по всему Северу и Западу «нового» (новгородского) русского мира земли Дома Святой Софии [21], к речной (океанической) топографии Земного Рая с его четырьмя реками, берущими начало в водах пятой («небесной») реки — океана.

С глубокой архаикой сопряжен мотив реки и речи: «Связь реки с речью принадлежит к числу архетипических образов» [30, с. 375]. Выявлению этой связи посвящено небольшое эссе А. Синявского (А. Терца), которое было навеяно впечатлениями от путешествия по рекам Русского Севера и в котором развернута ландшафтная топография разных жанров русского фольклора: «Не знаю, как в других странах, но в России реки связаны с песней. Сказка уходит в лес. Былина (героический эпос) выезжает в чистое поле (на подвиг). А песня тяготеет к воде, к реке. Само определение река, на русский слух, предполагает речь, которая текуча, певуча» [42, с. 233]. Слиянность реки (воды) и речи имеет амбивалентную природу. С одной стороны, речь порождается, проистекает из священного акустического шума и хаоса водного источника, у которого свершаются экстатические прорицания, речения, предсказания, гадания, слушание звуков Судьбы. С другой — речь (слово) космизирует, умиротворяет хаос водной стихии («пением в старину на Руси смиряли бурю на водах»).

В поморском дружинном социуме миссию усмирителя водной стихии исполнял Поэт (сказитель, старинщик), который ритмами своего былинного музыкально-поэтического слова «утишает» море [43]. Поэт как носитель обожествленной памяти являлся главным хранителем сакрального морского знания и водителем поморов по смертным просторам моря-океана. Поэтому на корабле он выполняет роль кормщика, лоцмана («вожа»), а сама былина может рассматриваться как своеобразная мифопоэтическая лоция, в которой описывается священная океанография Лукоморья [27]. Хранителями и экзегетами священной гидрографии и гидрософии Русского Севера и Русской Арктики являлись поморские кораблестроители и поэты-навигаторы (кормчие), которые своим корабельным искусством и поэтическим мироустроительным словом исследовали и торили «Божью дорогу» в Арктическом Средиземноморье.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Богословский М. Земское самоуправление на Русском Севере. М.: Синодальная тип., 1909. Т. 1. 105 с.



- 2 *Буткевич А.* Религиозный смысл движения русских на Восток в XVII–XVIII веках // Имперский архив. URL: <http://archive-khvalin.ru/predel-rossii/> (дата обращения: 07.04.2023).
- 3 *Власова И. В.* Русский Север: историко-культурное развитие и идентичность населения. М.: ИЭА РАН, 2015. 376 с.
- 4 *Галимова Е. Ш.* Специфика Северного текста русской литературы как локального сверткста // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: «Гуманитарные и социальные науки». 2012. № 1. С. 121–129.
- 5 *Генон Р.* Символы священной науки. М.: Беловодье, 2002. 496 с.
- 6 *Головнев А. В.* Северность России. СПб.: Музей антропологии и этнографии РАН (Кунсткамера), 2022. 449 с.
- 7 *Головнев А. В.* Феномен колонизации. Екатеринбург: Уральское отделение РАН, 2015. 592 с.
- 8 *Дранникова Н. В.* Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера. Функциональность, жанровая система, этнопоэтика. Архангельск: Изд-во Пензенского государственного ун-та, 2004. 431 с.
- 9 *Замятина Н. Ю., Пилясов А. Н.* Новая теория освоения (пространства) Арктики и Севера: полимасштабный междисциплинарный синтез // Арктика и Север. 2018. № 31. С. 5–27.
- 10 *Замятина Н. Ю., Пилясов А. Н.* Освоение Севера 2.0: вызовы формирования новой теории // Арктика и Север. 2019. № 34. С. 57–76.
- 11 *Ключевский В. О.* Сочинения: в 9 т. / под ред. В.Л. Янина. М.: Мысль, 1987. Т. 1. 430 с. М.: Мысль, 1987. Т. 2. 447 с.
- 12 *Корбен А.* Световой человек в иранском суфизме. М.: ООО «Сандра», 2013. 240 с.
- 13 *Кузнецова Т. Ф.* Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2015. № 3. С. 5–16.
- 14 *Лаврилье А.* Ориентация по рекам у эвенков юго-востока Сибири. Система пространственной, социальной и ритуальной ориентации // Этнографическое обозрение. 2010. № 6. 115–132.
- 15 *Лебедев Г. С.* Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. СПб.: Евразия, 2005. 640 с.
- 16 *Лимеров П. Ф.* Поэма о древнем Знании: литературный эпос «Биармия» в поэтической мифологии Калистрата Жакова // Человек. Культура. Образование. 2014. № 3. С. 37–58.
- 17 *Лотман М.* О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха: сб. ст. / сост. Н. Букс, Ф. Конт. Париж; М.: Русский институт, 2005. С. 13–35.
- 18 *Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100.
- 19 *Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Национального ин-та бизнеса, 2008. 784 с.
- 20 *Мельникова Е. А.* Древнескандинавские географические сочинения (тексты, перевод, комментарии). М.: Наука, 1986. 230 с.
- 21 *Мусин А. Е.* Загадки дома Святой Софии: Церковь Великого Новгорода в X–XVI вв. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2016. 240 с.

- 22 *Пилясов А. Н.* Арктическое Средиземноморье: предпосылки формирования нового макрорегиона // ЭКО. 2010. № 12. С. 54–75.
- 23 *Пилясов А. Н.* И последние станут первыми: Северная периферия на пути к экономике знания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 544 с.
- 24 *Плигузов А. И.* Текст-кентавр о сибирских самоедах // Археология Севера России: Югра — волость Новгорода Великого в XI–XV вв. Свод источников и исследований: в 2 ч. / отв. ред. В. А. Лапшин. Сургут; Нефтеюганск; Екатеринбург: Издательская группа АНО «Институт археологии Севера», 2018. Ч. I. С. 102–116.
- 25 *Резниченко А. И., Резвых Т. Н.* Метафизическая проза С. Н. Дурьлина. Истоки и параллели // *Дурьлин С. Н.* Рассказы, повести, хроники / сост. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 3–46.
- 26 Реки и народы Сибири: сб. научн. ст. / отв. ред. Л. Р. Павлинская. СПб.: Наука, 2007. 281 с.
- 27 *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. Архангельск: СОЛТИ, 2020. 516 с.
- 28 *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера: (религиозно-мифологическое пространство севернорусской культуры). Архангельск: Изд-во Поморского международного педагогического ун-та, 1993. 220 с.
- 29 *Топоров В. Н.* Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре — \*svet- // Языки культуры и проблемы переводимости / отв. ред. Б. А. Успенский. М.: Наука, 1987. С. 184–252.
- 30 *Топоров В. Н.* Река // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 374–376.
- 31 *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. 248 с.
- 32 *Холмогоров Е. С.* Русская цивилизация. Категории понимания // Тетради по консерватизму. 2016. № 3. С. 39–63.
- 33 *Хоружий С. С.* Философский символизм П. А. Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник. 1988 / отв. ред. Н. В. Мотрошилова. М.: Наука, 1988. С. 180–201.
- 34 *Шпенглер О.* Закат Европы. Ростов-н/Д: Феникс, 1998. 640 с.
- 35 *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
- 36 *Ovsyannikov O. V., Terebikhin N. M.* Sacred Space in the Culture of the Arctic Regions // Sacred Sites, Sacred Places / ed. by L. Heinamaki, Th. M. Herrmann. London; New York: Springer, 1994. P. 44–81.
- 37 *Tamitskiy A. M., Terebikhin N. M.* Island as a memorial site in the sacral landscape of the Arctic regions of the Russian North // 2019 IOP Conference Series: «Earth Environ». Sci. 302012034. URL: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/302/1/012034> (дата обращения: 13.06.2022).

#### Источники

- 38 *Дурьлин С. Н.* За полуночным солнцем (По Лапландии пешком и на лодке) // Дурьлин С. Н. Статьи и исследования. 1900–1920 гг. / сост. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 149–272.
- 39 *Максимов С. В.* Из очерков народного быта: Крестьянские календарные праздники // Максимов С. В. Литературные путешествия / сост. Ю. В. Лебедев. М.: Современник, 1986. С. 244–371.

- 40 Озаровская О. Э. Пятиречие // Озаровская О.Э. Пятиречие / сост. Л.В. Федорова. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1989. С. 21–242.
- 41 Стратегия пространственного развития Российской Федерации // Government.ru. URL: <http://static.government.ru/media/files/UVAIqUtT08o60RktoOXI22JjAe7irNxs.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).
- 42 Терц А. Река и песня // Дружба народов. 1990. № 10. С. 233–241.
- 43 Шергин Б. В. Изящные мастера: поморские былины и сказания / сост. Ю. Ф. Галкин. М.: Молодая гвардия, 1990. 430 с.

\*\*\*

© 2023. Nikolay M. Terebikhin

**“GOD’S ROADS” OF THE RUSSIAN NORTH:  
SACRED HYDROGRAPHY AND HYDROSOPHY  
OF THE NORTHERN PYATIRECHYE**

**Acknowledgements:** The research was supported by Russian Science Foundation and Government of Arkhangelsk Region (project no. 22-28-20502). Available at: <https://rscf.ru/project/22-28-20502>.

**Abstract:** The paper displays results of the initial stage of research on the creation of a thesaurus of key geocultural concepts, images and symbols of the Russian North and the Russian Arctic as a cultural code and symbolic resource of spatial development of the Northern macroregion. The research methodology is based on semiotic analysis and hermeneutics of texts of the traditional culture of the region’s peoples, as well as works included in the Northern supertext of Russian literature. The “Island-archipelago” prasympol and associated image-symbolical ensemble of the sacred hydrosphere (“world river”) are identified as a basic geocultural constant reflecting the structure of physical and metaphysical space (cosmos) of the North and the Arctic. The river network of the North, reproducing the tree-like topology of the “world tree”, acted as a system of spatial, social, and sacred orientations underlying the identity of ethnic and local communities of the region. Sacred hydrography determined the ways and directions of the Slavic-Russian (Novgorod) colonization of the Chud’ north (“Finnish Rus”), colonization models, types and forms of colonists’ settlements. In addition to the “island” and “river” symbols, the study provides a semantic analysis of related concepts and images, relevant for building a thesaurus of geocultural symbols of the Russian North and the Russian Arctic (“holiness”, “zemstvo-world”, “Northeast”, “network”, “House of St. Sophia”).

**Keywords:** Island-archipelago, Sacred Hydrography, Prasympol, Spatial Development, Colonization, Russian North, Russian Arctic, Thesaurus Approach.

**Information about the author:** Nikolay M. Terebikhin — DSc in Philosophy, N. Laverov Federal Center for Integrated Arctic Research of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, 20 Nikolsky Ave., 163020 Arkhangelsk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2981-285X>

E-mail: [terebihinn@mail.ru](mailto:terebihinn@mail.ru)

**Received:** July 1, 2022

**Approved after reviewing:** October 31, 2022



**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Terebikhin N. M. "God's Roads' of the Russian North: Sacred Hydrography and Hydrosophy of the Northern Pyatirechye." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 9–23. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-9-23>

## References

- 1 Bogoslovskii, M. *Zemskoe samoupravlenie na Russkom Severe [Zemstvo System of Local Government in the Russian North]*, vol. 1. Moscow, Synodal Printing House Publ., 1909. 105 p. (In Russ.)
- 2 Butkevich, A. "Religiozniy smysl dvizheniia russkikh na Vostok v XVII–XVIII vekakh" ["The Religious Meaning of the Russian Movement to the East in the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries"]. *Imperskii arkhiv [Imperial Archive]*. Available at: <http://archive-khvalin.ru/predel-rossii/> (Accessed 13.07.2022). (In Russ.)
- 3 Vlasova, I. V. *Russkii Sever: istoriko-kul'turnoe razvitie i identichnost' naseleniia [Russian North: Historical and Cultural Development and Identity of the Population]*. Moscow, IEA RAS Publ., 2015. 376 p. (In Russ.)
- 4 Galimova, E. Sh. "Spetsifika Severnogo teksta russkoi literatury kak lokal'nogo sverkhsteksta" ["Specificity of the Russian Literature' Northern Text as a Local Supertext"]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Series: "Gumanitarnye i sotsial'nye nauki"*, no. 1, 2012, pp. 49–57. (In Russ.)
- 5 Genon, R. *Simvoly sviashchennoi nauki [Symbols of Sacred Science]*. Moscow, Belovod'e Publ., 2002. 496 p. (In Russ.)
- 6 Golovnev, A. V. *Severnost' Rossii [Nothernness of Russia]*. St. Petersburg, Museum of Anthropology and Ethnography RAS Publ., 2022. 449 p. (In Russ.)
- 7 Golovnev, A. V. *Fenomen kolonizatsii [The Phenomenon of Colonization]*. Yekaterinburg, Ural Branch of the RAS Publ. 592 p. (In Russ.)
- 8 Drannikova, N. V. *Lokal'no-grupповые prozvizhcha v traditsionnoi kul'ture Russkogo Severa. Funktsional'nost', zhanrovaia sistema, etnopoetika [Local Group Nicknames in the Traditional Culture of the Russian North. Functionality, Genre System, Ethnopoetics]*. Arkhangelsk, Pomor State University Publ., 2004. 431 p. (In Russ.)
- 9 Zamiatina, N. Iu., Piliasov, A. N. "Novaia teoriia osvoeniia (prostranstva) Arktiki i Severa: polimasshtabnyi mezhdistsiplinarnyi sintez" ["The New Theory of the Arctic and Northern Development: Multi-Scale Interdisciplinary Synthesis"]. *Arktika i Sever*, no. 31, 2018, pp. 5–27. (In Russ.)
- 10 Zamiatina, N. Iu., Piliasov, A. N. "Osvoenie Severa 2.0: vyzovy formirovaniia novoi teorii" ["Development of the North 2.0: Challenges of Making a New Theory"]. *Arktika i Sever*, no. 34, 2019, pp. 57–76. (In Russ.)
- 11 Kliuchevskii, V. O. *Sochineniia: v 9 t. [Works: in 9 vols.]*, ed. by V. L. Ianin. Moscow, Mysl' Publ., 1987. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1987. 430 p. Moscow, Mysl' Publ., 1987. Vol. 2. 487 p. (In Russ.)
- 12 Korben, A. *Svetovoi chelovek v iranskom sufizme [The Man of Light in Iranian Sufism]*. Moscow, OOO "Sandra" Publ., 2013. 240 p. (In Russ.)
- 13 Kuznetsova, T. F. "Kul'turnaia kartina mira kak iadro tezaurusu v kontseptsii Vladimira Andreevicha Lukova" ["Cultural World View as the Core of the Thesaurus in Vladimir Andreevich Lukov's Conception"]. *Informatsionnyi gumanitarnyi portal "Znanie. Ponimanie. Umenie"*, no. 3, 2015, pp. 5–16. (In Russ.)

- 14 Lavril'e, A. "Orientatsiia po rekam u evenkov iugo-vostoka Sibiri. Sistema prostranstvennoi, sotsial'noi i ritual'noi orientatsii" ["Orientation by Rivers among the Evenki of Siberian South-East: The System of Spatial, Social, and Ritual Orientation"]. *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 6, 2010, pp. 115–132. (In Russ.)
- 15 Lebedev, G. S. *Epokha vikingov v Severnoi Evrope i na Rusi [The Viking Age in Northern Europe and Rus]*. St. Petersburg, Evraziia Publ, 2005. 640 p. (In Russ.)
- 16 Limerov, P. F. "Poema o drevnem Znani: literaturnyi epos 'Biarmiia' v poeticheskoi mifologii Kallistrata Zhakova" ["Poem of the Ancient Knowledge: Literary Epic 'Biarmia' Poetic Mythology Callistratus Zhakov"]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, no. 3, 2014, pp. 37–58. (In Russ.)
- 17 Lotman, M. "O semiotike strakha v russkoi kul'ture" ["On the Semiotics of Fear in Russian Culture"]. *Semiotika strakha. Sbornik statei [Semiotics of Fear. Collection of Articles]*, comp. N. Bux, F. Kont. Paris, Moscow, Russkii institute Publ., 2005, pp. 13–35. (In Russ.)
- 18 Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. "Tezaurusnyi podkhod v gumanitarnykh naukakh" ["The Thesaurus Approach in the Humanities"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, 2004, pp. 93–100. (In Russ.)
- 19 Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. *Tezaurusy: Sub"ektnaia organizatsiia gumanitarnogo znaniia [Thesauruses: Subject Organization of Humanitarian Knowledge]*. Moscow, National Institute of Business Publ., 2008. 784 p. (In Russ.)
- 20 Mel'nikova, E. A. *Drevneskandinavskie geograficheskie sochinenija (teksty, perevod, kommentarii) [Old Norse Geographical Works (Texts, Translation, Comments)]*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 230 p. (In Russ.)
- 21 Musin, A. E. *Zagadki doma Svjatoj Sofii: Cerkov' Velikogo Novgoroda v X–XVI vv. [Mysteries of the St. Sophia' House: The Church of Veliky Novgorod in the 10<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries]*. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2016. 240 p. (In Russ.)
- 22 Piliasov, A. N. "Arkticheskoe Sredizemnomor'e: predposylki formirovaniia novogo makroregiona" ["Arctic Mediterranean: Prerequisites for the Formation of a New Macroregion"]. *EKO*, no. 12, 2010, pp. 54–75. (In Russ.)
- 23 Piliasov, A. N. *I poslednie stanut pervymi: Severnaia periferiia na puti k ekonomike znaniia [And the Last will be the First: Northern Periphery on the Route for Knowledge Economy]*. Moscow, Knizhnyi dom "LIBROKOM" Publ., 2009. 544 p. (In Russ.)
- 24 Pliguzov, A. I. "Tekst-kentavr o sibirskikh samoedakh" ["Text-Centaur about Siberian Samoyeds"]. *Arkheologii Severa Rossii: Iugra — volost' Novgoroda Velikogo v XI–XV vv. Svod istochnikov i issledovani: v 2 chastiakh [Archeology of the North of Russia: Yugra — the Volost of Novgorod the Great in the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries. Collection of Sources and Research: in 2 Parts]*, ed. by V.A. Lapshin, vol. 2. Surgut, Nefteyugansk, Ekaterinburg, Izdatel'skaia gruppa ANO "Institut arkheologii Severa" Publ., 2018, pp. 102–116. (In Russ.)
- 25 Reznichenko, A. I., Rezvyh, T. N. "Metafizicheskaja proza S. N. Durylina. Istoki i paralleli" ["Metaphysical Prose of S. N. Durylin. Origins and Parallels"]. *Durylin, S. N. Rasskazy, povesti, hroniki [Stories, Novels, Chronicles]*, ed. A. I. Reznichenko, T. N. Resvyh. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., pp. 3–46. (In Russ.)
- 26 Pavlinskaia, L.R., editor. *Reki i narody Sibiri: sbornik nauchnykh statei [Rivers and Peoples of Siberia: Collection of Academic Papers]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007. 281 p. (In Russ.)

- 27 Terebikhin, N. M. *Metafizika Severa [Metaphysics of the North]*. Arkhangel'sk, SOLTI Publ., 2020. 516 p. (In Russ.)
- 28 Terebikhin, N. M. *Sakral'naiia geografiia Russkogo Severa: (religiozno-mifologicheskoe prostranstvo severnorusskoi kul'tury) [Sacred Geography of the Russian North: (Religious and Mythological Space of the Northern Russian culture)]*. Arkhangel'sk, Pomeranian International Pedagogical University Publ., 1993. 220 p. (In Russ.)
- 29 Toporov, V. N. "Ob odnom arkhainom indoevropeskome elemente v drevnerusskoi dukhovnoi kul'ture — \*svet—" ["About an Archaic Indo-European Element in the Old Russian Spiritual Culture — \*svet-"]. *Iazyki kul'tury i problemy perevodimosti [Cultural Languages and Problems of Translatability]*, ed. B. A. Uspenskii. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 184–252. (In Russ.)
- 30 Toporov, V. N. "Reka" ["River"]. *Mify narodov mira. Entsiklopediia v 2 t. [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia: in 2 vols.]*, ed. S. A. Tokarev, vol. 2. Moscow, Sovetskaia Entsiklopediia Publ., 1992, pp. 374–376. (In Russ.)
- 31 Uspenskii, B. A. *Filologicheskie razyskaniia v oblasti slavianskikh drevnostei [Philological research in the Field of Slavic Antiquities]*. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1982. 248 p. (In Russ.)
- 32 Kholmogorov, E. S. "Russkaia tsivilizatsiia. Kategorii ponimaniia" ["Russian Civilization. Category of Conception"]. *Tetrad' po konservatizmu*, no. 3, 2016, pp. 39–63. (In Russ.)
- 33 Khoruzhii, S. S. "Filosofskii simvolizm P. A. Florenskogo i ego zhiznennye istoki" ["The Philosophical Symbolism of P. A. Florensky and its Life Origins"]. *Istoriko-filosofskii ezhegodnik. 1988 [Historical and Philosophical Yearbook. 1988]*, ed. N. V. Motroshilova. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 180–201. (In Russ.)
- 34 Shpengler, O. *Zakat Evropy [The Decline of the West]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998. 640 p. (In Russ.)
- 35 Eliade, M. *Mifo vechnom vozvrashchenii [The Myth of the Eternal Return]*. Moscow, Lodomir Publ., 2000. 414 p. (In Russ.)
- 36 Ovsyannikov, O. V., Terebikhin, N. M. "Sacred Space in the Culture of the Arctic Regions." *Sacred Sites, Sacred Places*, ed. L. Heinamaki, Th. M. Herrmann. London; New York, Springer Publ., 1994, pp. 44–81. (In English)
- 37 Tamitskiy, A. M. Terebikhin, N. M. "Island as a memorial site in the sacral landscape of the Arctic regions of the Russian North." *2019 IOP Conference Series: "Earth Environ"*. *Science 302 012034*. Available at: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/302/1/012034> (accessed 13 June 2022). (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-24-36>

УДК 37.091.32:304.2

ББК 77.02-11+71.05

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Н. Н. Губанов  
г. Москва, Россия

## ЛЕКЦИЯ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО КАПИТАЛА И ВОСПРОИЗВОДСТВА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЭЛИТЫ

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию значения и функций классической (очной, «face-to-face») лекции в современном образовательном процессе. Сущность лекции раскрывается в свете социальной концепции творчества Рэндалла Коллинза и его социологии интеллектуальных сетей. В рамках развиваемого в статье подхода лекция трактуется как архетипический вариант интеллектуального интерактивного ритуала, обеспечивающего надежную трансляцию культурного капитала от одного поколения интеллектуалов другому. Успешные участники описываемого процесса приобретают в ходе интеракции высокий эмоциональный потенциал, необходимый для интеллектуального творчества, которое детерминируется личными контактами интеллектуалов «лицом к лицу», а также их позициями в интеллектуальной сети. Авторы констатируют, что лекция обладает такими характеристиками, которые делают ее уникальным и незаменимым способом получения интеллектуального опыта как для лектора, так и для слушателей, и в результате этого она является основой для воспроизводства интеллектуальной элиты. Поэтому онлайн-лекция может быть только дополнением к классической лекции, без которой указанное воспроизводство стало бы невозможным, и в науке наступила бы стагнация. Разумеется, только небольшая часть студентов и аспирантов станет выдающимися учеными, но именно они будут создавать облик науки. Приводимые соображения снабжаются некоторыми показательными примерами из истории образования и личной многолетней педагогической практики авторов. В конце статьи даны ответы на стандартные упреки в адрес классической лекции как формы обучения. Статья имеет не только теоретическую, но и практическую цель, ориентируя молодых преподавателей на овладение лекторским искусством.

**Ключевые слова:** лекция, интеллектуальная элита, образование, Р. Коллинз, интерактивные ритуалы, интеллектуальные сети, творчество, культурный капитал.

**Информация об авторе:** Николай Николаевич Губанов — доктор философских наук, доцент, Финансовый университет при Правительстве РФ, Ленинградский просп., д. 49, 125993 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6044-3936>

E-mail: [gubanovnn@mail.ru](mailto:gubanovnn@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 16.05.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 29.09.2022

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Губанов Н. Н. Лекция как средство трансляции культурного капитала и воспроизводства интеллектуальной элиты // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 24–36. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-24-36>

### **Введение**

Вспоминая свой первый день в университете в качестве студентов, авторы данной статьи сошлись во мнении, что одно из самых ярких впечатлений произвела первая по расписанию лекция. Неповторимое смешанное чувство легкого волнения, тревожного ожидания и одновременно особой церемониальной торжественности; большая аудитория, много людей, суетливо рассаживающихся по своим местам, внимательное изучение украдкой других студентов и еще более пристальное изучение лектора: как выглядит? как себя держит? что и как скажет в первую очередь? чем продолжит? Все ли мне будет понятно? буду ли успевать конспектировать? И еще множество мыслей и эмоций, галопом сменяющих друг друга. Конечно, не только первая лекция навсегда врезалась в память, затем неизгладимый след там оставили оказавшиеся особенно понятными и близкими лекции любимого преподавателя. Да и вообще, некий обобщенный образ лекционной аудитории с неутомимым вдохновленным профессором и благодарными заинтересованными слушателями стал одним из самых устойчивых и эмоционально насыщенных, в первую очередь ассоциирующихся с высшим учебным заведением как таковым.

Но что будут вспоминать наши собственные студенты и последующие поколения? Какие образы прежде всего будут возникать в их сознании при упоминании времяпрепровождения в учебном заведении? Будет ли среди них образ лекции, и если будет, то какой эмоциональной модальностью он будет обладать и какое место занимать среди других образов? Однозначного и общепринятого ответа среди преподавателей нет. Пр процитируем коллегу: «Дискуссия о значимости лекции в современном высшем образовании между профессорами нашей академии поделила их на два лагеря: “лекция по-прежнему необходима, это ведущая форма обучения” и “лекция абсолютно бесполезна — трата времени и преподавателя, и студента”» [6, с. 43]. Особую остроту обсуждаемая проблема приобрела во время ковидных ограничений и вынужденного перехода на дистанционное обучение, когда волей-неволей пришлось массово отказываться от классической лекции, и возник неприятный вопрос: а стоит ли к ней вообще возвращаться в полном объеме? В данной статье мы хотели бы подтвердить свое категорическое «Да!» в пользу лекции, а также систематизировать и дополнить свои высказанные ранее соображения [1].

### **Сущность лекции в свете теории интерактивных ритуалов**

Центральное понятие данной теории — «интерактивный ритуал» — было введено И. Гофманом, представителем второго поколения чикагской школы в социологии [9]. Будучи под влиянием социологического реализма Э. Дюркгейма и символического интеракционизма Г. Блумера, он показал, что религиозные ритуалы, глубоко изученные Дюркгеймом, представляют собой лишь подвид некоторого более широкого класса явлений, широко распространенных в обыденной жизни и названных им интерактивными ритуалами (ИР) [9]. Их функция состоит в объединении участников в определенное моральное сообщество посредством продуцирования общих эмоционально заряженных символов, выступающих в своей совокупности как своего рода система жизнен-



ных координат и система коммуникационных кодов [9]. Р. Коллинз, один из ведущих исторических макросоциологов современности, использовал понятие ИРа для анализа взаимодействий между интеллектуалами. Согласно остроумному определению американского социолога, «интеллектуалы — это люди, которые производят деконтекстуализированные идеи. Предполагается, что эти идеи верны или значительны вне каких-либо местных условий, какой-либо локальности и вне зависимости от того, применит ли их кто-либо на практике. Математическая формула претендует на то, чтобы быть верной в себе и сама по себе, вне зависимости от того, используется она или нет и доверяет ли ей кто-либо или нет» [3, с. 65].

Интеллектуалы с большим пиететом относятся к продуктам своей деятельности, почитают их в качестве высших познавательных и нравственных ценностей, с высоты которых они судят об окружающем мире. Так, британский социолог науки Д. Блур продемонстрировал, что математики наделяют интеллектуальную истину всеми атрибутами, зафиксированными Дюркгеймом за сакральными объектами религии: она трансцендентна по отношению к субъектам, объективна, имеет принудительный характер, требует уважения [9]. Коллинз ставит перед своей теорией интерактивных ритуалов (*interactive rituals*) задачи: 1) выявить, что придает результатам интеллектуального поиска особый социальный статус, не присущий обыденным сакральным объектам, присутствующим в повседневной и общественной жизни и скрепляющим отношения дружбы, собственности и структуры власти; 2) раскрыть условия, обеспечивающие создание и восприятие интеллектуальных символов, обладающих способностью когнитивно и морально обязывать членов ИР [3]. Связывая такие переменные как *символ, социальная принадлежность, чувство общности (эмоции солидарности), структура социальной группы*, рассматриваемая теория объясняет флуктуации уровня солидарности и убежденности, обнаруживаемые во всех социальных системах. Особым видом данной эмоциональной энергии служит то, что Коллинз называет творческой способностью (*creativity*), при помощи которой он объясняет динамику индивидуальных судеб интеллектуалов [3].

Важнейшей отличительной чертой интеллектуального ИРа от иных его разновидностей является специфическая структура внимания. «Интеллектуалы сосредотачивают свое внимание в течение получаса и более на одной точке зрения, представленной как единый поток рассуждения, и тем самым возвышают эту тему, превращая ее в более крупный сакральный объект, чем малые фрагментарные “обменные жетоны” обычных социальных связей» [3, с. 74]. Значит, интеллектуальный ИР подразумевает под собой солидный промежуток времени, в течение которого присутствующим предлагается определенный дискурс, на котором фиксируется общее внимание, что позволяет выступающему представить развернутую аргументацию и этим достичь высокого уровня абстракции и сложности обсуждаемой темы. Однако, этому критерию могут соответствовать и другие случаи единоличной монополизации дискурса: религиозная проповедь, политическая пропаганда, юмористический монолог, приветственная речь, обращение военачальника к солдатам и т. д. Отграничивается от всего вышперечисленного интеллектуальный ИР тем, что он «состоит не в том, чтобы отдавать приказы или сообщать практическую информацию, но в развертывании мировоззрения, в претензии на понимание содержания высказываний как на самостоятельную цель. Публика находится в позиции только слушателей — не подчиненных, не участников морального сообщества веры, к которой обращается религиозный ритуал. Интеллектуальный дискурс неявным образом сосредоточен на своей автономии от внешних забот и на реф-

лексивном осознании самого себя... Ключевой интеллектуальный ритуал, лекция или доклад, представляет собой то, что было подготовлено в результате чтения соответствующего объема текстов; а содержание сказанного обычно уже на пути к публикации (если это еще не сделано). Интеллектуальный ИР является в общем случае ситуационным способом бытия текстов, которые представляют собой долговременную жизнь дисциплины. Лекции и тексты сцеплены воедино — вот что составляет отличительную особенность интеллектуального сообщества и что выводит его за рамки любого другого вида социальной деятельности» [3, с. 74–75].

Как следует из выше сказанного, классическая лекция является архетипическим вариантом интеллектуального ИРа, следовательно, она дает участникам чувство принадлежности к особой группе, объединенной всем тем, что служило общим фокусом внимания и связавшим их взаимными моральными обязательствами. Во время лекции присутствующие приобретают запас эмоционально заряженных символов, которые обладают высокой мотивирующей силой и могут быть названы культурным капиталом. В дальнейшем, когда субъекты используют эти символы в ходе общения или хотя бы в своем мышлении, это напоминает им о групповой принадлежности и задает определенный образ действия даже в отсутствие группы. «Лекция заряжает своих участников эмоциональной энергией (ЭЭ), обеспечивая прилив энтузиазма по отношению к ритуально созданным символическим целям... ЭЭ сохраняется после ИРа и переходит в ситуации, когда индивид остается в одиночестве и продолжает выстраивать свою индивидуальную судьбу. После угасания ЭЭ через какое-то время человек вновь возвращается к ритуальному участию, чтобы повысить ее уровень (“подзарядиться”))» [1, с. 53]. В данном аспекте становится понятно, почему заинтересованные слушатели с нетерпением ожидают следующую лекцию, аналогично, например, тому, как спортивные болельщики ожидают очередную игру своей команды, музыкальные фанаты — концерт любимой группы и т. д. Интеллектуалов неудержимо привлекают такие ситуации, в которых они могли бы успешно использовать ранее приобретенный ими культурный капитал и символические ресурсы для целенаправленной речевой деятельности и дальнейшего укрепления духовной солидарности среди участников ИР. Таким образом, посещение лекций мотивирует не только к продолжению посещения данного курса лекций, но и к участию во всевозможных других интеллектуальных ИРах: конференциях, диспутах, дискуссиях и т. п.

Все вышесказанное касается только успешных участников ИРа, однако есть и такие, участие которых нельзя признать успешным и полноценным. Например, это могут быть студенты, которым в целом непонятен подаваемый материал по каким угодно причинам, будь то пропущенные предыдущие занятия, недостаточный уровень подготовки, недостаток способностей, недостаток волевых качеств, которые бы позволили полтора часа следить за мыслью лектора, чрезмерная усталость, болезнь или даже принципиальное решение заниматься на лекции чем-либо посторонним. Неуспешные участники ИРа испытывают чувства беспомощности, бессмысленности, подавленности, отрешенности, становятся замкнутыми и по сути выпадают из ИРа. Сделаем оговорку, что если слушателю непонятна лишь какая-то часть лекционного материала, а чаще всего так и происходит в реальности, то это, разумеется, еще не делает его неуспешным участником ИРа, наоборот, это мотивирует его задавать вопросы лектору, самостоятельно разбираться в теме с помощью дополнительных источников информации и т. д. Даже когда что-то в содержании лекции остается непонятным конкретному слушателю, то ритуальная функция лекции все равно присутствует: «Ритуальное средо-

точие групповой солидарности находится не столько на уровне конкретных утверждений и убеждений, сколько в данной деятельности как таковой. Внимание фокусируется на особом виде речевого действия: ведении диалога, выходящего за пределы сиюминутной ситуации и соединяющего прошлые и будущие тексты. Глубоко укорененное осознание этой общей деятельности — вот что объединяет интеллектуалов как ритуальное сообщество» [3, с. 76].

### **Место лекции в модели динамики пространства внимания**

Р. Коллинз разработал свой вариант социологии знания, исходя из того, что процесс конструирования идей в обществе находится под непосредственным социальным воздействием сетевой структуры отношений между интеллектуалами [3]. В рамках такого подхода классовые, экономические, политические факторы отодвигаются на второй план социальной причинности, уступая место анализу интеллектуальных социальных сетей. Сетевой метод начинается с изучения личных связей между интеллектуалами: «Кто был учителем каких учеников? Кто был чьим другом или коллегой, особенно на ранних, формативных стадиях жизненных карьер? Кто был чьим соперником или противником? Велись ли споры в частном порядке, на публике или в письменной форме? Теперь на основе информации о связях такого рода мы можем начертить сетевую схему» [3, с. 33]. Очевидно, что определенные курсы лекций часто вносят значительный вклад в формирование узловых точек таких сетевых схем, а также их вертикальных (во времени — от одного поколения к другому) и горизонтальных (среди современников, являющихся коллегами, союзниками или соперниками) структурных параметров.

Построение сетевой схемы подразумевает широкое использование исторического материала для выявления лиц, входящих в сферу культурного творчества, и ранжирования их по степени близости к центру этой области. «Такого рода сетевая схема некоторой области культурного производства представляет пространство внимания. Иными словами, в ней описывается модель наиболее интенсивно сфокусированных процессов общения между людьми, которые транслируют прежний культурный капитал и превращают его в новую культуру» [3]. В социологической концепции, базирующейся на сетевом методе, признается, что главная движущая сила творческой деятельности представлена непосредственными (прямыми) контактами интеллектуалов [3]. Такие контакты приводят к повышению интенсивности эмоций, связанных с когнитивными процессами, и сосредоточению внимания на центральных нерешенных проблемах и порождаемых ими дискуссиях. Именно прямые контакты повышают степень аргументации высказываний и способствуют решению проблем. В связи с этим лица, находящиеся ближе к центру интеллектуальных сетей и более интенсивно осуществляющие научную коммуникацию, имеют преимущество при осуществлении очередных интеллектуальных шагов и порождении новых идей. «Конечно же, есть возможность получать идеи посредством чтения других авторов, и можно было бы применить более традиционный метод учета “идейных влияний” через изучение того, кто какие книги читал. Однако в моей социологической теории утверждается, что в конкуренции за ограниченное пространство внимания весьма значительное количество индивидов имеют доступ к уже имеющемуся культурному капиталу, который позволяет им формулировать новые идеи; однако только те немногие индивиды, которые сделают данные шаги быстрее всего, получают социальное внимание, а наряду с ним и эмоциональную энергию для продолжения разработки своей позиции в пространстве интеллектуального внимания» [3, с. 34].



Мы разделяем мнение Коллинза о том, что особенно важен в данном аспекте анализ отношений «учитель-ученик» и связей индивидов на стадии их формирования в качестве специалистов, когда они наиболее восприимчивы к внешнему воздействию. Личная педагогическая практика авторов данной статьи свидетельствует о том, что обычно после лекций подходят «замотивированные» студенты с предложениями о различных видах научного сотрудничества: совместное написание статьи; просьба стать научным руководителем, помочь с выбором темы, с поступлением в аспирантуру и т. д. А вот после семинаров такие предложения почти не поступают. Формат любого практического занятия несколько «приземлен»; фокус внимания сменяется слишком часто, что не позволяет раскрыть всю красоту какой-то проблемы, возвысить ее до уровня сакрального объекта и эмоционально зарядить слушателей самоотверженной готовностью ее решать.

Еще одна причина, по которой студенты чаще обращаются с подобными вопросами именно к лектору, состоит в том, что последний, как правило, имеет высокий статус и связи в научном мире, соответственно, может продвинуть начинающего ученого в направлении центра интеллектуальной сети. Например, познакомить с узкими специалистами в какой-то области; направить в нужные места для повышения квалификации; посоветовать какой-либо соответствующий журнал или иным образом способствовать публикациям; снабдить рекомендациями для дальнейшего развития карьеры, а в случае с защитой — найти оппонентов, ведущую организацию и диссертационный совет и т. д. Для проведения семинаров и других практических занятий чаще привлекаются менее статусные преподаватели, которые не могут обеспечить своего подопечного таким широким спектром сетевых ресурсов. «По психологическим причинам, статусные ученые предпочитают читать лекции, чем вести практические занятия. Им есть что сказать студентам, более того, им есть что сказать Человечеству, поэтому им требуется довольно много времени для разворачивания своих идей, требуется внимающая им и восхищающаяся ими аудитория» [1, с. 51]. Так как вузы оценивают сейчас в том числе по количеству выдающихся выпускников [1], то для престижа вуза важно привлекать к чтению лекций высококвалифицированных специалистов, и в случае, если нет возможности предлагать более высокую оплату труда, то предоставлять иные преференции, например, создавать комфортные условия работы, окружать уважением и почетом, освобождать от необходимости проведения практических занятий, прохождения конкурса, оформления всякого рода отчетов, индивидуальных планов и прочих рутинных моментов.

### **Ответы на основные стандартные упреки в адрес лекции**

В этой части статьи попытаемся ответить на наиболее распространенные упреки в адрес лекции как формы обучения, объединив близкие по содержанию претензии в две группы и назвав их первым и вторым аргументами против лекции.

**Первый аргумент** состоит в том, что в современном мире информационных технологий лекция безнадежно устарела, поскольку новое поколение интеллектуалов предпочитает получать нужную информацию из Интернета, книг, журналов, других источников и спокойно, самостоятельно анализировать ее дома. Казалось бы, весь необходимый для обучения материал есть в любом формате — текстовом, видео, аудио — достаточно просто скачать его из Интернета одним нажатием кнопки. В конце концов, можно попросить товарища записать лекцию с помощью смартфона и заполучить себе тот же «контент», что и у посетившего занятие.

Тот, кто так считает, упускает из виду важнейшие функции лекции в качестве ИРа, о которых уже много сказано выше. Приведем фундаментальный результат масштабного исследования интеллектуальной истории Коллинзом: «Хотя лекции, дискуссии, конференции и другие собрания в реальном времени могут показаться избыточными в мире текстов, тем не менее, это как раз те структуры “лицом к лицу”, которые являются наиболее устойчивыми на протяжении всей истории интеллектуальных сообществ. В ранней интеллектуальной истории написание текстов, конечно, должно было быть менее важным, поскольку письменные принадлежности были дорогостоящими, а процесс “публикации” трудоемким. Но революция — изобретение книгопечатания (ок. 1000 г. н. э. в Китае периода династии Сун; к 1450 г. в Европе) — должна была все в большей мере приводить к тому, что интеллектуалы осуществляли бы свою деятельность, никогда не встречаясь друг с другом. Такой тенденции нет... основная форма существования интеллектуальных сообществ оставалась практически неизменной на протяжении более двух тысяч лет. Ключевые интеллектуальные фигуры соединяются в группы в 1900-х гг. н. э. во многом так же, как в 400-х гг. до н. э. Личные контакты между выдающимися учителями и их учениками, которые станут выдающимися позже, составляют те же виды цепочек сквозь поколения. И это верно даже притом, что технологии коммуникаций становились все более и более доступными, а число интеллектуалов выросло чрезвычайно сильно: от порядка сотен в Китае времен Конфуция до миллионов научных работников в области естествознания (scientists) и ученых-гуманитариев (scholars), публикующих сегодня» [3, с. 73].

В настоящее время роль информационных технологий в образовании и научной деятельности возрастает. Нередко наблюдается преувеличение этой роли вплоть до отрицания необходимости классической лекции и конференции «face-to-face». Мы же полагаем, что никакое развитие информационных технологий не отменяет классическую лекцию, подобно тому как, например, никакое развитие кинематографа, технологий «виртуальной реальности», перформанса, 3D-графики и прочего никогда не отменит классический театр. «Интеллектуальная жизнь вращается вокруг ситуаций “лицом к лицу”», поскольку только на этом уровне могут происходить интерактивные ритуалы. Интеллектуальные сакральные объекты могут быть созданы и сохранены, только если есть церемониальные собрания для поклонения им... Без ритуалов “лицом к лицу” написание текстов и сами идеи никогда бы не были заряжены эмоциональной энергией; тексты и идеи были бы дюркгеймианскими эмблемами мертвой религии, приверженцы которой никогда не приходят на церемонии» [3, с. 74].

Лекция подразумевает возможность общения, которое может принести пользу как студентам, так и лектору. Студент может задать интересующий его вопрос, попросить что-то дополнительно разъяснить (а задать вопрос книге или видеозаписи невозможно). В свою очередь, глубокий вопрос пытливого студента может подвигнуть лектора что-то увидеть в новом свете; переосмыслить это для самого себя; добавить новый блок информации в свой курс лекций; придумать новые примеры для изложения материала и т. д. Когда студент осваивает дисциплину самостоятельно по любым источникам, то он порой бывает не в состоянии отличить важное от второстепенного, устаревшее — от находящегося на переднем крае научного поиска, а вот квалифицированный лектор грамотно расставляет акценты, по которым слушатели могут уловить самые перспективные направления исследований в соответствующей науке. Также лектор может «вербовать» себе последователей и учеников из числа наиболее талантливых слушателей, а студенты могут найти научного руководителя или присоединиться

к определенному научному сообществу. «Наиболее значимые ученые могут создавать новые научные школы и направления, стягивающиеся вокруг их курсов лекций. Таким образом, лекция обеспечивает воспроизводство научной жизни» [1, с. 53].

**Второй аргумент** заключается в том, что лекция представляет собой самую скучную форму обучения, ибо часто лектор читает неинтересно, монотонно, равнодушно, «по бумажке», испытывая тоску сам и нагоняя скуку на слушателей; читает неизменно одно и то же из года в год в течение всей своей жизни. Посещаемость на лекциях довольно низка.

Заметим, что в реальной жизни данный упрек, к сожалению, часто оказывается справедливым, но, тем не менее, в практике хороших лекторов он успешно преодолевается. Формат лекции позволяет проводить обучение в виде майевтического процесса, когда слушатели вовлекаются в активное участие постижения истины здесь и сейчас. Лектор внимательно отслеживает реакцию аудитории на происходящее; держит с ней эмоциональный контакт; задает наводящие вопросы, чтобы подогреть интерес и заставить студентов почувствовать себя участниками процесса совместного поиска истины. В зависимости от наблюдаемой реакции аудитории и ее особенностей, лектор может менять темп изложения; при необходимости делать паузы; несколько раз повторять определенные вещи для прочного закрепления; применять понятные примеры и аналогии; использовать уместный в данном случае юмор.

Признанным мастером лекции вошел в историю отечественной педагогики великий физик А. Г. Столетов. Секрет его потрясающего успеха красноречиво раскрывается в следующем фрагменте: «Столетов знал, что при чтении лекций нет мелочей. Все одинаково важно. Как одет лектор, громко или тихо он говорит, суетлив или спокоен. Большое значение имеет культура речи. Если выступающий неправильно произносит общеизвестные слова или неверно ставит ударения, неуспех лекции предрешен. Лектор должен помнить, что он рассказывает о том, что ему хорошо известно, но слушатели об этом или не знают ничего, или очень мало. Каждая лекция должна читаться “на подъеме”. Если лектору во время выступления скучно, то присутствующим в аудитории в сто раз скучнее. При чтении лекции имеет значение, как лектор вошел в аудиторию, удалось ли ему установить контакт со слушателями, зрительное воздействие на них (использование доски, жесты, мимика), слуховое воздействие (высота и тембр голоса, дикция, интонация, паузы) и т. д. Столетов учитывал, что на слушателей оказывает влияние: читается лекция утром или вечером, зимой или летом, в ясную или пасмурную погоду. Особенное воздействие оказывает помещение, в котором звучит публичное слово. Назначенный в 1882 г. заведующим кафедрой опытной физики Московского университета, ученый сразу же принимается за перестройку физической аудитории, которая мало отвечала своему назначению» [12].

А вот какую характеристику содержанию лекций Столетова дал другой прославленный русский ученый и педагог К. А. Тимирязев: «Но нигде талант изложения не обнаруживался в такой степени, как в его публичных лекциях и речах, представляющих образцы блестящего, изящного изложения самых сложных, трудно доступных пониманию публики, новейших завоеваний науки, или яркие, глубоко продуманные картины знаменательных моментов ее истории. Все, кому дорога память А. Г. и кто сохранил еще живое воспоминание о высоком наслаждении, вынесенном из этих лекций, получают возможность восстановить до некоторой степени в своей памяти эти впечатления, благодаря редакции “Русской Мысли”, предпринявшей издание “Сборника речей и публичных лекций” Александра Григорьевича. Конечно, на страницах немой

книги трудно уловить то умение заставлять говорить за себя самые факты, то стройное слияние между словом и дополняющим его опытом, в котором выражалось особенное искусство лектора... Я полагаю, что не ошибусь, сказав, что найдется немного книг, из которых образованный читатель мог бы в такой доступной, глубоко продуманной и в то же время художественной форме узнать, что такое наука, что такое великий ученый» [4, с. 31–32].

Отдельно следует остановиться на обсуждении использования юмора во время лекций. «Юмор оказывает существенное влияние на создание дружественной и комфортной атмосферы; снижает уровень тревожности и скованности учащихся; привлекает внимание к учебному материалу и способствует лучшему его запоминанию; улучшает воображение и творческие способности» [2, с. 107]. Однако в специальной литературе на эту тему справедливо отмечается, что при всех неоспоримых плюсах, которые несет умелое употребление юмора [11], его применение на занятиях должно ограничиваться гомеопатическими дозами, чтобы развлекательность не преобладала над содержательностью [8], а та тонкая грань, после которой дисциплина и преподаватель перестают восприниматься всерьез, никогда не переступалась [10]. Только богатый педагогический опыт лектора позволяет для каждой конкретной аудитории определить приемлемые для нее формы юмора и меру его использования.

Теперь коснемся вопроса о том, полезна ли лекция самому лектору для личного и профессионального роста как ученого. В своем лучшем проявлении лекция является интерактивным мышлением вслух, а не простой «начиткой» каких-либо сведений. Выражение «читать лекцию» весьма неточно. Лекцию нужно не читать, а, как минимум, рассказывать. Попытки же «чтения» сразу будут иметь плачевные результаты. Хороший лектор в процессе изложения материала параллельно продолжает его переосмысливать и подбирать новые формулировки, примеры, пояснения, пытаясь «достучаться» до новой аудитории. Его разум находится в стрессовой, поисковой ситуации, подыскивая вербальное выражение для смутных интуитивных смыслов, рождающихся по ходу лекции. Так могут возникать новые идеи и даже целые теории. Весьма показателен здесь пример с «Курсом общей лингвистики» Ф. де Соссюра — одной из самых значительных работ по лингвистике XX в. Поразительно, что сам де Соссюр не только не писал эту работу, но даже и не планировал писать. Она вышла после его смерти благодаря стараниям учеников. Лингвистическая концепция де Соссюра родилась на лекциях, которые он читал в течение нескольких лет в Женевском университете. За все это время его лекции посещали в общей сложности всего 29 человек. «К системному анализу в языкознании де Соссюр приходит только в процессе проведения лекционных занятий... А если бы лекции читать не пришлось? Возможно, мир никогда бы не узнал лингвистическую концепцию де Соссюра! Как свидетельствуют очевидцы, в процессе лекций де Соссюр постоянно возвращался к уже сказанному, прося студентов исправить или уточнить ранее им сказанное. В частности — оттачивал терминологию, заменяя старые термины более емкими и удачными, полнее раскрывающими суть. Таким образом, излагая предмет своим студентам, Фердинанд де Соссюр параллельно дорабатывал и “шлифовал” свою лингвистическую концепцию. Именно в процессе подготовки к лекциям концепция была окончательно сформирована» [13]. По всей видимости, во время своих лекций продолжал творить свою философию и Г. В. Ф. Гегель.

Уникальность такой лекции состоит в том, что она делает слушателей соучастниками процесса творческого мышления, они приобщаются к некой невербализуемой имманентной логике разворачивания мысли, а не только получают знание в готовой,

завершенной, отшлифованной форме — как в учебнике. При этом студенты сами учатся мыслить оригинально, глубоко, творчески. Почти все немногочисленные слушатели курса де Соссюра стали впоследствии выдающимися учеными [13].

Напоследок нужно высказаться по поводу низкой посещаемости лекций. Это действительно реальная проблема. Даже к самому Соссюру, как уже было отмечено, в течение нескольких лет в общей сложности на лекции ходило не более трех десятков студентов. «По подсчетам социальных психологов, наукой результативно способны заниматься 6-8% населения. Такое количество людей обладает соответствующими интеллектуальными задатками» [5, с. 27]. Но именно это меньшинство генерирует основные научные идеи и открывает новые направления научного поиска. Наука вообще, и посещение лекций в частности, требуют от человека определенных интеллектуальных, эмоциональных и волевых качеств. По сути, наука — это элитарная сфера деятельности. Лекции играют роль своеобразного фильтра, позволяющего отсеять тех, кто не в состоянии систематически и целенаправленно заниматься наукой. Но лекции совершенно необходимы для трансляции культурного капитала и воспроизводства интеллектуальной элиты.

### **Заключение**

Мы начали статью со своих студенческих воспоминаний о легком трепетном волнении, сопровождавшем первую лекцию. А что можно сказать по поводу волнения уже в качестве лектора? Один из авторов данной статьи однажды в личной беседе со знакомым профессиональным актером театра спросил его мнение: считает ли он нормальным, что, несмотря на многолетний стаж, преподаватель продолжает испытывать каждый раз перед аудиторией определенное волнение. Ответ был таков: если актер вдруг перестает испытывать волнение перед представлением — что-то идет не так, и это серьезный повод задуматься. Без волнения не может быть полноценного творчества; если работа превращается в рутину, то срочно нужно что-то предпринимать... Теперь еще более оправданной выглядит приведенная нами выше аналогия: так же, как развитие кинематографа не отменило театр, развитие информационных технологий не отменит живую лекцию. Лекция служит хорошей возможностью для реализации артистических, ораторских способностей преподавателя и может приносить ему, помимо интеллектуального, также глубокое эстетическое удовлетворение от своей работы.

Подводя итог всему сказанному, можно уверенно заключить, что классическая лекция была, есть и будет ведущей формой обучения, основой воспроизводства интеллектуальной жизни, но усиливающиеся нападки в ее адрес обязывают нас всех (и преподавателей, и студентов, и руководство вузов) глубоко продумать, возможно даже переосмыслить, свое к ней отношение и решить, — каждому в отдельности, и всем нам вместе, — каким образом сделать лекции содержательными, яркими и привлекательными. Это будет входить в общий ответ Человечества на современный вызов истории в лице глобальных проблем, которые можно решить только при условии интенсивного развития науки.

### **Список литературы**

#### **Исследования**

- 1 Губанов Н. Н., Губанов Н. И. Отмирает ли лекция в качестве ведущей формы обучения? // Высшее образование в России. 2020. Т. 29. № 12. С. 72–85.



- 2 Губанов Н. Н., Рокотьянская Л. О., Губанов Н. И. Теория и практика использования юмора в образовании // *Alma mater* (Вестник высшей школы). 2019. № 1. С. 105–111.
- 3 Коллинз Р. Социология философий: глобальная теория интеллектуального изменения / пер. с англ. Н. С. Розова, Ю. Б. Вертгейм. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. 1280 с.
- 4 Столетов А. Г. Избранные сочинения / Столетов А. Г.; под ред. и с примеч. проф. А. К. Тимирязева; биогр. очерк А. Г. Столетов, К. А. Тимирязева. М.; Л.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1950. 660 с.
- 5 Царегородцев Г. И., Шингаров Г. Х., Губанов Н. И. История и философия науки. М.: Изд-во Современного государственного ун-та, 2014. 461 с.
- 6 Шестак Н. В. Лекция в вузе в контексте компетентностного подхода // *Высшее образование в России*. 2018. Т. 27. № 8–9. С. 43–53.
- 7 Bloor D. *Knowledge and Social Imagery*. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991. 203 p.
- 8 Fuzhan N., Fereshteh M. Higher Education Lecturing and Humor: From Perspectives to Strategies // *Higher Education Studies*. 2015. Vol. 5 (5). P. 25–31.
- 9 Goffman E. *Interaction Ritual*. N. Y.: Doubleday, 1967. 270 p.
- 10 Lovorn M., Holaway C. Teachers' perceptions of humor as a classroom teaching, interaction, and management tool // *European Journal of Humor Research*. 2015. Vol. 3. № 4. P. 24–35.
- 11 Mora R. A., Weaver S., Lindo L. M. Editorial for special issue on education and humour: Education and humour as tools for social awareness and critical consciousness in contemporary classrooms // *European Journal of Humor Research*. 2015. Vol. 3. № 4. P. 1–8.

#### Источники

- 12 Лишевский В. Мастер лекции — Александр Григорьевич Столетов // МОО «Наука и техника». URL: <http://n-t.ru/ri/ls/up03.htm> (дата обращения: 19.07.2023).
- 13 Фердинанд де Соссюр. История создания и краткий путеводитель по курсу общей лингвистики // Top-TR — информационный портал для переводчиков. URL: <https://www.toptr.ru/library/translation-truth/ferdinand-de-sossyur.-istoriya-sozdaniya-i-kratkiy-putevoditel-po-kursu-obshhej-lingvistiki.html> (дата обращения: 19.07.23).

\*\*\*

© 2023. Nikolay N. Gubanov  
Moscow, Russia

#### LECTURE AS A MEANS OF TRANSLATING CULTURAL CAPITAL AND REPRODUCING OF INTELLECTUAL ELITE

**Abstract:** The present paper is to study the meaning and functions of classical (full-time, “face-to-face”) lectures in the modern educational process. The essence of the lecture is revealed in the light of the social concept of Randall Collins' creativity and his sociology of intellectual networks. The study's approach allows for interpreting

lecture as an archetypal version of intellectual interactive ritual that provides reliable transmission of cultural capital from one generation of intellectuals to another. During the interaction successful participants of the described process acquire a high emotional potential necessary for intellectual creativity, which is determined by personal contacts of intellectuals “face to face”, as well as their positions in the intellectual network. The results of the study enable the authors to state that the lecture has such characteristics that make it a unique and irreplaceable way to gain intellectual experience for both the lecturer and the audience, and as a consequence, acts as the basis for the reproduction of the intellectual elite. Therefore, an online lecture can only be an addition to a classical lecture, without which this reproduction would become impossible, and stagnation would occur in science. Of course, only a small part of students and postgraduates will become outstanding scientists, but they will shape the science. The above considerations are followed by a number of illustrative examples from the history of education and personal long-term pedagogical practice of the authors. The paper concludes with the answers to standard reproaches against classical lectures as a form of education. The research has not only theoretical, but also practical significance, orienting young teachers to master the art of lecturing.

**Keywords:** Lecture, Intellectual Elite, Education, R. Collins, Interactive Rituals, Intellectual Networks, Creativity, Cultural Capital.

**Information about the author:** Nikolay N. Gubanov — DSc in Philosophy, Associate Professor, Finance University under the Government of the Russian Federation, Leningradsky Ave. 49, 125299 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6044-3936>

E-mail: [gubanovnn@mail.ru](mailto:gubanovnn@mail.ru)

**Received:** May 16, 2022

**Approved after reviewing:** September 29, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Gubanov, N. N. “Lecture as a Means of Translating Cultural Capital and Reproducing of Intellectual Elite.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 24–36. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-24-36>

## References

- 1 Gubanov, N. N., Gubanov, N. I. “Otmiraet li lektsiia v kachestve vedushchei formy obucheniia?” [“Is Lecture as a Dominant Form of Teaching Dying?”]. *Vysshee obrazovanie v Rossii*, vol. 29, no. 12, 2020, pp. 72–85. (In Russ.)
- 2 Gubanov, N. N., Rokotyanskaya, L. O., Gubanov, N. I. “Teoriya i praktika ispol'zovaniya yumora v obrazovanii” [“Theory and Practice of Using Humor in Education”]. *Alma mater (Vestnik vysshei shkoly)*, no. 1, 2019, pp. 105–111. (In Russ.)
- 3 Collins, R. *Sociologiya filosofij: global'naya teoriya intellektual'nogo izmeneniya* [The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change], trans. from English by N.S. Rozov and Yu. B. Vertgeym. Novosibirsk, Sibirskiy khronograf Publ., 2002. 1280 p. (In Russ.)
- 4 Stoletov, A. G. *Izbrannyye sochineniya [Selected Works]*. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoye izdatelstvo tekhniko-teoreticheskoy literatury Publ., 1950. 660 p. (In Russ.)

- 5 Tsaregorodtsev, G. I., Shingarov, G. Kh., Gubanov, N. I. *Istoriya i filosofiya nauki [History and philosophy of science]*. Moscow, Sovremenniy gosudarstvennyy universitet Publ., 2014. 461 p. (In Russ.)
- 6 Shestak, N. V. “Lekciya v vuze v kontekste kompetentnostnogo podhoda” [“Lecture in Post-secondary Education Institution within the Context of Competence Approach”]. *Vysshhee obrazovanie v Rossii*, vol. 27, no. 8–9, 2018, pp. 43–53. (In Russ.)
- 7 Bloor, David *Knowledge and Social Imagery*, 2<sup>nd</sup> ed. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1991. 203 p. (In English)
- 8 Fuzhan, Nasiri, Fereshteh, Mafakheri “Higher Education Lecturing and Humor: From Perspectives to Strategies.” *Higher Education Studies*, vol. 5, no. 5, 2015, pp. 25–31. (In English)
- 9 Goffman, Erving *Interaction Ritual*. New York, Doubleday Publ., 1967. 270 p. (In English)
- 10 Lovorn, Michael, Holaway, Calli “Teacher’s Perceptions of Humor as a Classroom Teaching, Interaction, and Management Tool.” *European Journal of Humor Research*, vol. 3, no 4, 2015, pp. 24–35. (In English)
- 11 Mora Raúl A., Weaver Simon, Lindo Laura Mae “Editorial for Special Issue on Education and Humour: Education and Humour as Tools for Social Awareness and Critical Consciousness in Contemporary Classrooms.” *European Journal of Humor Research*, vol. 3, no. 4, 2015, pp. 1–8. (In English)



<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

УДК 78, 79

ББК 85

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Д. А. Журкова  
г. Москва, Россия

## ЖАНРОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ САУНДТРЕКА РЕТРО-СЕРИАЛОВ ОБ АРТИСТАХ СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ

Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда,  
проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга  
в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е гг.)

**Аннотация:** Среди ретро-сериалов об артистах советской эстрады автор выделяет три типа саундтрека: 1) цитатный (песни советской эпохи в максимально приближенном к оригиналу звучании или непосредственное включение аутентичной фонограммы); 2) модернизированный (сознательное и кардинальное изменение звучания оригинальных песен посредством аранжировки); 3) стилизованный (специально написанные для конкретного сериала песни, выдаваемые за произведения советского времени).

Основное внимание в статье уделяется саундтреку цитатного и модернизированного типов. Несмотря на то, что саундтрек цитатного типа стремится к неотличимости от оригинала, он мощно влияет на интерпретацию и переосмысляет популярную музыку советской эпохи. С одной стороны, «радиус» советской популярной музыки сильно расширяется с хронологической и географической точек зрения, включая в себя шлягеры зарубежной эстрады, блатные песни, старинные романсы, революционные песни. С другой стороны, создатели сериалов проводят в отношении советской популярной музыки жесткую репертуарную политику. В частности, они практически полностью исключают как из звукового ландшафта эпохи, так и из биографий артистов песни гражданско-патриотической тематики. Характер саундтрека модернизированного типа сильно зависит от местоположения и функций, которые он выполняет в структуре сериала. Выясняется, что в заставках к сериалам и в озвучивании любовной линии главных героев исходные песни подвергаются несущественному изменению. Гораздо более кардинальное вмешательство в оригинальный текст происходит, когда песни становятся частью жанрового закадрового саундтрека или же трансформируются под драматургические задачи, перерастая в самостоятельный музыкальный номер внутри повествования.

**Ключевые слова:** советская эстрада, ретро-сериал, ресайклинг, советская песня, «Магомаев», «Рожденная звездой», «Людмила Гурченко».

**Информация об авторе:** Дарья Александровна Журкова — кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массме-

диа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

E-mail: [jdacha@mail.ru](mailto:jdacha@mail.ru)

*Дата поступления статьи:* 26.09.2022

*Дата одобрения рецензентами:* 10.10.2022

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Журкова Д. А. Жанровые закономерности саундтрека ретро-сериалов об артистах советской эстрады // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 37–55. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

Саундтрек телесериала относительно недавно стал рассматриваться как специфическое и семантически многослойное поле для изучения. Прохладное отношение к этому роду музыки среди ученых во многом объяснялось спецификой производства и восприятия художественного телеконтента. Одной из главных причин исследовательского невнимания к музыке из сериалов Анна Пиатровска называет ее качество, обусловленное относительно малыми бюджетами и сжатыми сроками создания сериалов [22, с. 15]. Помимо этого, на восприятие сериального саундтрека влияли маленькие (в сравнении с кинематографическими) динамики, встроенные в телевизор, которые не могли гарантировать максимально возможное качество воспроизведения звука. Наконец, затрудняло изучение сериального саундтрека отсутствие доступа к нотам, в отличие от относительной доступности кино-партитур [22, с. 17]. В итоге, за несколькими исключениями [2; 5; 10; 25], музыка к сериалам до конца 1990-х годов не вызывала у исследователей последовательного и глубокого интереса.

Бум качественных сериалов, случившийся в начале 2000-х годов, изменил ситуацию и смотрения, и изучения «большого формата» [8], сделав, среди прочего, актуальным вопрос об особенностях музыкальной драматургии сериалов. Так, Робин Нельсон еще в конце 1990-х годов отмечал, что в современных телевизионных драмах музыкальный саундтрек используется значительно чаще, чем в прошлом, «когда более строгий натурализм исключал недиегетическое звучание [музыки]. Традиционно музыка служила, как и в фильмах, для маскировки монтажных склеек, поддерживая звуковую ритмическую структуру, или для создания атмосферы, или для подчеркивания настроения происходящего действия. Однако по мере того, как телевизионная драма отошла от смыслообразующих повествовательных структур к более свободным композициям, отражающим новые модели производства и потребления, музыка все чаще стала использоваться ради ее собственной привлекательности и все слабее соотносится с драматическим действием» [21, с. 25].

Одной из главных систематизирующих работ о роли музыки в художественных формах телевидения стала книга Рональда Родмана «Tuning In: American Narrative Television Music» [23], в которой автор рассмотрел особенности саундтреков к сериалам различных жанров. Впоследствии стали появляться обстоятельные статьи, посвященные как разбору музыки конкретных сериалов [9; 14; 15], так и фиксации общих законов построения и изучения сериальных саундтреков [7; 11].

Тема «ностальгического» саундтрека в современных фильмах и сериалах обстоятельно анализируется в работах ряда авторов. Так, Филипп Дрейк анализирует аспекты использования популярной музыки прошлого в структуре голливудских фильмов 1990-х годов [16], а Фэй Вудс осмысляет особую роль популярной музыки как

мощного эмоционального фактора при создании американских ретро-сериалов, рассчитанных на подростковую аудиторию [26].

Особенности саундтрека к российским ретро-сериалам, несмотря на невероятную востребованность этого жанра на отечественном телевидении, пока что не стали предметом системного исследовательского анализа<sup>1</sup>. Данная статья отчасти заполняет этот пробел, структурируя принципы работы с музыкальным материалом в сериалах о звездах советской эстрады. Музыка в этих сериалах априори играет одну из ключевых ролей и обуславливает ряд специфических черт. Обозначу основные из них.

С одной стороны, большое количество музыкальных номеров определяет сходство этих ретро-сериалов с драматургическими принципами музыкальных фильмов и даже мюзиклов — очень непростых для воплощения и полифоничных жанров большого кино. С другой стороны, телевизионный формат (протяженное и в то же время необходимо прозрачное повествование, условно малый экран) сильно влияет на механизмы включения музыкальных номеров в сюжет и характер их восприятия телезрителем. Наконец, жанр ретро-байопика обуславливает тот факт, что в этих сериалах преимущественно звучат уже «отзвучавшие» песни, которые имеют каноны исполнения, а чаще всего — одно каноническое исполнение. То есть эти песни неразрывно связаны с голосом определенного певца, привычны в конкретной аранжировке, а главное — закреплены за определенной эпохой.

В стремлении систематизировать особенности саундтрека не одного конкретного сериала, а целого направления, перед нами в данном исследовании стоит ключевой вопрос: из какой музыки складывается саундтрек музыкальных ретро-байопиков? Другими словами, как современная эпоха осуществляет ресайклинг песен советской эстрады в форме телевизионного сериала: какая музыка оказывается востребованной, как и в каких моментах она звучит.

Музыкальный материал, который выбран в качестве основы для саундтрека сериалов-байопиков про артистов советской эстрады, можно разделить на три типа. Первый и самый многочисленный тип образуют песни советской эпохи. В данном случае массив песен, звучащих в ретро-сериалах, выходит далеко за рамки того, что мы привыкли подразумевать под советской эстрадой, и включает в себя революционные и блатные песни, жестокие романсы и хиты зарубежной эстрады (подробнее этот аспект будет освещен в параграфе про репертуарную политику). Но поскольку все композиции звучат максимально близко к аутентичной фонограмме<sup>2</sup>, а иногда — используют ее саму в качестве основы, то весь массив песен я обозначаю как саундтрек *цитатного* типа.

Ко второму типу саундтрека относятся песни советской эстрады в современной обработке. Я выделяю этот тип музыки отдельным пунктом, так как в него входят композиции, которые не стремятся воссоздать изначальное звучание песен, а сознательно и кардинально его изменяют. Такой подход можно обозначить как саундтрек *модернизированного* типа.

Наконец, третий тип саундтрека ретро-байопиков составляет оригинальная авторская музыка, сочиненная специально для конкретного сериала. Крайне редко такой

<sup>1</sup> Исключением является статья, посвященная анализу ретро-сериала «Оттепель» [12].

<sup>2</sup> Под аутентичной фонограммой я понимаю запись той или иной песни, сделанную в советское время. Вынуждена избегать термина «оригинальная фонограмма», чтобы не возникло путаницы с понятием «оригинальный саундтрек», под которым я понимаю музыку, специально написанную для конкретного сериала.

музыкой являются песни, звучащие внутрикадрово. Преимущественно это закадровая музыка, которая должна «подстегнуть» те или иные зрительские эмоции. В подавляющем большинстве случаев она воспринимается в «фоновом» режиме. Но есть редкие примеры, когда такая музыка начинает звучать внутрикадрово и, соответственно, мимикрировать под песни советской эпохи. Такие примеры возможно проанализировать через понятие саундтрека *стилизованного* типа.

Все три выделенных типа музыки, безусловно, имеют свои особенности и заслуживают подробного изучения. Однако количественный перевес песен советской эпохи и характер работы с этим материалом требуют уделить в этой статье пристальное внимание двум типам саундтрека: цитатному и модернизированному.

### Песни советской эпохи. Репертуарная политика

Итак, в работе ретро-сериалов с популярной музыкой прошлого можно выделить два проблемных поля. Первое поле связано с репертуарной политикой и учитывает, какие поп-артисты и какие песни становятся объектом реактуализации. Второе смысловое поле формируется вокруг вопроса, кто эти песни исполняет. То есть, используется ли аутентичная фонограмма, или осуществляется перезапись ее с закадровым певцом или актером, исполняющим роль.

Очевидно, что даже протяженный формат сериала не позволяет включить в себя все песни из репертуара артиста, которому он посвящен. При отборе композиций для сериала его создатели руководствуются определенной репертуарной политикой. Она формируется из множества факторов как художественного (например, драматургического), так и экономического (например, лицензионного) свойства.

Пенелопа Спироу дает исчерпывающую картину того, как выбор музыки влияет на образ героя, обозначает время и место, в которых он живет, а также определяет зрительское восприятие. «Музыкальное оформление и окружение: когда и где играет музыка в кадре музыкального байопика, помогает зрителям понять персонажа в контексте того, где (географическое положение) и когда (период времени) он живет. Кроме того, выбор песни имеет решающее значение для того, каким главный герой (а также время и место) изображается в музыкальном байопике. <...> Таким образом, создатели фильма решают, какие музыкальные треки будут использоваться, и какого эффекта они хотят добиться от их включения. Выбор одних песен в ущерб другим может полностью изменить то, каким будет изображен музыкальный исполнитель. Процесс отбора показывает, что музыкальный байопик определяется точкой зрения создателей фильма. Однако влияет и то, что аудитория предварительно знает о музыкальном исполнителе, так как в итоге фильм интерпретируется зрителем» [24, с. 262].

Очень условно в репертуарной политике создателей сериала можно выделить несколько уровней. Перечислю их по возрастанию масштаба влияния.

*Внутренний уровень* определяет то, как конкретная песня работает внутри конкретного сюжетного эпизода. В данном случае излюбленным (по сути — мюзикловым) приемом является стремление обнаружить/договорить/закрепить с помощью песни чувства героев. Например, как это происходит в сериале «Магомаев», когда главные герои никак не могут даже самим себе признаться в симпатиях друг к другу, но поют со сцены песни (Магомаев) и арии/романсы (Синявская) исключительно любовного содержания.

*Внешний уровень* репертуарной политики работает с образом исполнителя и эпохи, в которой он жил. Эти образы складываются на основе всего ряда композиций,

которые звучат на протяжении сериала. Какая тематика преобладает в привлекаемых песнях, какого они характера, стиля, временной принадлежности, какова длительность их звучания — все эти характеристики сложно отразить «на лету», но они принципиальным образом определяют зрительское восприятие артиста и его времени. В данном аспекте примеры многочисленны и разнообразны, поэтому будут подробно описаны чуть ниже.

Наконец, существует еще *макроуровень* репертуарной политики, который определяется выбором прототипов для экранизации. Этот уровень можно выявить, проанализировав биографии каких артистов кажутся продюсерам сериалов наиболее привлекательными для «конвертирования» в сериальный формат. И здесь обнаруживается любопытная закономерность, которая, с одной стороны, обуславливается мелодраматическим генезисом сериала [17, с. 9], а, с другой стороны, существенным образом определяет репертуарную политику двух предыдущих уровней. Закономерность связана с тем, что среди прототипов современных российских музыкальных сериалов-байопиков безоговорочное преимущество имеют те исполнители, в репертуаре которых так или иначе преобладают личностно окрашенные песни, вечные человеческие эмоции и практически нет официозных песен.

В галерее советских эстрадных артистов, чьи биографии легли в основу современных музыкальных сериалов-байопиков, можно крайне условно выделить два типа персоналий. Несмотря на разность исторических периодов, в которых жили эти артисты, несхожесть музыкальных стилей и сценических амплуа, их можно структурировать через оппозицию официально-идеологического и любовно-лирического начала.

Первую группу составляют исполнители, в чьем образе преобладало любовно-лирическое начало. Большая часть их песен звучала вразрез с идеологической повесткой; в их облике и манере исполнения были определенные изъяны; они были далеки от академической певческой школы, от гражданско-патриотического дискурса, от какого-либо парадного официоза. Основу их репертуара составляла любовная лирика; часто они пели от лица внешне заурядных, но незаурядно чувствующих персонажей (водовоз, извозчик, сосед-трубач, паромщик, клоун, студент). Смысл их песен концентрировался вокруг эмоционального состояния лирического героя, а не его, скажем, социального предназначения. Именно к этой группе относятся певцы: Леонид Утесов, Петр Лещенко, Валерий Ободзинский; певицы: Эдита Пьеха, Людмила Гурченко, Анна Герман, Алла Пугачева.

Вторую группу образуют исполнители, которые жили в разное время, но одинаково успешно отвечали принципам идеологического дискурса. Они были «витриной» официальной советской эстрады, можно сказать, ее утвержденным эталоном. Значительную часть их репертуара составляли песни с ярко выраженной гражданско-патриотической тематикой. На сцене они дистанцировались от зрителя и несли облик своего лирического героя с особым пиететом (безусловно, из этой закономерности бывали исключения). Их пение опиралось на академическую (или народную) вокальную манеру и с точки зрения техники считалось практически безупречным. Именно этот типаж воплощают Любовь Орлова, Муслим Магомаев, Людмила Зыкина. Отчасти ему соответствует Валентина Толкунова, которая в эпоху смягчения внешних слоев официальной культуры стала символом официально поощряемой и разрешаемой «душевности».

Казалось бы, количественный приоритет в современных экранизациях биографий советских артистов принадлежит тем исполнителям, в чьем образе доминировало



идеологически «неправильное», любовно-лирическое начало. Но истинная закономерность такова, что вне зависимости от изначальной идеологической «ангажированности» эстрадного артиста, в современных музыкальных ретро-байопиках никто из них по-настоящему не поет идеологически окрашенные песни. Несмотря на то, что конфликт художника с властью является одним из центральных в сюжетах российских ретро-байопиков [3], он практически полностью нивелируется (в прямом смысле слова замалчивается) в их саундтреке.

Развивая концепцию, заложенную еще в конце 1990-х «Старыми песнями о главном» [4], сериалы 2000-х — 2010-х годов из репертуара любого советского исполнителя практически полностью изымают пласт песен гражданско-патриотической тематики и/или же подвергают его деконструкции посредством тотальной иронии. Таким образом, несмотря на всю несхожесть советских певцов между собою, их как бы уподобляют друг другу, главным образом за счет фильтрации репертуара. Это происходит прежде всего через отсечение (забвение) патриотических песен в пользу любовно-лирических, опираясь на которые гораздо легче выстраивать мелодраматический сюжет. Таков алгоритм «модернизации» репертуара советских поп-артистов; такова современная «цензура» массовых вкусов в представлении продюсеров сериалов. Сфера эстрадной музыки полностью «зачищается» от любой гражданской тематики, которая становится исключительной прерогативой жанра так называемого исторического кино.

Создатели сериалов переписывают историю советской эстрадной музыки под свои нужды, делая ставку на лирико-любовные и танцевальные шлягеры. Советская эстрада предстает беззаботной, состоящей исключительно из шедевров и удачно ускользающей от какого-либо политической повестки. В ряде сериалов основной массив советской эстрады составляют блатные песни (сериал о Леониде Утесове<sup>3</sup>) и жестокие романсы (сериал о Петре Лещенко<sup>4</sup>). С помощью них, безусловно, выявляется очень важный пласт неофициальной музыкальной культуры. Как и в случае со стилистами, фарцовщиками, валютчиками и делягами, которые в современных ретро-сериалах становятся «невидимыми», но настоящими героями советской эпохи [6], блатные песни и жестокие романсы предстают формально «неслышимой» властью, но искренне любимой народом музыкой советской эпохи.

### Типология фонограмм

Наряду с репертуарной политикой, не менее важным аспектом саундтрека является вопрос о том, кто исполняет звучащие в сериале песни. В своем исследовании байопиков о поп-рок музыкантах Ян Инглис приводит достаточно исчерпывающую схему возможных вариантов фонограммы:

- 1) **А** поет за **А** (исполнитель роли и музыки совпадают)
- 2) **В** изображает пение **А** (актер открывает рот под оригинальную фонограмму)
- 3) **В** поет за **А** (актер перезаписывает песни своим собственным голосом и сам исполняет их в фильме)
- 4) **С** изображает как **В** исполняет музыку **А** (актер открывает рот под фонограмму, перезаписанную другим, не-оригинальным исполнителем) [18, с. 88–89].

Далее Ян Инглис уточняет два важных нюанса. «Какой бы вариант ни использовался, это обычно *определяется проблемами, связанными с авторскими правами,*

<sup>3</sup> «Утесов. Песня длиною в жизнь» (2006, реж. Г. Николаенко).

<sup>4</sup> «Петр Лещенко. Все, что было» (2013, реж. В. Котт).

разрешениями и желанием звукозаписывающей компании персонажа [прототипа героя байопика] сотрудничать в производстве и маркетинге сопутствующего саундтреку альбома, но, что особенно важно, *каждый из вариантов решения располагается все дальше от оригинала*» (Курсив мой. — Д. Ж.) [19, с. 89].

В российских ретро-сериалах об артистах советской эстрады представлены почти все вышеперечисленные виды фонограммы за исключением первого. Но вместо него возникает дополнительный, не попавший в классификацию Инглиса.

Из всех рассматриваемых сериалов только в одном, посвященном Муслиму Магомаеву, исполняемые песни полностью озвучиваются *аутентичной фонограммой самого певца*. Как замечает Пенелопа Спироу, при таком решении «фильм выглядит более ностальгическим и архивным» [24, с. 261–262]. Ощущение исторической правдоподобности во многом усиливает актерское мастерство исполнителя главной роли, Милоша Биковича, который не столько внешне похож на прототип, сколько убедительно перенимает пластику певца — широкие и вместе с тем строго дозируемые жесты; размашистые, героические позы; магнетически пронзительный взгляд и т. д.

Пытаясь соответствовать аутентичной фонограмме, создатели сериала с тем же усердием воспроизводят визуальную фактуру песен, исполняемых Магомаевым. Например, накладывают на запись в студии кадры из мультфильма «Бременские музыканты» или даже покадрово «переснимают» видеозапись исполнения Магомаевым песни «Синяя вечность» («О, море, море»)⁵.

Щепетильность создателей сериала в работе с аутентичной фонограммой порой играет с ними злую шутку. Так, в сериале звучат звукозаписи не только самого Магомаева, но и Тамары Синявской. А одна из самых романтических сцен сериала, где главные герои гуляют по улицам летнего Баку, озвучивается проникновенно нежным дуэтом с говорящим названием «Если в мире есть любовь»⁶. На аутентичной фонограмме женскую партию в этом дуэте исполняет Валентина Толкунова. Ее высокое сопрано вносит в романтическую идиллию смысловой диссонанс, так как звучащий на записи голос по определению не может принадлежать Синявской, которая фигурирует в кадре, но обладает совершенно другим тембром голоса — насыщенным меццо-сопрано, в чем зрители до этого могли неоднократно убедиться.

Данный пример с другого, в какой-то степени даже комического ракурса иллюстрирует бессознательное стремление создателей сериалов «подстричь под одну гребенку» всех советских певцов. Здесь происходит не только подмена вокальных тембров, но и подспудная замена классической музыки на эстрадную.

Уникальность тембра певца и оригинальность его интерпретации песни во многом стирается *в случае перезаписи фонограммы современными закадровыми певцами*. Такой подход к саундтреку является самым востребованным в российской теле-индустрии и встречается в сериалах: «Рожденная звездой» (2015, реж. В. Швельков, М. Ким); «Она не могла иначе» (2013, реж. А. Ефремов); «Кураж» (2014, реж. А. Стефанович);

<sup>5</sup> Но все же создателям сериала не удастся избежать анахронизмов. Во-первых, они называют эту съемку музыкальным клипом, хотя в начале 1970-х годов в СССР такого понятия не существовало. Во-вторых, они не могут удержаться от искушения улучшить изначальную видеозапись, например, прибегают к панорамированию с квадрокоптера, показывают «закадровую» съемочную группу. В оригинальном «видеоклипе» с участием самого Муслима Магомаева ракурсы и движение камеры выглядят в разы скромнее.

<sup>6</sup> Композитор — М. Магомаев, слова Р. Рождественского. Далее при указании авторов песен первой указывается фамилия композитора, второй — автора слов.

«Эти глаза напротив», «Орлова и Александров» (2015, реж. В. Москаленко). За исключением пары случаев<sup>7</sup> имена закадровых певцов ничего не говорят широкой аудитории. Их выбор во многом схож с кастингом артистов в байопиках. Если в первом случае внешнее сходство берет верх над актерским мастерством [13, с. 85], то во втором — похожесть тембра оказывается важнее его неординарности.

Но, как показывает практика, в современной перезаписи песен советской эстрады трудно не только воспроизвести оригинальный тембр певца, но и сделать идентичную аранжировку песен. Особенно «неподатливым» материалом оказываются фонограммы с эстрадно-симфоническим оркестром. Продюсеры сериалов редко могут позволить перезапись с полным составом оркестра, обходясь относительно небольшими эстрадными ансамблями, что в отношении тембра сильно обедняет фонограмму саундтрека.

Третий вид фонограммы в российских ретро-байопиках можно определить как смешанный. В этом случае в сериале *аутентичные фонограммы соседствуют с перезаписями песен современными исполнителями*. К такому приему обращаются создатели сериалов о Леониде Утесове, Людмиле Зыкиной<sup>8</sup> и Анне Герман<sup>9</sup>. В вышеприведенной классификации Яна Инглиса подобный тип фонограмм не оговаривается, во многом потому, что такое решение представляется стилистически крайне спорным. Даже «нетренированное» ухо распознает разницу тембров и качество воспроизведения фонограммы. Например, ярче всего это слышно в сериале о Леониде Утесове, где половина фонограмм звучит без посторонних призвуков, а в другой половине (звукозаписях самого Утесова) явно слышны потрескивание пластинки, «обрезанные» частоты и другие посторонние шумы. Причем и в том, и в другом случае фонограмма выдается за «живое», внутрикадровое исполнение здесь и сейчас, что с точки зрения достоверности представляется абсурдным. Более стилистически цельным такой подход выглядит в сериале об Анне Герман, когда аутентичная фонограмма звучит во всех случаях внутрикадрового исполнения песни целиком, а приглашенная закадровая певица озвучивает сюжетно ситуативное, зачастую акапельное звучание фрагментов песен в нескольких эпизодах.

Множество проблем и вопросов сразу снимаются, когда *фонограмму перезаписывает сам артист, исполняющий главную роль*. Ли Маршал и Изабель Конгсгаард указывают сразу несколько преимуществ такого подхода к фонограмме. «Поскольку зрители знают, что они смотрят на актеров, а не на певцов, пение вместо имитации [пения] добавляет остроты фильму, создает элемент риска (могут ли они это сделать?), что удостоверяет подлинность актера и в то же время привязывает его к подлинности певца и воплощает в жизнь те риски, которые характеризуют карьеру самого певца» [20, с. 357–358].

Среди российских байопиков о звездах советской эстрады только в двух сериалах артисты перезаписывали фонограммы сами. Это Иван Стебунов и Константин Хабенский, которые сыграли и спели за Петра Лещенко, а также Юлия Персильд, исполнившая роль Людмилы Гурченко в одноименном сериале. В обоих случаях пере-

<sup>7</sup> В качестве исключения можно назвать Дину Гарипову (победительницу в шоу «Голос» 2012 года и финалистку «Евровидения-2013»), перезаписавшую песни из репертуара Аллы Пугачевой для сериала «Кураж». Другим исключением является Юлия Михайльчик (финалистка проекта «Фабрика звезд»-2003, удостоившаяся премий «Золотой граммофон», «Песня года» и «Шансон года»), перезаписавшая песни из репертуара Валентины Толкуновой для сериала «Она не могла иначе».

<sup>8</sup> «Людмила» (2013, реж. А. Павловский).

<sup>9</sup> «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. В. Кшистик, А. Тимченко).

запись фонограммы, на мой взгляд, сильно обогатила как убедительность героев, так и художественную ценность сериалов в целом. Музыкальные номера в этом случае существовали не как шоу-стопперы, развлекательные «врезки» по принципу музыкального клипа, а становились закономерным продолжением драматургической линии, так как герои правдиво проживали момент пения и раскрывали в своем образе дополнительные грани.

Однако такой органичный симбиоз оказался возможным благодаря тому, что актеры «перепевали» певцов, в чьей манере прежде всего была важна не столько вокальная техника, сколько актерское дарование. Ни Петр Лещенко, ни Людмила Гурченко при всей своей харизматичности не отличались выдающимися вокальными данными; они скорее «проживали» исполняемые песни, нежели заботились о постановке голоса и вопросах «правильного» звукоизвлечения (в отличие, скажем, от тех же Любови Орловой и Муслима Магомаева). Поэтому, хотя, например, Константин Хабенский явно проигрывает Петру Лещенко в вокальных данных, он «добирает» с помощью актерского таланта. Точно так же, как это делает Юлия Персильд, когда играет и «перепевает» Людмилу Гурченко.

Актеры, которые сами перезаписывают песни за исполняемого ими прототипа, оказываются ближе всего к понятию ресайклинга с точки зрения музыки. Они не скрывают своей «вторичности» по отношению к оригиналу, не стремятся быть неотличимы от него. Вместе с тем они демонстрируют собственное, во многом оригинальное прочтение (пропевание) музыки из прошлого. По этим параметрам данную разновидность фонограммы следует отнести к саундтреку *модернизированного типа*, который нацелен на создание новой интерпретации хорошо знакомой музыки.

### **Советская эстрада в современной обработке**

Отличительной особенностью саундтрека модернизированного типа является сознательное и кардинальное изменение первоначального звучания песен. В этом случае песни советской эстрады уже не воспринимаются как некая «вещь в себе» и обретают статус отправной точки, исходных «заготовок» для дальнейшей работы с ними современных композиторов и саунд-продюсеров.

В ретро-сериалах 2010-х гг. преимущественная часть подобного саундтрека, который основан на материале советских песен, но не копирует их дословно, звучит закадрово, т.е. считывается зрителем в фоновом режиме. Однако роль этой музыки, воспринимаемой на бессознательном уровне, зачастую оказывается чрезвычайно важной.

Композиции на основе интонаций советских песен зачастую используются в трех типологических ситуациях. Во-первых, в открывающей сериал заставке и финальных титрах («Магомаев», «Орлова и Александров», «Рожденная звездой»). Во-вторых, они озвучивают моменты напряженного экранного действия, моделируя необходимую эмоциональную тональность происходящего («Рожденная звездой», «Магомаев»). В-третьих, они сопровождают любовную линию главных героев («Магомаев», «Кураж»). Крайне редко кардинально переработанный саундтрек звучит внутрикадрово на правах самостоятельного музыкального номера («Людмила Гурченко»).

В подавляющем большинстве ретро-сериалов об артистах советской эстрады в качестве музыкальной основы для заставки используется песня из репертуара прототипа, звучащая в аутентичном исполнении или в максимально приближенном к нему

виде<sup>10</sup>. Причем зачастую выбирается одна из самых популярных композиций артиста, которая становится визитной карточкой героя.<sup>11</sup>

Саундтрек модернизированного типа появляется в заставках только двух сериалов — «Орлова и Александров» и «Магомаев». В обоих случаях происходит относительно минимальное вмешательство в изначальную звуковую ткань песни: нет изменения мелодики и темпа; гармонии по большей части остаются прежними. Трансформируется преимущественно оркестровка и длительность композиции, изымаются слова. Закономерность такова, что песня в пределах заставки должна быть узнаваема без слов, программна («эмблематична») в своем характере и содержании, а также укладываться в ограниченный хронометраж.

Совсем другую степень трансформации исходная песня претерпевает, когда становится основой для закадрового саундтрека в нарративе сериала. Как уже было сказано, подобный переработанный саундтрек озвучивает два типа ситуаций: моменты напряженного сюжетного действия или любовную линию главных героев.

Наиболее показательным примером кардинальной переработки изначального музыкального материала может служить сериал «Рожденная звездой», где большая часть закадрового саундтрека строится на интонациях песен советской эстрады, но при этом не озвучивает любовную линию героев, а задает эмоциональную окраску различных сюжетных коллизий.

Кардинальную трансформацию в закадровом саундтреке этого сериала претерпевают две композиции: «Не спеши»<sup>12</sup> и «А снег идет»<sup>13</sup>. Изначально песня «Не спеши» является размеренной любовной балладой, с широким дыханием и диапазоном. Для закадрового саундтрека изымается ее начальный оборот, построенный на минорном тоническом трезвучии в нисходящем движении и с задержанием на седьмой ступени. Этот диссонирующий звук, который в оригинальном варианте был относительно кратковременным, становится ключевым в переработанном саундтреке, создавая его интригующую, интонационно-напряженную основу. Аранжировка тоже

<sup>10</sup> По такому принципу созданы заставки к сериалам: «Петр Лещенко. Все, что было», «Людмила Гурченко», «Она не могла иначе» (прототип — Валентина Толкунова); «Людмила» (прототип — Людмила Зыкина); «Анна Герман. Тайна белого ангела», «Рожденная звездой» (основной прототип — Эдита Пьеха).

<sup>11</sup> Например, в сериале «Петр Лещенко. Все, что было» используется одноименная песня, вынесенная в название сериала (композитор Д. Покрасс, автор слов. П. Герман). В ее словах звучит мысль и о тщетности, суетности жизни, об усталости героя от любовных переживаний («Все, что было, все, что ныло, / Все давным-давно уплыло. / Утомились лаской губы, / И натешилась душа!»). Единственной подлинной страстью для него остается любовь к музыке («Все, что пело, все, что млело, / Все давным-давно истлело, / Только ты, моя гитара, / Прежним звоном хороша!»). Собственно говоря, этот лейтмотив беззаветной преданности Лещенко музыке, несмотря на всю бурю исторических и личных событий, выпавших на его долю, станет центральным в сюжете всего сериала. Схожая программность проступает в отношении песни «Вечная любовь» (авторы Ж. Гарваренц, Ш. Азнавур, русский текст Н. Кончаловской), которая звучит в заставке сериала о Людмиле Гурченко в оригинальной записи. В данном случае, под вечной любовью тоже понимается неутолимая страсть главной героини к искусству, которому она служила и была по-настоящему предана всю жизнь. Подспудно подразумевается, что силе этой страсти все любовные метания героини однозначно проигрывают. В заставке сериала «Рожденная звездой», наоборот, песня, звучащая в заставке, замыкает все жизненные переживания на чувствах двух лирических героев. В данном случае используется песня «Формула вечности» (Э. Шварц, О. Гаджикасимов) из репертуара Ларисы Мондрус, с говорящим припевом: «Тают века, старится мир. / Вечны лишь мы — ты и я!».

<sup>12</sup> А. Бабаджанян, Е. Евтушенко.

<sup>13</sup> А. Эшпай, Е. Евтушенко.



нагнетает общую атмосферу с помощью мотивной разработки, неустойчивых гармоний, сильных динамических волн. От былой балладной размеренности не остается и следа, тема мутирует в очень напряженный, насквозь диссонантный и трудно опознаваемый, «детективный» саундтрек.

Эти же принципы определяют переработку в закадровый саундтрек песни «А снег идет». Исходная кантиленная мелодия разбивается множественными паузами, из-за чего от первоначальных музыкальных фраз остаются «обломки» интонаций, которые «инкрустируются» в крайне напряженную, полную диссонансов фактуру. Гармоническая основа наполняется уменьшенными аккордами; острые пиццикато струнных «докручивают» общую нервность фактуры. Происходит полная инверсия смыслов: из уютно-кокетливого признания в любви композиция превращается в перманентный звуковой саспенс. Опять же, инициализировать мелодическую основу закадрового саундтрека оказывается крайне затруднительным.

Какого эффекта достигают создатели сериала, обращаясь к столь глубокой «переработке» изначального музыкального материала? С одной стороны, они привносят в стандартный набор музыкальных аффектов сериала оригинальную интонационную основу, которая, несмотря на трудноуловимость, придает закадровому саундтреку «лица необщее выражение». Благодаря этому приему интонационно связываются два звуковых пласта сериала — внутрикадровый и закадровый; возникает единая музыкальная партитура. С другой стороны, столь кардинальное изменение всех музыкальных параметров привлекаемых песен, а главное — использование их интонационной основы под весьма утилитарные задачи «возгонки» зрительских эмоций, сообщает им статус звукового «сырья», с которым можно обращаться сколь угодно вольно и изменять до неузнаваемости. Место целостного художественного образа занимают расчет и функциональность.

Совсем другой тип работы с изначальным материалом наблюдается в сериале «Магомаев», где закадровый саундтрек модернизированного типа озвучивает прежде всего романтическую историю главных героев. Ведь, как заметил Ян Гарвуд, закадровые песни обладают способностью превосходить эмоциональный диапазон, который внутрикадрово изображают герои [18, с. 115].

Тематика композиций, отобранных для закадрового саундтрека, вторит репертуарной политике всего сериала. Как уже говорилось, его музыкальную основу образуют песни о любви. В закадровом саундтреке сразу считывается целая россыпь хитов советской эстрады: «Мир на двоих», «Будь со мной», «Королева красоты»<sup>14</sup>, «Позови меня»<sup>15</sup>, «Мелодия»<sup>16</sup>, «Нежность»<sup>17</sup>, «Луч солнца золотого»<sup>18</sup>, «Элегия»<sup>19</sup>. Эти песни озвучивают отношения Магомаева с Синявской, причем не только совместное пребывание главных героев в кадре, но и моменты, когда они думают друг о друге и/или ощущают поддержку. Таким образом, с помощью песен складывается параллельная закадровая история любви.

Аранжировка, выполненная композитором Алексеем Чинцовым, в целом очень деликатно работает с исходным материалом, оставляя неизменными мелодическую

<sup>14</sup> Все три песни написаны А. Бабаджаняном и А. Гороховым.

<sup>15</sup> А. Бабаджанян, Р. Рождественский.

<sup>16</sup> А. Пахмутова, Н. Добронравов.

<sup>17</sup> А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников, Н. Добронравов.

<sup>18</sup> Г. Гладков, Ю. Энтин.

<sup>19</sup> М. Магомаев, Н. Добронравов.

и гармоническую основу композиций. Главный принцип обработки заключается в снятии чрезмерного пафоса. Большая часть закадрового саундтрека звучит в исполнении струнных инструментов с солирующим фортепиано, которые играют в приглушенной динамике. Эстрадную окраску аранжировке придает электрогитара, которая вводится тоже в мягком, «аккомпанирующем» тембре. Однако такая «разряженная», облегченная фактура отнюдь не уменьшает масштаба чувств, а передает им более камерный, интимный, искренний характер. Данный прием оправдан и минимальной дистанцией героев в моменты их общения, и тем, что они долгое время скрывают свои чувства даже от самих себя.

Привлекаемые для «переработанного» закадрового саундтрека шедевры любовной лирики советской эстрады, с одной стороны, оказываются неувядающими хитами, а с другой — демонстрируют свою пластичность, созвучие с современностью. Но вместе с тем именно на современном фоне слышна их уникальная художественная выразительность; проявляется профессионализм авторов, их непревзойденный мелодический дар. Популярную музыку такого уровня в современных российских мелодрамах встретить практически невозможно. В своей художественной многозначности песни советского периода не уступают игре актеров, воплощающих на экране историю любви; также они усиливают убедительность любовной линии, делают ее искренней и не банальной, оказываются конгениальны изначальной истории любви двух знаменитых певцов.

Таким образом, сериалу «Магомаев» удастся выявить уникальность песен советской эстрады, не вторгаясь в их базовую мелодико-гармоническую основу. В отличие от сериала «Рожденная звездой», в закадровом саундтреке «Магомаева» не происходит осовременивания фактуры и полного переиначивания изначального характера музыки. Скорее, используется метод стилизации под «винтажное» звучание, которое очень органично сочетается с визуальным рядом сериала.

Обобщая проанализированные явления, необходимо отметить, что современные сериалы об артистах советской эстрады существенно расширили диапазон работы с изначальным музыкальным материалом в сравнении с теми приемами, которые использовались в выпусках «Старых песен о главном». Гораздо богаче и «живее» стала тембровая палитра аранжировок, появились случаи глубокой «переработки» всех слагаемых композиции. Ощутимо качественнее стали вокальные данные исполнителей, чей профессионализм, правда, оказался обратно пропорционален их медийной известности. Вместе с тем, созрело понимание уникальности шлягеров советской эстрады и их медиа-«пластичности», встраиваемости в самые разнообразные сюжетные контексты.

Однако понимание советской эстрады как актуального поля для экспериментов зачастую оказывается в прямом и переносном смысле слова за кадром зрительского восприятия и воздействует в полу-фоновом режиме. Внутрикадровое же звучание советских песен стремится к неотличимости от оригинала. Одним из немногих и, на мой взгляд, весьма удачных исключений из этого негласного правила стала знаменитая новогодняя песня «Пять минут»<sup>20</sup>, инсценированная в сериале о Людмиле Гурченко.

Эта композиция звучит в сериале внутрикадрово два раза. В первом случае она включается в сюжет как достаточно стандартный вариант концертного номера, который фиксирует первый зрительский успех молодой артистки после дебюта в «Карнавальная ночь». Музыкальный номер снимается крупным планом, камера движется

<sup>20</sup> А. Лепин, В. Коростылев.

по кругу вместе с юной, окрыленной, кокетливо-беззаботной героиней; где-то на дальнем плане периодически мелькает условный зрительский зал. Характер музыкальной аранжировки номера максимально приближен к оригиналу, разница ощущается только в более «облегченной», не плотно-оркестровой, а джаз-бандовой фактуре и явно заявляет о себе в мимолетном вкраплении томного соло саксофона.

Во второй раз «Пять минут» звучит ближе к финалу сериала, когда у главной героини умирает отец, к которому она испытывала сильнейшую привязанность, но в трагический момент оказалась с ним не в ладах. Музыкальный номер внедряется по мюзикловому принципу переключения между условным и реалистическим планами<sup>21</sup>. Переживание потери визуально воплощается через густой лес, стоящую посреди него опустошенную и растерянную главную героиню и ее отца, уходящего в туманную чашу. Словами прощания с отцом становятся слова самой песни, в которых неожиданно проступают философские смыслы о быстротечности времени («пять минут — это много или мало?») и звучит неутешительное пророчество («помирись те, кто в ссоре»).

Переосмыслить текст внешне беззаботной, танцевальной песни помогает не только сюжет эпизода, но и кардинально измененный характер музыки. Сильно замедляется темп, место эстрадного оркестра занимает группа струнных инструментов. Появляются тягучие гармонические педали с диссонансными задержаниями; фактура наполняется остинатными ламентозными подголосками, благодаря которым композиция приобретает обреченный, «лякримозный» характер. Хорошо знакомая музыка раскрывается с совершенно незнакомой стороны, обнаруживая незапланированную трагическую глубину.

Таким образом, глубокая «переработка» изначального музыкального материала приносит впечатляющие художественные плоды. Как и в случае закадрового саундтрека сериала «Рожденная звездой», происходит существенное внедрение в характер исходной песни, но результат оказывается иным. Прежде всего потому, что на первый план выходит не функциональное применение «выхваченных» интонаций, а комплексное переосмысление всего художественного образа. Новое прочтение получают слова песни, ее музыка, драматургия и мизансценирование. Наблюдается слом стандартного алгоритма осовременивания песен советской эпохи — вместо «облегчения» содержания происходит его углубление; внешне незатейливая песенка неожиданно обнаруживает глубокую многозначность.

Подводя общие итоги в отношении саундтрека модернизированного типа, можно отметить следующие закономерности. Главным материалом для переработки становится мелодическая основа песни, что вполне закономерно и объяснимо спецификой ее слушательского восприятия/узнавания. От изначальной песни может не остаться ничего, но мелодическая линия должна хотя бы фрагментарно угадываться и инициализироваться.

Аранжировки песен двигаются по двум направлениям. Первое можно охарактеризовать как стилизацию под ретро. При таком подходе современные композиторы и саунд-продюсеры стремятся сделать советские эстрадные песни более модными по звучанию, но с позиции моды прошлого. Полный состав эстрадно-симфонического оркестра заменяется «облегченным» составом эстрадного ансамбля; вводятся джазовые подголоски; изначальные гармонии становятся более «пряными»; усиливается роль ритм-секции и т. д.

<sup>21</sup> Подробнее о взаимодействии этих двух планов в жанре мюзикла (см.: [1, с. 23–26]).

Второе направление аранжировок, наоборот, стремится «академизировать» и драматизировать советскую эстраду. Фактура песен из эстрадной становится приближенной к симфонической; применяется мотивная разработка; происходит существенное вмешательство в гармонию и мелодику песен; сильно изменяется их темп и жанровая принадлежность.

Причем оба подхода могут применяться в рамках одного сериала («Рожденная звездой»). Но, независимо от выбранного подхода, советская эстрада демонстрирует свою удивительную пластичность и вместе с тем интонационно-смысловую «прочность». Она не теряет своего лица при любой, самой смелой и кардинальной переработке. Отдельной проблемой является тот факт, что зачастую саундтрек модернизированного типа звучит закадрово, то есть несет на себе очень ограниченные, вплоть до утилитарности, звуковые функции. Совсем иной эффект от переработки достигается, когда песня встраивается в нарратив сериала на правах самостоятельного музыкального номера («Людмила Гурченко»). Тогда современная аранжировка становится по-настоящему новым прочтением хорошо известной музыки, раскрывая в ней незапланированные и при этом важные смысловые грани.

### Заключение

Анализируя особенности саундтрека ретро-сериала «Американские мечты» (2002–2005), посвященного американскому телешоу 1960-х гг., Фэй Вудс внимательно прослеживает, как им образом, несмотря на развлекательный характер и на использовании ностальгии в коммерческом ключе, данный сериал затрагивает важные вопросы переосмысления истории, в том числе с помощью переосмысления поп-музыки. «Популярные песни, особенно классические поп-треки, — пишет исследовательница — содержат в себе массу смыслов для аудитории, поэтому их присутствие в (медиа)текстах задействует процесс ассоциаций и аллюзий. Это может работать как простой ярлык, чтобы схематично заполнить “пробелы” в мотивации персонажа или дать комментарий к действиям персонажей. В результате значение популярной музыки в тексте часто зависит от значения популярной музыки в обществе и культуре; оно работает в рамках того, что Кассабиан называет “паутиной текстуальности”» [26, с. 37].

Суммируя все вышесказанное, можно смело сказать, что саундтрек к ретро-сериалам об артистах советской эстрады является весьма разноплановым, полижанровым и семантически многослойным феноменом.

В свое время «Старые песни о главном» задали принципы обращения с «фонотеккой прошлого», которых во многом продолжают придерживаться создатели современных ретро-сериалов об артистах советской эстрады. В частности, из массива советской эстрадной песни полностью «вычищаются» произведения гражданско-патриотической, профессиональной, идеологической тематики. Если подобные композиции «просачиваются» в саундтрек сериала, они фигурируют в нем или в качестве фона, омузыкаленного «гула» эпохи, или же становятся поводом для ироничного ерничанья над официозом. В итоге, ретро-сериалы закрепляют, в том числе музыкальными средствами, образ Советского союза без идеологии; точнее, идеология подается как некое недоразумение, досадная «обязаловка», никоим образом не определяющая ни сознание, ни поступки главных героев.

В сравнении со «Старыми песнями о главном» саундтрек современных ретро-сериалов демонстрирует гораздо больший профессионализм в работе с музыкальным материалом. Певцы успешно справляются с вокальными партиями; аранжировки

по большей части приближены к оригинальному звучанию; в постановке музыкальных номеров создатели сериалов стараются придерживаться исторической достоверности и т. д. Более того, саунд-продюсеры сериалов перешли на следующий уровень работы с материалом, начав сознательно вторгаться в музыкальную ткань оригинала и трансформировать ее. В некоторых случаях это даже приводит к ярким художественно-драматургическим решениям.

Однако с ростом профессионализма в методах работы с советской эстрадой в них явно становится меньше искренней симпатии к переосмысливаемому материалу. «Старые песни о главном» создавались и воспринимались с большой долей иронии, но и с немалой долей пресловутой ностальгии — тоски по безвозвратно потерянной советской эпохе, ее человеческой теплоте и идеалистическому взгляду в будущее. Советские песни, которые поп-артисты девяностых исполняли как умели, были неотделимы от их собственного музыкально-слухового опыта, были частью их личной биографии. И это было слышно в их пропевании (проживании) музыкального материала, пусть и не всегда успешном с вокальной точки зрения.

В современной сериальной индустрии на место искренней, ностальгически-окрашенной симпатии к советской эпохе пришла коммерческая деловитость. В (пере)записываемых фонограммах уже не слышно какой-либо индивидуальности. Индивидуальность певца прошлого стирается, а на ее месте крайне редко возникает индивидуальность певца современного, так как связь между реальным (закадровым) исполнителем песни и ее внешним презентатором (актером) зачастую разомкнута. Профессиональная стерильность нередко приводит к смысловой пустоте, отсутствию обаяния и художественной ауры как у эпохи, так и у ее героев.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Березовчук Л. Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, 2003. 92 с.
- 2 *Егорова Т. К.* Музыка сериала // Советская музыка. 1985. № 4. С. 98–102.
- 3 *Журкова Д. А.* Ретро-сериалы об артистах советской эстрады: между конвенциями, прошлым и реальностью // Художественная культура. 2021. № 4. С. 298–331.
- 4 *Журкова Д. А.* «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады // Новое литературное обозрение. 2021. № 169 (3/2021). С. 148–164.
- 5 *Курченко А.* Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Советская музыка. 1974. № 8. С. 35–41.
- 6 *Липовецкий М. Н.* Сериальная ретротопия // Культ-товары: Коммерциализация истории в массовой культуре: коллективная монография / под ред. М. П. Абашева, М. А. Литовская, И. Л. Савкина, М. А. Черняк. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 286–300.
- 7 *Петрушанская Е. М.* Гипотезы о музыкальных структурах сериальности // Художественная культура. 2018. № 4. С. 224–251.
- 8 *Сальникова Е. В.* Большие экранные формы в отечественной повседневности. От позднего советского периода до наших дней // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности: Ч. 1. М.: Издательские решения, 2018. С. 279–348.



- 9 *Тваризян А. В.* Эстетика музыки Т. Ньюмана к телесериалу «Клиент всегда мертв» // Обсерватория культуры. 2019. № 3. Т. 16. С. 264–277.
- 10 *Троицкая Г.* Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы: сб. ст. / сост. Г. Михайлова. М.: Искусство, 1976. С. 149–163.
- 11 *Чернышов А. В.* Музыкальное оформление игрового телесериала // ЭНЖ «Медиамузыка». 2018. № 9. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/9\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/9_2.html) (дата обращения: 01.06.2022).
- 12 *Шушкова О. М., Ланцеева Л. А.* Музыка в телесериале «Оттепель»: к вопросу об интонационной характеристике эпохи // ЭНЖ «Медиамузыка». 2020. № 11. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/11\\_3.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/11_3.html) (дата обращения: 03.06.2022).
- 13 *Babington B.* Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic // Film's Musical Moments / ed. by I. Conrich, E. Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. P. 84–98.
- 14 *Broad L.* Game of Thrones: Music in Complex // Music and the Moving Image. 2020. Vol. 13. № 1. P. 21–42.
- 15 *Brown J.* Ally McBeal's Postmodern Soundtrack // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. № 2. P. 275–303.
- 16 *Drake P.* “Mortgaged to Music”: New Retro Movies in 1990s Hollywood cinema // Memory and Popular Film / ed. by P. Grainge. Manchester: Manchester University Press, 2003. P. 183–201.
- 17 *Ford S., De Kosnik A., Harrington L. S.* Introduction. The Crisis of Daytime Drama and What It Means for the Future of Television // The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. 344 p.
- 18 *Garwood I.* The Pop Song in Film // Close-Up: 01 / ed. by J. Gibbs, D. Pye. London: Wallflower Press, 2006. P. 89–166.
- 19 *Inglis I.* Popular Music History on Screen: the Pop/rock Biopic // Popular Music History. April 2007. Vol. 2. Issue 1. P. 77–93.
- 20 *Marshall L., Kongsgaard I.* Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic // Celebrity Studies. November 2012. Vol. 3. № 3. P. 346–361.
- 21 *Nelson R.* TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change. L.; N.Y.: Palgrave Macmillan, 1997. 287 p.
- 22 *Piotrowska A. G.* Analyzing Music in TV Shows: some Methodological Consideration // Наука телевидения. 2018. № 14.3. P. 10–26.
- 23 *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 370 p.
- 24 *Spirou P.* The Musical Biopic: Representing the Lives of Music Artists in 21<sup>st</sup> Century Cinema: A Thesis Submitted in Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Sydney, 2011. 304 p.
- 25 *Tagg Ph.* Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet, 1979. 301 p.
- 26 *Woods F.* Nostalgia, Music and the Television Past Revisited in American Dreams // Music Sound and the Moving Image. 2008. № 2 (1). P. 27–50.

\*\*\*

© 2023. Daria A. Zhurkova  
Moscow, Russia

### SOUNDTRACK'S GENRE PATTERNS OF THE RUSSIAN RETRO-SERIES ABOUT SOVIET POP ARTISTS

**Acknowledgements:** This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project no. 19-18-00414 “Soviet Culture Today (Forms of cultural recycling of Russian art and Aesthetics of everyday life 1990s–2010s)”.

**Abstract:** Among the retro-series about Soviet pop artists, the author identifies three types of soundtrack: 1) quotation (songs of the Soviet era in the sound closest to the original or direct inclusion of an authentic soundtrack); 2) modernized (a conscious and radical change in the sound of original songs through arrangement); 3) stylized (songs specially written for a specific series, presented as songs of the Soviet era).

The main attention in the article is given to the soundtrack of citation and modernized types. Although the quote-type soundtrack strives to be indistinguishable from the original, it works powerfully and reinterprets the popular music of the Soviet era. On the one hand, the “radius” of Soviet popular music is greatly expanding from a chronological and geographical point of view and including foreign pop hits, thieves' songs, old romances. On the other hand, the creators of serials are pursuing a strict repertoire policy towards Soviet popular music. In particular, they almost completely exclude civil-patriotic songs both from the sound landscape of the soviet era and from the biographies of the artists.

The character of a modernized type of soundtrack is highly dependent on the location and function it serves in the structure of the series. It turns out that in the intros to the series and in the dubbing of the love line of the main characters, the original songs undergo an insignificant change. A much more radical introduction into the original text occurs when songs become part of a genre off-screen soundtrack or are transformed for dramatic needs, growing into an independent musical number within the narrative.

**Keywords:** Soviet Popular Music, Retro Series, Recycling, Soviet Song, “Magomaev”, “Born to be a Star”, “Lyudmila Gurchenko”.

**Information about the author:** Daria A. Zhurkova — PhD of Culturology, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Kozitsky Line 5, 125009 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

E-mail: [jdacha@mail.ru](mailto:jdacha@mail.ru)

**Received:** September 26, 2022

**Approved after reviewing:** October 10, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Zhurkova, D. A. “Soundtrack’s Genre Patterns of the Russian Retro-series about Soviet Pop Artists.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 37–55. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-37-55>

## References

- 1 Berezovchuk, L. N. *Zhanrovyyi kanon miuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god* [Genre Canon of the Musical in Foreign Cinema from 1972 to 2002]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television Publ., 2003. 92 p. (In Russ.)
- 2 Egorova, T. K. “Muzyka seriala” [“TV Series Music”]. *Sovetskaia muzyka*, no. 4, 1985, pp. 98–102. (In Russ.)
- 3 Zhurkova, D. A. “Retro-serialy ob artistakh sovetskoi estrady: mezhdru konventsiiami, proshlym i real'nost'iu” [“Retro-series About the Artists of Soviet Popular Music: Between Conventions, Past and Reality”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4, 2021, pp. 298–331. (In Russ.)
- 4 Zhurkova, D. A. “Starye pesni o glavnom: al'ternativnaia antologiiia sovetskoi estrady” [“Old Songs about the Main Thing: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 169 (3/2021), pp. 148–164. (In Russ.)
- 5 Kurchenko, A. “Zametki o muzyke v mnogoseriinykh fil'makh” [“Notes on Music in Serial Films”]. *Sovetskaia muzyka*, no. 8, 1974, pp. 35–41. (In Russ.)
- 6 Lipovetskii, M. N. “Serial'naia retrotopiia” [“Serial Retrotopia”]. *Kul't-tovary: Kommertsializatsiia istorii v massovoi kul'ture: Kollektivnaia monografiia* [сма-вить перевод на англ. яз.], ed. by M. P. Abasheva, M. A. Litovskaia, I. L. Savkina and Cherniak M. A. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2020, pp. 286–300. (In Russ.)
- 7 Petrushanskaia, E. M. “Gipotezy o muzykal'nykh strukturakh serial'nosti” [“Hypotheses about Musical Structures of Seriality”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4, 2018, pp. 224–251. (In Russ.)
- 8 Sal'nikova, E. V. “Bol'shie ekrannye formy v otechestvennoi povsednevnosti. Ot pozdnego sovetskogo perioda do nashikh dnei” [“Large Screen Forms in Domestic Everyday Life. From the Late Soviet Period to the Present Day”]. *Bol'shoi format: ekrannaia kul'tura v epokhu transmediinosti: Part 1* [Large format: screen culture in the era of transmedia: Part 1]. Moscow, Izdatel'skie resheniia Publ., 2018, pp. 279–348. (In Russ.)
- 9 Tvarizian, A. V. “Estetika muzyki T. N'iumana k teleserialu Klient vsegda mertv” [“Aesthetics of Thomas Newman's Music to Six Feet Under TV Series”]. *Observatoriia kul'tury*, no. 3, vol. 16, 2019, pp. 264–277. (In Russ.)
- 10 Troitskaia, G. “Muzykal'nye gorizonty” [“Musical Horizons”]. *Mnogoseriinyi telefil'm: istoki, praktika, perspektivy: sbornik statei* [Multi-part TV Movie: Origins, Practice, Prospects: Collection of Articles], comp. G. Mikhailova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 149–163. (In Russ.)
- 11 Chernyshov, A. V. “Rol' zvuka v sozdanii ekrannogo vremeni i prostranstva” [“The Musical Design of the Fiction Tv Series”]. *ENZh Mediamuzyka*. No. 9. 2018. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/9\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/9_2.html) (Accessed 01 June 2022). (In Russ.)
- 12 Shushkova, O. M., Lantseeva, L. A. “Muzyka v teleserialie «Ottepel'»: k voprosu ob intonatsionnoi kharakteristike epokhi” [“Music In TV-Series ‘The Thaw’: on the Musical Characterization of the Epoch”]. *ENZh Mediamuzyka*. No. 11, 2020. Available at: [http://mediamusic-journal.com/Issues/11\\_3.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/11_3.html) (Accessed 03 June 2022). (In Russ.)
- 13 Babington, Bruce “Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic.” *Film's Musical Moments*, eds Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, pp. 84–98. (In English)

- 14 Broad, Leah “Game of Thrones: Music in Complex.” *Music and the Moving Image*, Vol. 13, no. 1, 2020, pp. 21–42. (In English)
- 15 Brown, Julie “Ally McBeal's Postmodern Soundtrack.” *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, no. 2, 2001, pp. 275–303. (In English)
- 16 Drake, Philip “‘Mortgaged to music’: new retro movies in 1990s Hollywood cinema.” *Memory and popular film*, ed. by Paul Grainge. Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 183–201. (In English)
- 17 Ford Sam, De Kosnik Abigail and C. Lee Harrington “Introduction. The Crisis of Daytime Drama and What It Means for the Future of Television.” *The survival of soap opera: transformations for a new media era*. Jackson, University Press of Mississippi, 2011. 344 p. (In English)
- 18 Garwood, Ian *The Pop Song in Film. Close-Up: 01*, ed. by John Gibbs and Doug Pye. London, Wallflower Press, 2006, pp. 89–166. (In English)
- 19 Inglis, Ian “Popular music history on screen: the pop/rock biopic.” *Popular Music History*, Vol. 2, Issue 1, April 2007, pp. 77–93. (In English)
- 20 Marshall, Lee, Kongsgaard, Isabel “Representing Popular Music Stardom on Screen: the Popular Music Biopic.” *Celebrity Studies*, Vol. 3, no. 3, November 2012, pp. 346–361. (In English)
- 21 Nelson, Robin *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. London, New York, Palgrave Macmillan Publ., 1997. 287 p. (In English)
- 22 Piotrowska, A. G. “Analyzing music in TV shows: some methodological consideration.” *Nauka televideniia*, no. 14.3, 2018, pp. 10–26. (In English)
- 23 Rodman, Ron *Tuning In: American Narrative Television Music*. New York, Oxford University Press, 2010. 370 p. (In English)
- 24 Spirou, Penelope *The Musical Biopic: Representing the Lives of Music Artists in 21<sup>st</sup> Century Cinema*: DSc Dissertation Thesis. Sydney, 2011. 304 p. (In English)
- 25 Tagg, Philip *Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet Publ., 1979. 301 p. (In English)
- 26 Woods, Faye “Nostalgia, music and the television past revisited in American dreams.” *Music Sound and the Moving Image*, no. 2 (1), 2008, pp. 27–50. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-56-72>

УДК 74.01 + 7.067 "1941/1945"

ББК 85.153

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Д. Ю. Ермилова  
г. Москва, Россия

## ИСКУССТВО ПЛАКАТА — ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ ИЛИ ОТРАЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПОВ? ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ НА СОВЕТСКИХ ПЛАКАТАХ ВРЕМЕН ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

**Аннотация:** Статья посвящена женским образам плакатов Второй мировой войны. Важно было выявить, насколько мир образов соответствовал задачам времени и насколько адекватно отражал это время. При таком подходе выясняется, что конструируемый мир не тождественен реальности; в нем не отражены все роли, которые выполняли женщины, особенно в СССР. На советских плакатах для фронта главным был образ Родины-матери, реже — женские образы, символизирующие награду за Победу, образы жертвы, которая призывает к отмщению. На плакатах для тыла преобладал образ женщины-труженицы. В отличие от американских и британских плакатов с молодыми и ухоженными «женщинами-подругами», советские плакаты изображали женщин более реалистично. В отличие от плакатов стран-союзниц, даже коммерческих, на советских почти нет женщин в военной форме, хотя на плакатах второй половины 1930-х гг. часто изображали женщин «мужских» профессий (ученых, врачей, летчиц и т. п.). Во время войны подобные образы исчезли совсем. На советских плакатах отсутствуют образы летчиц, снайперов, радисток, хотя они нашли отражение в других видах искусства — кино, изобразительном искусстве. Главная причина видится в том, что военная пропаганда создавала маскулинный образ воина-защитника, а женщинам отводила традиционные гендерные роли матери, верной подруги, хранительницы очага или символа Родины. Опыт пропаганды Второй мировой войны, которая делала акцент на визуальных образах, может быть ценен для современности, несмотря на специфику коммуникаций в цифровом мире.

**Ключевые слова:** советские плакаты Великой Отечественной войны, плакаты Второй мировой войны, женский образ, визуальный образ, агитация, пропаганда.

**Информация об авторе:** Дарья Юрьевна Ермилова — кандидат философских наук, профессор, Российский государственный университет туризма и сервиса, 141221 Московская обл., городской округ Пушкинский, дп. Черкизово, ул. Главная, д. 99, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4794-1396>

E-mail: [d.ermilova@gmail.com](mailto:d.ermilova@gmail.com)

**Дата поступления статьи:** 13.12.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 18.01.2023



*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Ермилова Д. Ю. Искусство плаката — зеркало времени или отражение стереотипов? Женские образы на советских плакатах времен Великой Отечественной Войны // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 56–72.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-56-72>

### **Введение**

Плакаты времен Второй мировой войны признаны вершиной развития и отечественного социального плаката, и этого вида графического дизайна в целом [1]. Тем более что в 1940-е гг. именно плакат был основным и крайне эффективным средством визуальной коммуникации и пропаганды в силу недостаточного развития средств массовой информации, без которых трудно представить современное коммуникационное поле. Конкуренцию плакату по силе воздействия могли составить только средства вербальной коммуникации — радио и газеты, которые в те годы были наиболее оперативными и доступными источниками пропаганды.

Многочисленные и разносторонние исследования плакатов времен Второй мировой войны не только представляют ценность для расширения и углубления наших знаний об этом виде пропагандистского искусства в тот важный исторический период, который предопределил развитие мира в последующие десятилетия, но могут иметь и практический смысл для дня сегодняшнего. Несмотря на разительные отличия современных средств коммуникации, идеи, образы, художественные средства и приемы пропаганды вполне могут быть актуальны в современных условиях. Для настоящего исследования была выбрана тема, которая, с одной стороны, достаточно подробно и разнообразно рассматривалась в многочисленных работах. С другой стороны, по мнению автора, некоторые аспекты этой темы остались за пределами внимания исследователей. Объект исследования — социальные и рекламные плакаты времен Великой Отечественной и Второй мировой войны, поскольку только в сравнении с плакатами и реалиями других воюющих стран можно выявить существенные особенности советского плакатного искусства.

### **Военный плакат как предмет исследования**

Искусство плаката некоторыми исследователями понимается как одна из форм отражения времени [4], но, на наш взгляд, это похоже на ожидание от игрового кино документальной фиксации реалий своей эпохи. Задачи указанного жанра графического искусства, очень специфического, совершенно другие — не отражать время (что, несомненно, в большинстве случаев присутствует, являясь своеобразным «побочным эффектом»), а агитировать, вызывать нужные эмоции и подвигать людей на конкретные действия. Именно в этом ракурсе военный плакат и будет проанализирован — с учетом того, насколько конструируемый мир его образов соответствовал задачам времени и насколько адекватно отражал это время. Предмет исследования — плакаты времен Второй мировой войны, в которых присутствуют женские образы. Эта тема вызывала постоянный интерес исследователей в последние десятилетия: «Женская тема в плакатном искусстве — оригинальный пласт образов, в котором наслоились друг на друга действительное и желаемое, факт и фантазия, агитационная тенденциозность и предвидение; где одни события представлены в избытке, а другие не отражены совсем... Эта тема настолько многогранна, что даже «нестыковки» реальности и художественного вымысла, чрезмерно отраженного и оставшегося в тени, также показательны, как и сам

женский образ, многоликий и многогранный» [1, с. 22]. Разным аспектам темы были посвящены работы Л. В. Алиевой и Т. В. Филипповой [1]; О. В. Рябова [11]; О. О. Хлопониной, которая исследовала советские плакаты довоенного периода с точки зрения мифологических конструкторов [12].

Плакат в последние годы принято рассматривать как креолизованный текст — т. е. соединяющий вербальную и визуальную информацию для более эффективного, комплексного воздействия на адресата [6]. Цель плаката — воздействие на аудиторию с целью вызвать необходимое эмоциональное состояние и побудить к совершению определенных действий. Во время войны важно укреплять и поддерживать дух солдат на фронте и населения в тылу. Но при этом плакат в 1940-е гг. — средство коммуникации, отражение не только установок официальной пропаганды, но и частных, субъективных мнений о значении исторических событий. В воспоминаниях советских художников-плакатистов нет упоминаний о том, что им диктовали темы или их трактовку для плакатов; авторы сами искали сюжеты и выражали, скорее, свое восприятие действительности, совпадавшее с восприятием среднестатистического советского человека того времени. Поэтому при исследовании плакатов необходимо уделять внимание не только идеологическим, но и эмоциональным и психологическим аспектам.

Гипотеза исследования — мир образов на плакатах времен Второй мировой войны не тождественен реальности; в нем не отражены существенные аспекты жизни и функции, которые выполняли во время войны женщины, особенно в СССР. Важно выявить и понять причины, по которым произошел этот разрыв с реальностью. В последние тридцать лет в большинстве исследований образа жизни в СССР положение советских женщин связывалось с господствующей идеологией [9], но в данном случае это объяснение не срабатывает. При изучении советских плакатов времен Великой Отечественной войны мы можем обнаружить несоответствие плакатных образов идее о равноправии мужчины и женщины в СССР.

В последние годы советские плакаты рассматривали с позиций идеологии феминизма и гендерных проблем (например: [7, 10]). Такой подход дает возможность выявить как раз «скрытые» и, наверное, чаще всего не осознаваемые самими авторами плакатов, мотивы в трактовке женских образов. Также в визуальных образах плакатного искусства ищут архетипы, изучают их национальные и региональные особенности. Например, С.А. Афонский анализировал скрытые архетипы на военных плакатах — например, за образом Родины-матери, он полагает, скрывается образ Богородицы [2]. О.О. Хлопонина свое исследование основала на классификации историко-культурных типов, предложенных М.Ю. Лотманом [12]. Л.В. Алиева и Т.В. Филиппова утверждают, что образы женщин на плакатах являются проекцией политических и социокультурных идеалов времени [1].

### Дискуссия

Плакаты времен Великой Отечественной войны делятся на плакаты для фронта, предназначенные воинам, и плакаты для тыла — для агитации населения, прежде всего, за ударный труд для помощи фронту [21, 25]. У стран-союзниц (Великобритании и США) значительная часть военных плакатов, где присутствуют женские образы — рекрутинговые, для агитации женщин на военную службу во вспомогательных частях [28, 29, 30]. В СССР таких плакатов почти не было, за редчайшим исключением [8, 13, 17, 18]. Малую часть плакатов военного времени составляют рекламные плакаты; их было больше всего в США, Италии и во Франции [29, 30]. В Советском Союзе во время

войны таких плакатов почти не было. И это совершенно естественно, потому что коммерческая реклама в условиях нормированного распределения почти всех ресурсов теряет всякий смысл.

Если обобщить исследования женских образов на советских плакатах времен войны, то можно выделить следующие типы, о которых писали исследователи: на первом плане самый традиционный, уходящий в корнями в архетипические системы древних культур, образ Родины-матери, которая призывает солдат на борьбу с врагом [12] (рисунок 1). При этом на советских плакатах преобладает именно образ матери, зрелой женщины, иногда даже немолодой, в отличие от «кокетливого образа Родины» на американских плакатах, лишенных драматизма [1, с. 24]. Женские образы также могут трактоваться как символ мирной жизни, которую нужно защищать — любимая жена или подруга как награда воину за самопожертвование.



Рисунок 1 — а) «Будь героем!» В. Корецкий, 1941; б) «За Родину-мать!» И. Тоидзе, 1943  
 Figure 1 — а) “Be a hero!” V. Koretsky, 1941; б) “For the Motherland!” I. Toidze, 1943

В 1942–43 гг. советские плакаты приобретают более трагический характер — появляется тема жертвы, которая взывает к отмщению (началось освобождение оккупированных территорий страны, и постепенно становились известны страшные преступления, совершенные нацистами и коллаборантами по отношению к мирному населению и советским военнопленным) [21, 25]. Образы жертвы — женщина или ребенок. Такие плакаты должны были мотивировать на отмщение злодеяний нацистов — «Освободи!», «Отомсти!» и т. п. (рисунок 2а). К концу войны добавляются новые образы жертв — узники-дети и узники концлагерей, женщины-остарбайтеры, угнанные на работу в Германию (рисунок 2б).



Рисунок 2 — а) «Убей фашиста-изувера!» В. Дени, 1943;  
б) «Боец Красной Армии! Ты не дашь любимую на позор и бесчестье гитлеровским солдатам!» Ф. Антонов, 1942  
Figure 2 — а) “Kill the Fascist Bigot!” V. Deni, 1943;  
b) “Fighter of the Red Army! You Will Not Give Your Beloved One to the Desecration by Hitler's Soldiers!” F. Antonov, 1942

Третья группа образов характерна для плакатов конца войны — женские образы как награда в конце войны, символ победы (рисунок 3).



Рисунок 3 — а) «Ты вернул нам жизнь!» В. Иванов, 1943;  
б) «Слава победителям!» П. Голубь, А. Чернов, 1945  
Figure 3 — а) “You Brought us Back to Life!” V. Ivanov, 1943;  
b) “Glory to the Winners!” P. Golub, A. Chernov, 1945



Плакаты для тыла призывали женщин идти на производство, прежде всего на военные заводы, заменяя ушедших на войну мужчин, становиться донорами, бороться за высокие урожаи, участвовать в восстановлении разрушенных городов. Главный женский образ — труженица тыла. Интересно, что детские образы почти отсутствуют на советских плакатах для тыла, в отличие от британских и американских, где часто изображали мать с дочерью. Что также показательно, нет женских образов врага, в отличие от США и Великобритании, где на плакатах изображали женщин-шпионов и опасных доступных женщин, распространяющих венерические заболевания [1, 5, 23, 24].

И очень редко, буквально на считанных плакатах встречается образ «боевой подруги» в образе санинструктора (рисунок 4). Почти нет изображений женщин в военной форме, даже в 1945 г., когда масштаб участия женщин в войне был всем хорошо известен. На фотографиях, сделанных в 1945 г. на улицах европейских городов, советских женщин в форме немало.



Рисунок 4 — «Вставая в ряды фронтовых подруг. Дружинница — бойцу помощник и друг». В. Корецкий, В. Гицевич, 1941  
Figure 4 — “Joining the Ranks of Front-line Friends. Druzhinnitsa is a Fighter's Assistant and Friend.” V. Koretsky, V. Gitsevich, 1941

Это общие наблюдения, не вызывающие, на первый взгляд, никаких вопросов и рассмотренные во множестве исследований. Но другой ракурс, который выявляется при сравнении с плакатами других стран, дает возможность отметить некоторые несоответствия. Лучше понять «свое» можно только при сравнении с «чужим».

Если сопоставить советские плакаты и плакаты стран-союзниц, в глаза «бросается» следующее отличие: на плакатах СССР практически нет «гламурных», кокетливых женских образов [1, 5], которые соответствовали концепции западной военной пропаганды, существенно отличавшейся от концепции и советской, и нацистской пропаганды. В Германии яркий макияж и маникюр, длинные волосы, особенно в конце войны, считались признаком асоциального поведения [16]. В Великобритании, а осо-



бенно в США, женщина в тылу должна была быть модной, красивой и ухоженной; помада и румяна, пена для ванны считались необходимыми продуктами для поддержания боевого духа американской нации [16]. Этот идеализированный образ, продиктованный голливудскими эталонами красоты, естественно, не совсем соответствовал реальной жизни, что показывает фотохроника тех лет, но, несомненно, что уровень бытового комфорта в странах-союзницах во время войны, особенно в США, не шел в никакое сравнение с лишениями советских людей. Хотя в СССР, в отличие от Германии, не были запрещены ни танцы в публичных местах, ни косметика, ни длинные волосы, достать необходимые средства для ухода было крайне трудно. Образы советских женщин на плакатах больше соответствует реальному облику женщин — разных поколений, в том числе немолодых. Интересна еще одна особенность — на советских плакатах отсутствует образ домохозяйки, хотя в реальности таких женщин было немало.

На западных плакатах чаще встречается типаж «женщины-подруги», а не «женщины-матери», это соответствовало активной пропаганде трудовой повинности для женщин в Великобритании и США (рисунок 5) [22, 23, 24].



Рисунок 5 — а) «Солдаты без оружия». А. Трейдлер, США, 1943;  
 б) «Женщины на войне. Мы не можем без них одержать победу». Неизв. автор, США, 1940-е  
 Figure 5 — а) “Soldiers Without Guns”. A. Treidler, USA, 1943;  
 б) “Women in the War. We Can't Win Without them”. Unknown, USA, the 1940s

Образ домохозяйки, женщины с детьми (чаще с дочерью, чем с сыном) в США и Великобритании использовали для пропаганды экономии ресурсов во время войны [28, 29, 30]. В Британии с введением плана Утилити (нормированное распределение одежды и обуви) [15] была развернута рекламная кампания с кукольным образом «миссис Сью энд Сью» («Шей-перешивай»), которая в многочисленных брошюрах и плакатах давала советы, как перешить старую одежду, сделать необходимые вещи из неожиданных вещей [14]. Подобные типажы показывали пример, как правильно выращивать овощи, консервировать, рационально использовать продукты.

Допустим, что большинство советских женщин вообще не нужно было этому учить — «искусство невозможного» было блестяще освоено в условиях товарного

дефицита еще до войны, в 1920-30-е гг. Но при этом не следует думать, что сами сюжеты не были актуальны для советского тыла. Может, они казались не столь значимыми, потому что советская власть провозглашала идею равноправия и стремилась «вырвать» женщину из круга домашних забот, сделать полноценным членом общества, предлагая осваивать кажущиеся на тот момент более достойными роли для самореализации. Советские женщины во время войны должны были заменить мужчин, ушедших на фронт, тем более, что роль тыла воспринималась как ключевой фактор для успешного ведения войны. На самом деле, войну выиграла не только советская армия, но и советская индустрия и сельское хозяйство [20]. Самыми важными и проблемными областями были производство продовольствия и военное производство [19]. И женские образы на плакатах для тыла были связаны именно с этими сферами военной экономики — нам встречаются колхозница со снопом колосьев или на тракторе и работница военного завода, чаще всего, со снарядами (рисунок 6).



Рисунок 6 — а) «Больше хлеба для фронта и тыла!

Убрать урожай полностью!» Н. Денисов, Н. Ватолина, 1941;

б) «Все для Победы! Фронту от женщин СССР!» А. Кокорекин 1942

Figure 6 — а) “More Bread for the Front and Rear!

Crop all the Way Through!” N. Denisov, N. Vatolina, 1941;

б) “Everything for the Victory! To the Front from the Women of the USSR!” A. Kokorekin 1942

Это кажется вполне логичным, но противоречит советским же плакатам довоенной эпохи, особенно второй половины 1930-х гг. Авторы, которые изучали советский плакат с точки зрения гендерных ролей, отмечают, что до войны основной идеей было равноправие советских женщин, которые могут осваивать самые сложные профессии и выполнять «мужские» функции. На плакатах 1930-х гг. можно увидеть женщин-депутатов, женщин-ученых, женщин-летчиц, женщин-милиционеров и т. п. [10]. О. Хлопонина, как уже было отмечено, свое исследование женских образов строит на классификации историко-культурных типов, выделяя три базовых условных типа: деметрианский (традиционный, материнский); роковой (венерианский); героический (дева-воительница) [12]. Она считает, что образы роковых женщин в дореволюцион-

ной рекламе «Серебряного века» и «традиционные» образы (как правило, на плакатах в неорусском стиле) меняются на героические и традиционные образы революционных лет. Героический тип — работница, деметрианский — крестьянка. В эпоху нэпа, когда вновь расцвела коммерческая реклама, опять появились роковые женщины, нередко изображаемые в сатирическом ключе. В 1930-е гг., по мнению исследователя, стал преобладать традиционный тип, что соответствовало возвращению к традиционным семейным ценностям [12]. С середины 1930-х гг. опять появляется героический тип, но в обновленном виде — в образе женщины, получившей при советской власти почти безграничные возможности самореализации, особенно в традиционно «мужских» областях («Да здравствует равноправная женщина СССР» — рисунок 7). К концу 1930-х гг. героический тип соединяется с венерианским типом — ухоженной, уверенной в себе женщины, занимающейся интеллектуальным трудом [12, с. 292].



Рисунок 7 — «Женщины Советского союза крепите оборонную мощь СССР!» Е. Мельникова, 1941  
 Figure 7 — “Women of the Soviet Union Strengthen the Defense Power of the USSR!” E. Melnikova, 1941

Во время войны эти образы исчезли совсем — на плакатах мы не увидим ни женщин-ученых, ни женщин-врачей, ни женщин-летчиц и т. п. Хотя советские женщины внесли огромный вклад в победу, не только работая на полях и заводах [3, 9]. Не следует забывать, что самоотверженно трудились ученые (например, знаменитая Зинаида Ермольева, спасающая Сталинград от эпидемии холеры и впервые в СССР получившая пенициллин); выхаживали раненых и лечили людей медики (не только санинструкторы, но и врачи, в том числе хирурги (например, первая жена С. П. Королева Ксения Винцентини); творили писатели и поэты (например, «голос» блокадного Ленинграда Ольга Берггольц). Актрисы и певицы выступали для раненых и бойцов на передовой, в тылу работали женщины учителя и инженеры. Их труд был не менее важен, чем работа на полях и заводах, но их не было на плакатах. Возможно, потому что не надо было агитировать хорошо работать на своем месте, это было само собой разумеющимся. Плакаты призывали женщин в тылу взять на себя тяжелые работы, не привычные для многих в мирной жизни (плакат «А ну-ка, взяли!..», рисунок 8).



Рисунок 8 — «А ну-ка, взяли!..» И. Серебряный, 1944  
 Figure 8 — “Come on, Bear a Hand!..” I. Serebryany, 1944

Еще не менее важная тема — непосредственное участие женщин в боевых действиях. Если верить советским плакатам, то на фронте и на оккупированных территориях женщины были в роли пассивной жертвы, в более редких случаях — подруги, санинструктора. Если же обратиться к британским и американским плакатам, то может показаться, что Вторую войну выиграли не США с помощью Великобритании, как утверждает западная пропаганда [26], а именно американские и британские женщины-военнослужащие. Если воспринимать плакаты военного времени как отражение реальной жизни, то может создаться превратное впечатление, что у союзников чуть не все женщины поголовно служили в армии. На плакатах американские женщины голливудской внешности принимают активное участие в войне, эффектно выглядя в военной форме и с идеальным макияжем [22]. Особенно этим отличались рекрутинговые плакаты и брошюры, что было вполне логично, исходя из их целей и задач — привлечь женщин к службе во вспомогательных частях, службе береговой охраны, рисуя привлекательный образ молодой и красивой девушки. Бравые красавицы в военной форме присутствовали даже в американской коммерческой рекламе (рисунок 10).





Рисунок 9 — а) «Хороший солдат!» Рекрутинговый плакат Женского армейского корпуса США, Неизв. автор, 1944; б) Реклама мужских шляп Portis. Неизв. автор, США, 1942  
 Figure 9 — a) “Good Soldier!” Recruitment Poster from the Women's Army Corps (WAC), Unknown Author 1944; b) Advertisement Portis Hats. Unknown Author, USA, 1942

Конечно, женщины стран-союзниц принимали активное участие в войне, среди них были настоящие героини, особенно среди женщин-агентов Управления специальных операций Великобритании (Нур Инайят Хан, Нэнси Уэйк, Кристина Скарбек, Одетта Сэнсом Хэллоус и многие другие, кто отважно сражался с нацистами на территории оккупированной Европы). Американские летчицы перегоняли военные самолеты с заводов на аэродромы [32], англичанки наблюдали за небом, оповещая командование о приближении немецких самолетов, водили грузовики и бензовозы [31], не говоря уже о работе в штабах. Но прямо в боевых действиях женщины не участвовали.

На советских плакатах, в отличие от британских и американских, почти нет женщин в военной форме [21, 25]. Но в реальности в СССР все обстояло как раз наоборот. Жизнь была гораздо сложнее, многограннее и трагичнее. Если в Великобритании во Время второй мировой войны на военной службе было 125 тыс. женщин, в США — 350 тысяч, в Германии — 500 тысяч, то в СССР — более миллиона [9]. В иностранных армиях женщины служили только во вспомогательных частях или были агентами на вражеской территории, а в СССР женщины имели боевые специальности: были зенитчицами, летчицами, танкистами, а не только санинструкторами, хотя их тяжелейший труд на войне заслуживает памяти и благодарности. В СССР была и первая в мире женщина — капитан дальнего плавания, Анна Щетинина. Женщины массово служили в войсках тылового обеспечения — были прачками, пекарями, писарями, шоферами на полупортаках, геодезистами, санитарками и медсестрами в госпиталях. Среди советских женщин — военные хирурги, снайперы, связисты; женщины обслуживали аэростаты воздушного заграждения, а «ночных ведьм» — ночных бомбардировщиков на У-2, немецкие асы боялись больше всего. В СССР с врагом сражались женщины-подпольщицы и партизанки, включая даже совсем юных девочек (Зина Портнова). Все это были представители первого советского поколения, воспитанного в духе борьбы и преодоления всевозможных трудностей; поколения, готового к войне.



Может быть, непосредственно во время войны не все их подвиги становились известны, но люди тогда знали об этом гораздо больше, чем наши современники, особенно молодежь, к сожалению. О поездке снайпера Людмилы Павличенко в США писали все газеты; о подвиге Зои Космодемьянской советские люди узнали из очерка военного корреспондента газеты «Правда» П. Лидова уже в январе 1942 г.; о летчицах Марине Расковой, Екатерине Зеленко, Евдокии Носаль и других также много писали в газетах.

Но на советских плакатах мы не найдем образа ни летчицы, ни снайпера, ни радистки. И не потому, что были какие-то запреты со стороны властей. Эта тема нашла отражение в фильмах, уже снятых во время войны, меньше — в изобразительном искусстве, но почти никак — в искусстве плаката. Следует найти объяснение этому феномену.

Во-первых, по многочисленным воспоминаниям, советских девушек и женщин не нужно было агитировать идти в армию — желающих служить добровольно (в СССР не было всеобщей воинской повинности для женщин) было и так много, особенно среди комсомолок. Вспомним, что главная функция военного плаката — агитация и пропаганда. Привлечение женщин в армию было целиком поставлено на государственную основу [3, с. 11], но государство пошло на этот шаг в необычной ситуации, когда в начале войны СССР балансировал на грани военной катастрофы. До войны предполагалось, что в случае военных действий трактористы переседут на танки, а их место займут женщины с соответствующими компетенциями — с этой целью поддерживалась инициатива трактористки Паши Ангелиной [27]. Но в условиях величайшей опасности для страны, когда на кону было выживание народа, властям пришлось пойти на крайние меры, привлекая к военной службе и женщин, что не соответствовало первоначальным планам.

Во-вторых, была и глубинная причина, которая проясняется при изучении плаката с точки зрения использования пропагандой гендерной идентичности. Общее для всех стран-участниц Второй мировой войны негативное отношение общества к военной службе женщин [3, с. 12] объясняется тем, что военная пропаганда традиционно была связана с культом маскулинности. Образы воина, защитника, героя — подходящие роли для мужчин [8, 11, 14]. Феминизации подвергнулся только образ врага. Гендерные роли женщин в этой конструкции — традиционные роли женщины-матери и домохозяйки, верной подруги, жены, хранительницы очага [11, с. 2] или символа страдающей Родины [11, с. 5–6]. Хотя в реальности пришлось отойти от подобного распределения гендерных ролей, в плакатах нашли отражение именно традиционные образы, которые изначально присутствовали в сознании их авторов, хорошо чувствовавших настроение в обществе. С.А. Афонский связывает популярность традиционных образов в годы войны с возрождением русского национального чувства [2]. Визуальная пропаганда обратилась к традиционным гендерным ролям, связанным с понятием нации [2], что и предопределило преобладание в советском плакате одних женских образов и почти полное отсутствие других.

### **Выводы**

Опыт военной пропаганды, которая в эпоху Второй мировой войны делала ставку на определенные визуальные образы, может быть ценен и для современной пропаганды. Хотя коммуникация в цифровом мире имеет свои особенности, но и в ней преобладают визуальные образы, которые также играют пропагандистскую роль, напри-

мер, мемы в социальных сетях. Пусть они и кажутся несерьезными «однодневками» в сравнении с плакатами Второй мировой войны, которые многие исследователи считают высочайшим достижением массовой культуры.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Алиева Л. В., Филиппова Т. В. Женское лицо войны: образ женщины в плакатном искусстве периода Второй мировой войны // *Метаморфозы истории*. 2015. № 6. С. 21–47.
- 2 Афонский С. А. Наличие и характер архетипов в искусстве русского плаката, созданного в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // *Вестник Российского экономического ун-та им. Г. В. Плеханова*. 2016. № 3 (87). С. 159–169.
- 3 Барсукова Н. В. Наравне с мужчинами: женщины в Вооруженных силах СССР в годы Великой Отечественной войны // *Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Серия: «История»*. 2012. № 4. С. 203–206.
- 4 Бычкова О. И. Советский плакат как хранитель памятных событий военных лет // *Наследие веков*. 2015. № 1. С. 90–94.
- 5 Вербовая А. Ю. Влияние мировых войн на образ европейской и американской женщины // *Идеи и идеалы*. 2019. Т. 11. № 4. Ч. 2. С. 340–353. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-340-353
- 6 Данилова Ю. Ю., Нуриева Д. Р. Советские плакаты как средство визуально-вербальной политической агитации // *Мир Науки, Культуры, Образования*. 2015. № 2 (51). С. 406–411.
- 7 Дзюба Е. В., Ткаченко Ю. Г. Советское «лицо феминизма»: манипулятивный потенциал концептуальной метафоры в поликодовом тексте // *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Лингвистика»*. 2017. Т. 14. № 4. С. 5–11. DOI: 10.14529/ling170401
- 8 Мараховский Е. Л. Информационная политика СССР, США и Германии в период Второй мировой войны (на примере плакатной пропаганды) // *Проблемы национальной стратегии*. 2016. № 2 (35). С. 206–228.
- 9 Мурманцева В. С. Советские женщины в Великой Отечественной войне: 1941–1945. М.: Мысль, 1979. 293 с.
- 10 Пушкарева Н. Л. Гендерная система Советской России и судьбы россиянок // *Новое литературное обозрение*. 2012. № 5. С. 8–23.
- 11 Рябов О. В. Нация и гендер в визуальных репрезентациях военной пропаганды // *Женщина в российском обществе*. 2005. № 3–4. С. 19–28.
- 12 Хлопонина О. О. Женский мир» в советском плакате 1910–1930-х годов: эволюция мифологических конструктов // *Научный потенциал: работы молодых ученых*. 2017. № 4. С. 287–295. DOI: 10.17805/zpu.2017.4.25
- 13 Шалыгина Д. Л., Куликов В. А. Специфика пропагандистского плаката во время Великой Отечественной войны как средства конструирования советской идентичности // *Вестник Пермского ун-та. История*. 2011. № 2. С. 55–57.
- 14 Goldstein J. S. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 523 p.
- 15 Ermilova D. Y., Alibekova M. I., Eryomkin D. I., Lyakhova N. B., Sorokotyagina E. N. Analysis of the impact of Second World War on Fashion and consumer practices // *New Design Idea*. 2022. Vol. 6. No. 1. P. 71–85.

- 16 *Ermilova D., Lyakhova N., Pustozero O., Tretyakova S., Firsova Yu.* Clothes rationing during World War II and its impact on fashion *História e Cultura // Múltiplas escritas da história: implicações das diferentes formas de representação histórica.* 2022. Vol. 11. № 2. P. 205–224.
- 17 *Lerner D.* Paper bullets: Great propaganda posters, Axis & Allied countries WWII. N.Y.: Chelsea House, 1977. 8 p. Text + 28 Plates.
- 18 *Zeman Z.* Selling the War: Art and Propaganda in World War II. London: Orbis Publishing: Exeter, 1982. 120 p.

### Источники

- 19 *Балахнина М. В.* Значение массового участия советских женщин в создании оборонного потенциала СССР в годы Великой Отечественной войны // *Вестник Сибирского государственного ун-та путей сообщения: Гуманитарные исследования.* 2022. № 2 (13). С. 14–20. DOI 10.52170/2618-7949\_2022\_13\_14
- 20 *Богомазов Г. Г.* Экономические основы победы советского народа в Великой отечественной войне // *Проблемы современной экономики.* 2015. № 1 (53). С. 7–12.
- 21 *Демосфенова Г. Л.* Советские плакаты — фронту. М.: Искусство, 1985. 207 с.
- 22 Женщины во Второй мировой войне на американских плакатах // *Livejournal.* Профиль *tipolog Владимир Касторный.* URL: <http://tipolog.livejournal.com/139499.html> (дата обращения: 15.08.2023).
- 23 Осторожно! Враг подслушивает — Плакаты Великобритании (начало) // *Livejournal.* Профиль *tipolog Владимир Касторный.* URL: <https://tipolog.livejournal.com/76018.html> (дата обращения: 15.08.2023).
- 24 Осторожно! Враг подслушивает — Плакаты Великобритании (продолжение) // *Livejournal.* Профиль *tipolog Владимир Касторный.* URL: <https://tipolog.livejournal.com/82149.html> (дата обращения: 15.08.2023).
- 25 Плакаты войны и Победы. 1941–1945. М.: Контакт-Культура, 2005. 240 с. URL: <https://boomway.ru/plakaty-vojny-i-pobedy-1941-1945-godov> (дата обращения: 15.08.2023).
- 26 *Стрелецкий Я. И.* Историческая правда против лжи и фальсификаций (к 75-летию великой Победы) // *Общество: политика, экономика, право.* 2020. № 2 (79). С. 24–29.
- 27 *Судацков Н. Д.* Женщины-трактористки СССР в годы Великой Отечественной войны // *Гуманитарные и юридические исследования.* 2022. Т. 9 (4). С. 591–597. DOI: 10.37493/2409-1030.2022.4.9
- 28 *Cantwell J. D.* Images of War: British Poster 1939–1945. London: H.M.S.O. 1989. 65 p.
- 29 *Darracott J., Loftus B.* Second World War Posters. L.: H.M.S.O., 1972. 72 p.
- 30 *Judd D.* Posters of World War Two. London: St. Martin's Press, 1973. 160 p.
- 31 *Noakes, L.* Women in the British Army: War and the Gentle Sex, 1907–48. Routledge: [without a publisher], 2006. 224 op.
- 32 *Strebe, A.* Goodpaster. Flying for her Country: The American and Soviet Women Military Pilots of World War II. Potomac Books. 2009. 109 p.

\*\*\*

© 2023 г. Daria Y. Ermilova  
Moscow, Russia

**IS POSTER ART A MIRROR OF TIME  
OR A REFLECTION OF STEREOTYPES?  
FEMALE IMAGES ON SOVIET POSTERS  
OF THE GREAT PATRIOTIC WAR**

**Abstract:** The paper explores female images of posters of the Second World War. It was important to find out how the world of images corresponded to the challenges of the time and how adequately it reflected this time. This approach reveals that the constructed world is not identical to reality — it does not reflect all the roles that women performed, especially in the USSR. The image of the Motherland was the main thing on Soviet posters for the front and less often — the reward for Victory and victims. The posters for the rear were dominated by the image of a working woman. Unlike American and British posters with young “female friends”, Soviet posters depicted women more realistically – and there are almost no women in military uniforms on Soviet ones, although posters of the second half of the 1930s often depicted women of “male” professions (scientists, doctors, pilots, etc.). During the war, such images disappeared completely. There are no images of pilots, snipers, radio operators on Soviet posters, although they are reflected in other types of art. The main reason is seemingly the fact that military propaganda created a masculine image of a warrior-defender, while women were assigned to the traditional gender roles of mother, faithful friend, keeper of the hearth or a symbol of the Motherland. The experience of World War II propaganda, which focused on visual images, may be valuable for modernity, despite the specifics of communications in the digital world.

**Keywords:** Soviet Posters of the Great Patriotic War, Posters of the Second World War, Female Image, Visual Image, Agitation, Propaganda.

**Information about the author:** Daria Yu. Ermilova — PhD in Philosophy, Professor, Professor of the Higher School of Design, Russian State University of Tourism and Service, Glavnaya St. 99, 141221 Moscow region, Pushkinsky City District, Cherkizovo Village, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4794-1396>

E-mail: [d.ermilova@gmail.com](mailto:d.ermilova@gmail.com)

**Received:** December 12, 2022

**Approved after reviewing:** January 18, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Ermilova, D. Yu. “Is Poster a Mirror of Time or Reflection of Stereotypes? Female Images on Soviet Posters of the Great Patriotic War.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 56–72. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-56-72>

## References

- 1 Alieva, L. V., Filippova, T. V. “Zhenskoe litso voyny: obraz zhenshchiny v plakatnom iskusstve perioda Vtoroi mirovoi voyny” [“The Female Face of the War: Women

- Images in Poster Art at the Period of World War II"]. *Metamorfozy istorii*, no. 6, 2015, pp. 21–47. (In Russ.)
- 2 Afonskii, S. A. “Nalichie i kharakter arkhetyпов v iskusstve russkogo plakata, sozdannogo v period Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.” [“Presence and Nature of Archetypes in Russian Posters Made During the Great Patriotic War 1941–1945”]. *Vestnik Rossiiskogo ekonomicheskogo universiteta im. G. V. Plekhanova*, no. 3 (87), 2016, pp. 159–169. (In Russ.)
  - 3 Barsukova, N. V. “Naravne s muzhchinami: zhenshchiny v Vooruzhennykh silakh SSSR v gody Velikoi Otechestvennoi voiny” [“On a Par with Men: Women in the Armed Forces of the USSR during the Great Patriotic War”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo instituta*, Series “Istoriia” [“History”], no. 4, 2012, pp. 203–206. (In Russ.)
  - 4 Bychkova, O. I. “Sovetskii plakat kak khranitel' pamiatnykh sobytii voennykh let” [“Soviet Poster as the Guardian of the Memorable Events of the War Years”]. *Nasledie vekov*, no. 1, 2015, pp. 90–94. (In Russ.)
  - 5 Verbovaia, A. Iu. “Vliianie mirovykh voyn na obraz evropeiskoi i amerikanskoi zhenshchiny” [“The Impact of the World Wars on the Image of European and American Women”]. *Idei i idealy*, vol. 11, no. 4, Part 2, 2019, pp. 340–353. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.4.2-340-353 (In Russ.)
  - 6 Danilova, Iu. Iu., Nurieva, D. R. “Sovetskie plakaty kak sredstvo vizual'no-verbal'noi politicheskoi agitatsii” [“Soviet Posters as a Means of Visual and Verbal Political Agitation”]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniia*, 2015, no. 2 (51), pp. 406–411. (In Russ.)
  - 7 Dziuba, E. V., Tkachenko, Iu. G. “Sovetskoe ‘litso feminizma’: manipulativnyi potentsial kontseptual'noi metafory v polikodovom tekste” [“Manipulative Potential of Conceptual Metaphors in Polycode Texts”]. *Vestnik Iuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, Series “Lingvistika” [“Linguistic”], vol. 14, no. 4, 2017, pp. 5–11. DOI: 10.14529/ling170401 (In Russ.)
  - 8 Marakhovskii, E. L. Informatsionnaia politika SSSR, SShA i Germanii v period Vtoroi mirovoi voiny (na primere plakatnoi propagandy) [“Information Policy of the USSR, the USA and Germany During the Second World War (on the Example of Poster Propaganda)”]. *Problemy natsional'noi strategii*, no. 2 (35), 2016, pp. 206–228. (In Russ.)
  - 9 Murmantseva, B. C. *Sovetskie zhenshchiny v Velikoi Otechestvennoi voine: 1941–1945 [Soviet women in the Great Patriotic War: 1941–1945]*. Moscow, Mysl' Publ., 1979. 293 p. (In Russ.)
  - 10 Pushkareva, N. L. “Gendernaia sistema Sovetskoi Rossii i sud'by rossiianok” [“The Gender System of Soviet Russia and the Fate of Russian Women”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, 2012, pp. 8–23. (In Russ.)
  - 11 Riabov, O. V. “Natsiia i gender v vizual'nykh reprezentatsiakh voennoi propagandy” [“Nation and Gender in visual representations of the Propaganda War”]. *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 3–4, 2005, pp. 19–28. (In Russ.)
  - 12 Khloponina, O. O. “‘Zhenskii mir’ v sovetskom plakate 1910–1930-kh godov: evoliutsiia mifologicheskikh konstruktov” [“The ‘Female World’ in the Soviet Poster Art of the 1900–1930s: the Evolution of Mythological Constructions”]. *Nauchnyi potentsial: raboty molodykh uchenykh*, no. 4, 2017, pp. 287–295. DOI: 10.17805/zpu.2017.4.25 (In Russ.)



- 13 Shalygina, D. L., Kulikov, V. A. “Spetsifika propagandistskogo plakata vo vremia Velikoi Otechestvennoi voiny kak sredstva konstruirovaniia sovetskoi identichnosti” [“The Specifics of the Propaganda Poster During the Great Patriotic War as a Means of Building Soviet Identity”]. *Vestnik Permskogo instituta, Istoriia* [History], no. 2, 2011, pp. 55–57. (In Russ.)
- 14 Goldstein, Joshua S. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. 523 p. (In English)
- 15 Ermilova, D. Y., Alibekova, M. I., Eryomkin, D. I., Lyakhova, N. B., Sorokotyagina, E. N. “Analysis of the Impact of Second World War on Fashion and Consumer Practices.” *New Design Idea*, Vol. 6, no. 1, 2022, pp. 71–85. (In English)
- 16 Ermilova, D., Lyakhova, N., Pustozerova, O., Tretyakova, S., Firsova, Yu. “Clothes Rationing During World War II and its Impact on Fashion História e Cultura.” *Múltiplas escritas da história: implicações das diferentes formas de representação histórica*, vol. 11, no. 2, 2022, pp. 205–224. (In English)
- 17 Lerner, Daniel *Paper bullets: Great Propaganda Posters, Axis & Allied Countries WWII*. New York, Chelsea House Publ., 1977. 8 p. Text + 28 Plates. (In English)
- 18 Zeman, Zbynek *Selling the War: Art and Propaganda in World War II*. London, Orbis Publishing: Exeter Daniel Publ., 1982. 120 p. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-73-89>

УДК 008 + 398

ББК 71.05(2) + 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)

© 2023 г. С. Д. Синчук

г. Железноводск, пос. Иноземцево, Россия

## ОБРАЗ «ДЕРЕВО-КОРОВА» В СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

**Аннотация:** В статье рассматривается гипотеза о том, что в славянской народной культуре некогда существовало образно-семантическое отождествление коровы / быка и дерева. Анализ такого отождествления проводится с учетом особенностей языческого мировоззрения. Изображения рогатых животных почти не встречаются в славянском декоративно-прикладном искусстве, так как в контексте христианской религии рога приобрели отрицательное значение. Поэтому поиск следов обозначенной тематики следует проводить, используя соответствующий материал из фольклора, лингвистики, этнографии. Здесь также необходимо выйти за рамки славянского мира и обратиться к традиционным культурам народов, соседствующих со славянами на севере и северо-востоке; поскольку их христианизация осуществлялась в более позднее время, пережитки их языческих культов дошли до нас в большей сохранности. Происхождение образно-семантической связи между понятиями «корова / бык» и «дерево» объясняется тем, что данные животные, как и древо мировое, некогда являлись космологическими символами. Этим обусловлена взаимозаменяемость их образов, наблюдаемая в фольклоре и в ритуальной практике, а также — генезис целого ряда омонимов и однокоренных слов, бытующих в русской диалектной лексике и объединенных соответствующей тематикой.

**Ключевые слова:** корова, бык, мировое дерево, образ, загадки, сказки, пословицы, обряды, архаическое мышление.

**Информация об авторе:** Светлана Дмитриевна Синчук — кандидат педагогических наук, доцент, Ставропольский государственный педагогический институт, просп. Свободы, д. 14, 357430 г. Железноводск, пос. Иноземцево, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3590-1653>

E-mail: [svetlana.sinchuk@yandex.ru](mailto:svetlana.sinchuk@yandex.ru)

**Дата поступления статьи:** 30.12.2021

**Дата одобрения рецензентами:** 15.10.2022

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Синчук С. Д. Образ «дерево-корова» в славянской народной культуре // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 73–89.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-73-89>

На северорусских полотенежных вышивках порой встречаются изображения животных, слившихся корпусами (рисунок 1). Подобный тип композиции Б. А. Рыба-

ков обозначил как «сросшиеся туловищами кони или птицы, образующие фантастическую двухголовую фигуру (“ладью”)» [9, с. 677]. Г. С. Маслова определила некоторые из них как «полиморфные образы» [7, с. 92], хотя в данном случае не уточнила, части каких именно существ являются их составляющими.

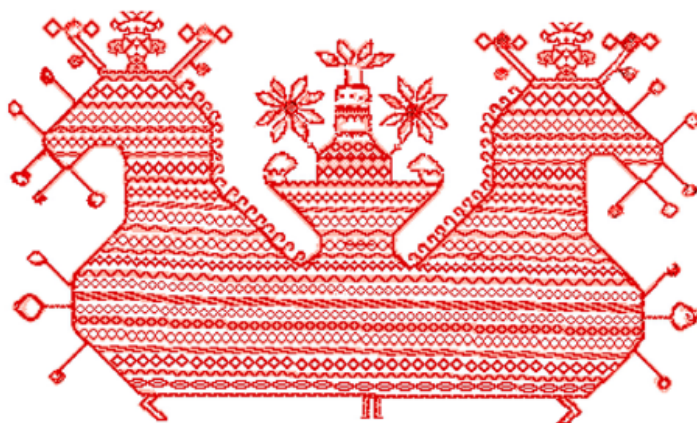


Рисунок 1 — Полиморфные образы в вышивке полотенца. Олонецкая губ.  
Государственный музей Этнографии. Прорисовка автора статьи [7, с. 90, рис. 40-а.]  
Figure 1 — Polymorphic Images in Towel Embroidery. Olonetskaaya Guberniya.  
State Museum of Ethnography. Drawing by the Paper's Author [7, p. 90, fig. 40-a.]

По своей композиции они схожи с полотенечными вышивками, где показаны слившиеся корпусами животные, атрибутированные исследователями как олени, поскольку их увенчивают олени рога (рисунок 2) [7, с. 74, 79; 9, с. 107, 647].



Рисунок 2 — Олени. Элемент вышивки полотенца. Новолодожский уезд.  
Государственный музей Этнографии. Прорисовка автора статьи [7, с. 79, рис. 31-а]  
Figure 2 — Deers. Element of Towel's Embroidery. Novoladozhsky Uyezd.  
State Museum of Ethnography. Drawing by the Paper's Author [7, p. 79, fig. 31-a]

Такое композиционное сходство говорит о том, что животные, показанные на олонечкой вышивке, семантически подобны новолadoжским оленям. Однако остается открытым вопрос, кто же все-таки здесь представлен. Для того, чтобы это выяснить, стоит внимательно присмотреться к изображениям и сравнить их с фигурами, которые часто встречаются на других вышивках и признаны «птичьими» и «конскими» (см. ил.: «Мотив птичьей “ладьи” в вышивке» [7, с. 65, 75] и «Мотивы коней в вышивке» [7, с. 78–81, 109, 112]). Массивные формы животных на олонечкой вышивке — тяжеловесность туловища, крупная голова с широким лбом, довольно затупленная передняя часть морды, мощная короткая прямая шея — не имеют ничего общего с более грациозными «птичьими» или «конскими» силуэтами. К тому же на голове у них — прямые короткие рожки, показанные спереди<sup>1</sup>, а не конские уши, и не птичий «хохолок». Все это указывает на то, что перед нами изображение крупного рогатого животного — коровы или быка, заменившего оленя / лося, согласно некоторым исследованиям.

В эпоху формирования земледельческой культуры на смену охотничьим животным (олени и лоси) приходят домашние животные (быки / коровы), которые стали использоваться не только в хозяйстве, но и в ритуалах языческих жертвоприношений<sup>2</sup>. Как полагают исследователи, данное обстоятельство свидетельствует об их семантической эквивалентности (см.: [8, с. 36; 19, с. 71–74] и др.).

О том, что быки и коровы мыслятся аналогом лосю или оленю, свидетельствуют и многочисленные примеры из русских народных говоров, где одни и те же слова могут обозначать и оленей / лосей, и домашний крупный рогатый скот [13, с. 147–148]. Такое наблюдение также дало исследователям основание считать, что «эти животные были, видимо, когда-то семантически близки» (см.: [2, с. 390] и др.)<sup>3</sup>.

В свете сказанного можно предположить, что на рассматриваемых вышивках тоже произошла замена фигур оленя / лося домашними рогатыми животными. В таком случае традицию изображения быка / коровы на полотенцах следует считать более поздней. Однако животных на таких вышивках при первом рассмотрении трудно признать быками, потому что их рога не так явно выражены; они более похожи на «процветшие» веточки. В христианскую эпоху, когда показ рогов, наделяемых отрицательным значением, был нежелателен<sup>4</sup>, это оказалось очень кстати.

В связи с запретом на изображения представителей рогатого скота как объектов древнего языческого культа, они практически не встречаются в славянском декоративно-прикладном искусстве. А значит, его следы следует искать, используя лишь соответствующий материал из фольклора, лингвистики, этнографии. Также в процессе поиска необходимо выйти за рамки славянского мира и обратиться к традиционным культурам народов, соседствующих со славянами на севере и северо-востоке; поскольку их христианизация осуществлялась в более позднее время, пережитки их языческих культов дошли до нас в большей сохранности.

Если быки / коровы заменили оленей / лосей в жертвоприношениях, в русской диалектной лексике, на вышивках, и были с ними семантически соотносимы, то им

<sup>1</sup> Принцип показа рогов спереди при профильных изображениях животных характерен многим архаическим культурам: первобытному искусству, искусству Древнего Египта и др.

<sup>2</sup> В северорусских преданиях (бытовавших на Ваге, под Каргополом, под Тихвином, на Белозере) повествуется об оленях, некогда прибежавших из леса на заклание (на Ильин день), и про то, что «теперь олени уже не приходят, и крестьяне приносят в жертву рогатый домашний скот» [9, с. 72–73].

<sup>3</sup> Поэтому примеры из фольклора, приведенные ниже, могут порой относиться и к тем, и к другим, что в нашем случае не имеет столь уж принципиального значения.

<sup>4</sup> «Христианство <...> обратилось против языческого поклонения рогам, которые стали в средневековом искусстве знаком сатаны и его рогатых последователей» [18, с. 307].

могли быть присущи и соответствующие сакральные функции. В частности, как олень / лось отождествлялся с деревом [14], так же дендроморфными признаками могли наделяться и домашние животные. Это наблюдается на полотенечных изображениях: силуэты домашних животных, показанные ломаными линиями, словно вырублены из дерева; они увенчаны «цветущими» рогами-веточками и со всех сторон окружены мелкими стилизованными стебельками, как бы «прорастающими» из их тела. На этом основании можно предположить, что перед нами образ «дерево-корова», свидетельствующий о некогда существовавшем образно-семантическом отождествлении древнейших космологических символов — древа мирового и вселенского быка / коровы.

**Корова / бык как космологический символ.** Как древо мировое некогда являлось универсальным космологическим символом [17], так и бык (или корова) в древности тоже мыслился космологическим животным. Об этом свидетельствует его ритуальное восхваление в древнеиндийской «Атхарваведе», где он представлен воплощением всего мироздания<sup>5</sup>. С этим согласуется и то, что «санскр. *gô* <...> сохранившееся в русском *говядо*, имеет следующие значения: “бык”, “корова”, “небо”, “солнечные лучи”, “глаз” и “земля”» [21, с. 653]. В ведийских загадках *brahmodya*, обусловленных космологической темой, которые, по мнению В. Н. Топорова, соотносимы с концепцией мирового дерева, на вопрос: «Чему не найти меры?» дается ответ: «Корове не найти меры» [17, с. 120].

Мифический образ коровы как космологического символа нередко наделялся фантастическими чертами. В финской «Калевале» говорится: «Из огня крова вышла, / У нее рога золотые, / Среди лба у ней созвездье, / Меж рогов сияет солнце» [25, с. 127]. Также и «эпические сказания славянских племен обильны преданиями о <...> коровах <...> с частыми звездами по бокам» [21, с. 673]. Наличие космических символов, украшающих такую корову, свидетельствует о том, что перед нами — космологический образ.

На основании таких представлений в фольклоре многих народов о вселенском быке / корове его архаический образ наделяется фантастически огромными размерами. В «Калевале» теленок, которого убивают для свадебного пира (приносят в жертву), описывается как животное гигантской величины: «Был у Тавастов хвостом он, / Головой — у речки Коми. / Вышиной рога в сто сажен, / В полтора сажен морда, / Ласка только лишь в неделю / Обежать могла вокруг шеи; / Только в целый день касатка / С рога к рогу пролетает / И при этом мчится быстро, / На пути не отдыхая; / Целый месяц нужно белке, / Чтоб с плеча к хвосту добраться / До конца не достигает, / Прежде чем пройдет весь месяц» [25, с. 237]. Кроме того, он «туч касается спиною» [25, с. 238]. Похожий мотив есть и в северорусской «Старине о большом быке», где повествуется о ритуальном убиении «тово-де большово быка, Рободановика, / У которого степи<sup>6</sup> рукой не достать / Промежду-то рогами кося сажень» [28, с. 462].

Внушительные размеры рогатого животного показаны и в загадках о дороге: в мордовской — «*Рогам*<sup>7</sup> может коснуться неба, / Хвостом дотянется до Казани» [36,

<sup>5</sup> Кн. IX, 7. «Восхваление быка»: «небо — верхняя челюсть, земля — нижняя челюсть. Молния — язык. <...> Воздушное пространство — его пах. <...> Всеобъемлюща (его) шкура, целебные травы — волоски (на теле), созвездия — (его) форма. Божественный народ — (его) кишки, люди — (его) внутренности. <...> Туча — его жир. <...> Когда его запрягают, (он) принадлежит всем богам; <...> распряженный — (он) все. Ведь это все формы, любая форма, имеющая вид коровы» [20, с. 69–71].

<sup>6</sup> *Степь* — «место под передними ногами» [28, с. 462]; «хребет у рогатого скота» [31, т. 41, с. 145].

<sup>7</sup> Здесь и далее выделено мною. — С.С.



с. 210]; в русских с ответом «дорога со двора» — «*Бык на дворе, / А рога — на реке*» (и др.) [24, с. 88].

Всеобъемлющий образ вселенского быка / коровы запечатлелся и в многочисленных загадках с ответами «день и ночь», где день показан белым животным, а ночь — черным. В русских — «*Белый вол всех поднял, / Черная корова всех поборола*» (и др.) [24, с. 234]; в украинских — «*Лысый вол усех людей збив, а чорная корова усех людей поколола*» (и др.) [8, с. 31; 32, с. 308]; в удмуртских — «*Черная корова соберет, белая корова разгонит*» (и др.) [35, с. 203].

«В южнославянской космологии Бык (иногда буйвол или вол) — космофор, опора земли» [16, с. 272]. Корова же в народных воззрениях могла представляться и самой землей. В удмуртской загадке с ответом «зима, лето» — «*За белой коровой черная корова идет*» [35, с. 209] белой коровой, по всей вероятности, представляется заснеженная земля, а черной — земля без снега, чернозем. В русских заговорах, произносимых при доении коровы, говорится: «Как с места на места зимля ни шаволитца — так бы любимая скатинка (чарнушка, пяструшка) с места ни шавалилась. <...> Стай гарой, дой рякой, озера сметаны, река малака» [32, ч. 1, с. 208]. Здесь корова сравнивается с землей, горой, молочные струи, изливающиеся из вымени такой огромной коровы, — с рекой, а сметана — с целым озером.

В загадках гром часто представлен ревом исполинского быка<sup>8</sup>: «*Ревнул вол / За сто сел, / За сто речек*» (и др.) [24, с. 242]; «*Заривів віл за сто миль, за сто гір*» [34, с. 307]. В карельской загадке о громе — «*Чернуха-темнуха со ста рогами, тысячью корнями, замычит* — по всей земле слышно» [26, с. 110] грозовая туча показана в образе гигантской коровы черной масти<sup>9</sup>, наделенной признаками древа мирового («с тысячью корнями») и издающей громовое мычание.

Все это дает основания полагать, что древо мировое и вселенский бык / корова некогда могли состоять в образно-семантической аналогии.

**Образ «дерево — корова / бык» в народных воззрениях.** Порой рога быка / коровы так же могли представляться аналогом дереву, как и рога оленя / лося [14, с. 81–82]. «Немецкая сказка упоминает о быке, из рога которого выросло дерево, достигнувшее своею верхушкой небесного свода» [21, с. 657]. В загадках с ответами «рога коровы» они тоже нередко бывают представлены деревом: в марийской — «*На кривую липу снег не ложится*» [27, с. 62]; в удмуртской — «*На гладкий клен снег не садится*» [35, с. 186].

Однако рога домашних животных более коротки, нежели ветвистые рога оленя или лося, а потому примеры, когда они ассоциировались с деревом, немногочисленны, и, видимо, изначально такие сравнения относились к лесным животным. На самом же деле рога быка / коровы визуальнее более похожи на небольшие ветки или сучки. Возможно поэтому в русских народных говорах слово *рогаль* использовалось и в значении «рогатый бык» (Дон.), и в значении «деревянный сук в виде рога» (Новг.) [31, т. 35, с. 119]. *Рогулька* — «рогатая корова» (Олон.) и «рогатка: *Мальчишки стреляли из рогулек*» (Брян., Р. Урал) [31, т. 35, с. 128]. *Рогульник* — это и «бык» (Новосиб.), и «деревянные вилы»<sup>10</sup> (Ср. Урал) [31, т. 35, с. 129]. Одним и тем же словом — *рогатка* могли называться и «большерогая корова», и «ствол дерева с остатками обрезанных сучьев»

<sup>8</sup> «Бык ассоциируется в образе бога грозы во многих религиях» [6, с. 85].

<sup>9</sup> *Чернуха* — кличка черной коровы [22, т. 4, с. 595].

<sup>10</sup> И деревянные вилы, и рогатку делали из разветвления, напоминающего рога.

(Арх.) [31, т. 35, с. 120], что в известной степени определялось их визуальным сходством.

Последний пример наиболее ярко показывает, что если рога коровы ассоциировались с ветками или сучьями, то само животное могло представляться деревом. Свидетельства этому можно найти в фольклоре многих народов. В загадках образ коровы соотносится с различными породами деревьев: в удмуртских с ответом «рога коровы» — «На ветках *сосны* снег не застревает», «На ветке *клена* снег не задерживается» [35, с. 187]; в марийской, с ответом «вымя» — «На одной *липе* четыре гнездышка» [27, с. 62]. В якутской легенде говорится: когда нечем было кормить табуны коров и лошадей, то их прогоняли «в лес каждый день по девяти штук в подарок Джогогой<sup>11</sup>. Как только скот <...> входил в лес, он превращался в толстые деревья» [4, с. 313]. Это свидетельствует о том, что деревья могли представляться как в образе лошадей [12], так и в образе коров.

В русском фольклоре также есть немало примеров, подтверждающих, что в славянском языческом мировоззрении существовал образ «дерево-корова». В частности, в сказках встречается эпизод, когда «корова, будучи умерщвлена, не умирает окончательно, а только перерождается в новые образы: из ее внутренностей или пепла вырастает <...> яблоня» [21, с. 675]. Такой сказочный мотив варьируется лишь незначительно: когда корову закалывают<sup>12</sup>, ее кости [15, с. 54], или капли крови [30, с. 314], или кишки [32, ч. 1, с. 155] и т. п. закапываются в землю, из чего неизменно вырастает дерево. Это основывается на архаической вере в то, «что животное после смерти воскресает и продолжает жить» [15, с. 53], но уже в другом качестве.

С образом рогатого животного соотносилась не только яблоня, но и осина, елка, сосна, береза и др. В обряде, проводимом на Смоленщине при первом выгоне скотины в поле, есть диалог пастуха с подпаском, выступающим в роли зайца: «“Заяц, заяц, горька ли *осина*?” Заяц отвечает: “Горька!” “Дай Бог, чтобы и наша *скотинка*<sup>13</sup> для зверя была горька!”» [32, ч. 4, с. 161]. О том, что образ коровы соотносился с елкой, есть свидетельства в русских народных говорах: «Сколько за полем *елушек*, Только во дворе *телушек*», где *елушка* или *елушка* — «елочка; маленькая ель» (Новг., Пск., Твер., Сиб., Смол.) [31, т. 8, с. 350]; *елушник* — «еловый лес» (Пск., Твер.), а елушня — «яловая корова» (Курск.) [31, т. 8, с. 350].

Нередко сок, обильно источаемый деревьями весной, ассоциировался с щедрыми надоями молока. Об этом свидетельствуют некоторые восточнославянские былички и поверья. В частности, в одной смоленской быличке о «видьмаках», «што малóки у кароў атымають», говорится: «Старик тóркаить нож у бярезу. Як торнуў, карова закричала у стади <...> — побегла з ножика малако. <...> Пастух видит, што малако бягить с бярези па нажу, и карова, услышал, крикнула», и заставил «видьмака» прекратить это, вследствие чего корова перестала кричать, а из березы перестало течь молоко [32, ч. 1, с. 108]. Считалось, что ведьма, для того чтобы испортить корову, выдаивала ее, и, «выливши на землю молоко, забивала в то место осиновый кол, чтобы, как засохнет осина, так бы высохли у коровы сосцы» [8, с. 291]. В Закарпатье существовало поверье: «чтобы ведьма не отнимала молоко у коровы, нужно вылить его в корни <...> дерева, вывернутого с корнем бурей, со словами: “Чтоб твою корову так же выкорчило”» [5, с. 92].

<sup>11</sup> Джогогой — демон-покровитель конного и рогатого скота [4, с. 313]

<sup>12</sup> Как считают исследователи, здесь речь идет о ее ритуальном умерщвлении: «Так сказка сохранила воспоминание о существовавшем некогда обряде» [15, с. 54].

<sup>13</sup> Нет сомнения, что здесь имеется в виду в основном крупный рогатый скот.

В архаических воззрениях с дойной коровой могло отождествляться не только дерево, источающее сок, но также и деревянный столб. Выполненный из ствола дерева, он мог наделяться теми же сакральными функциями. В Малороссии верили, что ведьма, чтобы отобрать у коровы молоко, выдаивает ее, после чего «пробуравливает в одном из столбов своего дома или кладовой дырку, затыкает ее, при известных ей приговорах, колышком и, когда нужно доить корову, вынимает колышек, и молоко коровы течет оттуда, как из крана» [34, с. 198].

Дерево, или деревянный столб могли соотноситься с образом коровы и по другим признакам. В частности, в подражательной магии использовалось свойство «незыблемого стояния». На Вологодчине «когда отелится корова, <...> хозяйка <...> встает к печному столбу<sup>14</sup> и говорит: “Матушка, коровушка, стой также крепко, как вот этот столб”» [37, с. 124]. На Каргополье после отела коровы хозяйка «зарывала послед глубоко в землю под навоз, а затем вколачивала сверху березовый кол, говоря: “Как этот кол плотно стоит, так и ты, Буренушка, стой!”» [3, с. 277]. На Смоленщине для предохранения телят от падежа принято было говорить: «Как белая березынька стаить веки по веки, ни тронитца ни варохнитца — так бы и теляты жили веки по веки, ня дрогнулись, ни варохнулись» [32, ч. 1, с. 209]. Здесь видно, что и телята отождествлялись с образом дерева.

Наряду с этим в народных воззрениях существовала образно-семантическая аналогия *кора дерева — шкура животного*<sup>15</sup>. На ее основе строятся загадки: марийская с ответом «береза» — «У белой коровы поперечная шкура» [27, с. 49]; удмуртская с ответом «липа» — «При жизни шкуру сдирают» [35, с. 156]. В русской загадке с ответом «лыки» — «Корова в лесе, а черева здесья» [23, с. 69], дерево, с которого содрали кору на лыки, показано в образе коровы, а его кора — черевом<sup>16</sup>.

Эти же представления отразились и в русских народных говорах, где слово *корóвина*, используемое в значениях: «корова» (Арх., Смол.), «шкура коровы» (Камч., Свердлов.), употребляется и в значении «кора: *ивова корóвина*» (Ленингр.) [31, т. 14, с. 352]. *Шкура* — «верхние слои дубовой коры» (Южн.) [29, с. 576]; *ошкурить* — «очистить от коры (бревно)» [29, с. 347]; *ошкурóвать* — «снять кору с дерева» (Перм.) [31, т. 25, с. 91]; *ошкуря́ть* — «снимать кору с дерева; очищать бревно от коры» (Иркут.), и «снимать (шкуру)» (Урал.) [31, т. 25, с. 91]; *ошкуривать* — «лечить поврежденную кору деревьев» (Пск.) [31, т. 25, с. 91]. *Кожса* — «кора дерева» (Ряз., Пск.) [31, т. 14, с. 49].

Показательно, что среди вологодских крестьян существовало убеждение: «когда городят осек, т. е. изгородь вокруг скотского выгона, то <...> в эти дни <...> не сдирают с дерев коры. <...> Не дерут коры, чтобы медведь не содрал с коров кожи» [37, с. 121].

Другие части дерева также соотносились с частями коровы / быка, чем можно объяснить странность (с современной точки зрения) целого ряда загадок; в частности, — марийских: «сучок» — «Бычьи глаза жирны, да есть нельзя» [27, с. 51]; «брус-сок» — «Печень одной коровы три года ем, и никак не съем» (и др.) [27, с. 109]. Особенно показательна в этом отношении карельская загадка с ответом «кора, которую добавляли в пищу» — «Бык большой, хребет прямой, в лесу смерть принял, рога в землю закопали, кровь в город увезли, кожу съели с простоквашей, мясо в золу превратили»

<sup>14</sup> Печной столб обычно выполнялся из ствола дерева.

<sup>15</sup> См. так же: *кора дерева — шкура оленя / лося* [14, с. 82–83]

<sup>16</sup> *Черéво* — «брюшко меха» [22, т. 4, с. 591].

[26, с. 25]. Судя по всему, в этой загадке подробно описан процесс смолокурения<sup>17</sup>. Здесь дерево представлено быком<sup>18</sup>, его ствол — бычьим «хребтом», смолосодержащие пни с корнями — «рогами»<sup>19</sup>; их закапывали в землю и жгли над ними древесину — «мясо»<sup>20</sup>, превращавшуюся в золу. Получаемая таким способом смола (которую отвозили в город на продажу), представлена «кровью»<sup>21</sup>, а древесная кора — «кожей быка»<sup>22</sup>.

В русских загадках эта соотносимость тоже представлена довольно отчетливо. Например, в загадке с ответом «сосновая мезга» — «Выходила я на горушку, / Убивала телушку, / Кожу наземь бросала, / Мясом печку топила, / Салом лакомилась» (и др.) [24, с. 166]. Здесь содержится целый ряд аналогий: «телушка» — сосна, ее «кожа» — сосновая кора, «мясо» — древесина ствола, идущая на дрова, а «сало» — мезга<sup>23</sup>.

Очевидно, на основе аналогии *древесина* — *мясо* сложился целый ряд удмуртских загадок: с ответом «береза» — «Мясо сгниет, кожа останется» [35, с. 155]; с ответом «огонь в светце» — «Старушка мясо крошит», «Малюсенькие кусочки мяса» (и др.) [35, с. 94–95]. Здесь даже крошащиеся угольки, в которые превращается горящая в светце лучина, представляются кусочками мяса.

В русских народных говорах слово *болонистый* могло использоваться и в разговоре о лесе, и в разговоре о мясе [31, т. 3, с. 77], поскольку *болонь*, *болонь* — это и «слой древесины под корой дерева» (Южн.-Сиб., Свердлов., Перм., Смол., Том., Олон., Арх., Сев.-Двин., Волог., Сиб., Том., Иркут., Амур.), и «подкожный слой мяса», «твердая белая плева на мясе» (Перм., Свердлов., Иркут.) и т. п. [31, т. 3, с. 78].

Но «иногда именно середина дерева, связанная с копытными, выступает как замена всего дерева» [17, с. 288], а потому не только ствол, но даже и часть ствола, как и все дерево, могла семантически соотноситься с целым животным. Об этом свидетельствуют карельские загадки с ответом «дрова в печи»: «Полон хлев *телят*, все бесхвостые» (и др.) [26, с. 18]. Здесь «телята» — дрова, а их «хвосты» — обрубленные верхушки деревьев, поскольку «часть ствола с сучьями и ветвями» порой так и называли — *хвост ствола* [29, с. 547]<sup>24</sup>.

Показательно, что в словаре русских народных говоров содержится целый ряд омонимов, объединенных соответствующей темой. Например, слова со значениями *дрова* и *телка* могут быть сходными по звучанию: дрова — *дрóвки* (Колым.), а телка, или «корова, отелившаяся в первый раз; первотелка» — *дрóвка* (Ворон., Смол., Калуж.) [31, т. 8, с. 191]. Видимо, по тому же принципу слово *тэлиш* используется и в значении

<sup>17</sup> Смолокурение — добывание смолы из хвойных деревьев как промысел.

<sup>18</sup> Поскольку слово *бык* равным образом означает и *домашнее животное*, и *олень*, и *лось* [31, т. 3, с. 342], образ, в котором здесь загадывается хвойное дерево, мог относиться к любому из них.

<sup>19</sup> У дерева, считавшегося «умерщвленным» и потому «перевернутым», «рогами» представлялись уже не ветки, а вывернутые из земли корневые отростки [14, с. 83–85].

<sup>20</sup> *Мясо* — «спелая древесина» (Краснояр.) [31, т. 19, с. 89], или «липовые бревна, с которых снята кора (Пенз.)» [29, с. 301].

<sup>21</sup> Ср.: *рудá* — «кровь» и *рудóвая сосна* — «прямоствольная сосна <...> с древесиной, приобретающей в распиле красноватый оттенок» (Арх., Олон., Твер., Волог.) [31, т. 35, с. 232, 235], где «рудóвая» соответствует прилагательному «кровяная» [29, с. 483]. Поэтому смола, полученная из такого смолосодержащего дерева, могла представляться «кровью» сосны.

<sup>22</sup> «В Карелии часто вместо муки в тесто добавляли размолотую сосновую кору или варили из нее «кашу» — отсюда в загадке «кожу съели» [26, с. 116].

<sup>23</sup> *Мезга́* — «внутренняя слизистая оболочка дерева (особенно сосны), молодая исподняя кора, еще не затвердевшая» [22, т. 2, с. 315]. «Мезга молодой сосны в сыром виде составляет лакомство крестьянских детей» [29, с. 286–287]. Показательно, что слово мезга так же используется в значениях «плева на мясе» и «остатки мяса на внутренней стороне шкуры» (Пск., Твер.) [31, т. 18, с. 92].

<sup>24</sup> Об аналогии «верхушка «умерщвленного» дерева — хвост» (см.: [14, с. 83–84]).



«теленок» (Пск.), и в значении «чурбан, обрубок, палка» (Смол.), [31, т. 44, с. 10–11]. Словом *стяг* во многих русских говорах могли называться шест, палка, дубина, большое бревно и т. п. [31, т. 42, с. 122–123], а также оно могло использоваться и в значении «туша крупного рогатого скота (коровы, быка, вола)» (Оренб., Волог., Арх., Ряз., Астрах., Самар., Симб., Вост. Закамье, Перм., Tobол., Сиб.) [31, т. 42, с. 123–124]; т. е. ствол дерева (без корней, кроны и коры) соотносился с телом коровы / быка (без головы, хвоста, копыт и шкуры).

Этими же представлениями объясняются и некоторые народные обряды. В ряде деревень Каргопольского уезда после первого выгона скота («сгон») «каждый заносил в избу два-три полена дров, так как с пустыми руками заходить в дом не полагалось» [3, с. 269]. Видимо, такая ритуальная замена гарантировала сохранность скота. А олонечские крестьяне «у чужих полениц собирают березовых коровушек<sup>25</sup>; коровушку полагают в подойник, когда его шпарят кипятком, надеясь получить от коров побольше молока» [33, с. 656].

Корень дерева и пень, как и ствол (или часть ствола) тоже могли наделяться теми же образно-семантическими признаками, что и целое дерево, а значит, соотноситься с рогатым животным. Об этом свидетельствуют загадки: удмуртская с ответом «земля с корней [*дерева*] сыплется» — «Кровь одного *быка* семь лет сочтется» [35, с. 151]; марийская с ответом «коряга» — «Зарежу *быка* — кровь сочтется три года» [27, с. 51]. А на Рязанщине бытовал шуточный обряд: на второй день свадьбы в спальню молодоженам приносили в качестве новорожденного теленка большой и очень тяжелый пень для колки дров, или запеленатое в тряпки полено. «Чурбан в тряпках завярнуть: “Тялка принесли!”» [10, с. 121].

Свидетельства того, что пень вместе с корневыми отростками мог представляться в образе рогатого животного, содержатся и в русских народных говорах, где «корень соснового пня, богатый смолой, спускающийся вниз», — *тур*<sup>26</sup> (Калуж.) [31, т. 45, с. 261]; «*турбачок*, пенек такой из дерева» (Волог.) [31, т. 45, с. 265]; *туристый* пень — «пень, у которого очень длинный вертикальный корень» (Калуж.) [31, т. 45, с. 268]. Видимо, поэтому в онежских сказках порой говорится об «избушке на *турьей ножке*» [30, с. 439], которая, как известно, устанавливалась на пенках.

Все это тоже свидетельствует о том, что корова и дерево когда-то состояли в образно-семантической аналогии.

**Образ «дерево — корова / бык» в бытовых деревянных предметах.** Если, согласно архаическим представлениям, «душа дерева продолжает жить в бревне постройки и в любой вещи», выполненной из него [19, с. 12], то такая вещь могла наделяться и образно-семантическими свойствами, которыми изначально наделялось это дерево, или его часть. А поскольку в языческих воззрениях могли существовать образно-семантические аналогии *дерево — корова / бык* (или *вол, тур*), то и все бытовые вещи, которые производились из дерева, могли мыслиться в образе этих животных<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> «Иногда березовое полено не колется пополам от одного конца до другого, а откалывается край вроде неправильного клина; это и называется “коровушкой”» [33, с. 656]. *Коровка* — «чурбан, обрубок дерева» (Перм.), или «кусочек дерева, щепка, вырубленная из паза в бревне» (Волог.) [31, т. 14, с. 353].

<sup>26</sup> «У восточных славян довольно многочисленны следы культа древнего тура, вымершего в Восточной Европе уже в XVII в.» [2, с. 392; 13, с. 82].

<sup>27</sup> Так же, как вещи, созданные из дерева, отождествляемого с птицей, могли соотноситься с образом птицы [11, с. 52–54], отождествляемого с конем — с образом коня [12, с. 100–105], а отождествляемого с оленем / лосем, — с образом оленя / лося [14, с. 86–89].



Правда, в резьбе по дереву, часто украшавшей предметы быта, изображений рогатых животных не наблюдается по причине отрицательного отношения к изображению рогов в христианский период [18, с. 307], но в народной лексике и фольклоре все-таки сохранилось множество подтверждений тому, что деревянные предметы когда-то могли представляться в их образе.

Прежде всего, с образом быка / коровы ассоциировались предметы, «рогатая» форма которых диктовалась функциональной необходимостью. Это ухват, вилы, соха и др. В русских пословицах они соотносятся с рогатой скотиной: «“*Рогатой скотины — ухват да вилы*”, говорят про бедное хозяйство» [24, с. 316], или «*Рогатой скотины ухват да мутовка* (роспись приданому)» [22, т. 4, с. 99]; «Хвать быка за рога, ан разоха (*вилы*) в руках» [22, т. 1, с. 149].

Существует ряд загадок про деревянные вилы: карельская — «*Корова криво-рогая, рогатое седло, волосы дергает, шерсть бросает*» [26, с. 31]; удмуртская — «*Бык с тремя рогами*» [35, с. 169]. А в обратной загадке с ответом «рога коровы» — «На двухзубых вилах снега не бывает» [35, с. 186] корова представлена вилами.

В русской загадке соха показана коровой: «Загуляла корова, все поле рогами перепорола» [23, с. 71]. Согласно народным поверьям, ведьмы «доят соху (соха — рогатая, вилообразная, и потому корова): втыкают нож в соху, и молоко течет по острию ножа. <...> Ведьма может обходиться и без ножа: вынимает из сохи в клуне колок, и молоко льется, как из бочки» [8, с. 291].

«Рогатый» ухват<sup>28</sup> использовался в святочной игре «в быка», известной в Костромском крае [16, с. 274]. И в русских загадках он часто бывает показан быком / коровой: «*Бычок рогат, в руках зажат; еду хватает, а сам голодает*» [23, с. 107], «*Коровка деревянная, рожки оловянные*» [23, с. 107]; с ответом «ухват и горшок» — «В хлевушке у быка/ Копна на *рогах*, / А хвост на дворе / У бабы в руках» (и др.) [24, с. 37].

В образе рогатых животных порой представляются и другие предметы, выполненные из дерева. Например, кочерга<sup>29</sup>, о которой в загадке говорится: «*Полная конюшня / Красных коров; / Черная зайдет, / Всех выгонит*» [24, с. 35], показана «черной коровой». Ею ворошили раскаленные угли, т. е. куски недогоревших дров, а потому они здесь — «красные коровы». Согласно этим же воззрениям существовало поверье, что «*сковородником*<sup>30</sup> женщина угольев в печке не должна мешать: от этого *коровы* будут бодаться» [33, с. 656]. На Украине же считали: чтобы скот не бодался, «в два *мотовила* не нужно мотать» [34, с. 103]. Во всех приведенных здесь примерах обнаруживается образно-семантическая связь предметов, выполненных из дерева, с бодливым скотом.

Деревянная посуда тоже часто могла представляться в образе быка / коровы. Это наблюдается в загадках с ответами «ковш»: в русской — «*Корова спит на месте, / А хвост на улице*» [24, с. 48], в карельской — «*Мокрый теленок в лукошке*» [26, с. 83]. В этом же образе загадываются и деревянные ложки: в лезгинской: — «У меня есть *бык*; если за *хвост* его не возьмешь, то в сарай (рот) не введешь» [24, с. 317]; в карель-

<sup>28</sup> В русских народных говорах другие названия ухвата — *рогáтик* (Ворон.), *рогáтин* (Новосиб.) [31, т. 35, с. 120], или (почти повсеместно) — *рогáч* [31, т. 35, с. 122].

<sup>29</sup> Кочерга изначально была полностью деревянной и представляла собой палку с торчащим в сторону концом [12, с. 104]).

<sup>30</sup> О том, что сковородник с деревянной ручкой мог представляться телкой, свидетельствует обряд: «чтобы стельная корова принесла телку (не бычка), баба идет доить ее в последний раз верхом на сковороднике» [22, т. 2, с. 167]. Очевидно, она, зажав сковородник под собой между ногами, выступала в роли рожающей телку коровы, тем самым стараясь добиться желаемого результата посредством подражательной магии.

ской с ответом «ложки в миске» — «*Телят* полный хлев, *хвосты* у всех на улице» [26, с. 81]; в русской «ложка в чашке» — «*Корова* в хлеве, / *А хвост* на хлеве» [24, с. 53].

Другие деревянные емкости в загадках тоже порой предстают в этом образе. В русских: «квасник»<sup>31</sup> — «*Коровушка* пестра, / Титечка востра, / Желвак на боку, / Хороша к молоку» [24, с. 48]; «бук»<sup>32</sup> с холстом — «Вывели *вола* да из заднего двора, / Посмотрели — у *вола* пробита дыра» [23, с. 141]; «кадка» — «Стоит *бычище* — проклеваны бочища» [23, с. 116]. В мордовских загадках: «лохань» — «У *быка* два глаза, / С двух сторон водят» [36, с. 135]; «бочка» — «*Бык* дубовый, / Язык липовый» [36, с. 136]. В удмуртской загадке деревянный «сундук» — «В брюхе обитой обручами *коровы* одежду хранят» [35, с. 78].

Так же и другие деревянные бытовые предметы самой различной формы и назначения часто загадываются коровой или теленком. В украинских загадках: «праник»<sup>33</sup> — «Золоте *теля* на воду реве» [34, с. 313]; «сопілка»<sup>34</sup> — «За лісом, за прилісом золоте *теля* реве» [34, с. 315]; в карельской с ответом «стол» — «У нас *корова*, что положим, все несет (тащит)» [26, с. 74]. В русской загадке: топор представлен в образе теленка — «Между двумя дубами / Завязла *теля* зубами»<sup>35</sup> [24, с. 1], возможно, потому, что он имеет деревянную ручку (топорище). Показательно, что в Полесье «топор прятали под печь, считая, что таким образом прячут заблудившуюся корову от волков» [5, с. 60].

Плавательные средства также когда-то представлялись не только в образе оленя / лося [14, с. 86–87], либо коня [12, с. 101–102], но и в образе тура. «В виде тура оформлены корабли <...> в былинах о Садко, Соловье Будиновиче и других мореходах» [6, с. 83], где говорится: «Нос корма была по звериному, / А бока сведены по туриному» [6, с. 84].

В русских народных говорах *тура* — «парусное судно, ладья: *А еще шли де туры* подле сине море; *А переплыли туры* дак за сине море» (Мезен., Арх.) [31, т. 45, с. 262]. Кроме того, *байдак* — это и «нетель»<sup>36</sup> (Том.), и «большая лодка» (Курс., Брян., Смол.) [31, т. 2, с. 53], выполнявшаяся в основном из ствола дерева. *Рогаль* — это и «рогатое животное» (Орл.), «*Рогатого быка* называли *рогаль*» (Дон.), и «двухмачтовое парусное судно; беломорский карбас» (Арх.), и «осиновая лодочка на р. Мологе» (Яросл.) [31, т. 35, с. 119]. Судя по всему, у комля дерева, идущего на форштевень, возможно, когда-то оставляли два корневых отростка — «рога».

**«Дерево-корова» в строительстве.** Бревна, используемые в строительстве изб и других построек (а также их частей), тоже могли мыслиться в образе коровы / быка. Такие представления были свойственны разным народам, о чем красноречиво свидетельствуют загадки, которые часто бывают однотипны. Например, загадки с ответами «сучок»: удмуртские — «В бревне *бычий* глаз» (и др.) [35, с. 67]; марийские — «На стене — *бычий* глаз» (и др.) [27, с. 123]; карельские — «Что за *коровий* глаз в стене?» (и др.) [26, с. 12]; русские — «Круг нашего двора все *бычи* глаза» (и др.) [23, с. 98].

В севернорусской строительной терминологии *быки* — «стропила крыши; боковые

<sup>31</sup> *Квасник* — «деревянная посуда (обычно кадка, бочка) для приготовления и хранения кваса» (Волог., Олон., Онеж., Арх., Ленингр., Новг., Пск., Твер., Калинин., Влад., Ср. Урал) [31, т. 13, с. 159].

<sup>32</sup> *Бук* — «кадка для белья» (Олон., Курск., Тул.) [31, т. 3, с. 261].

<sup>33</sup> *Праник* — валец для выколачивания белья при полоскании [31, т. 31, с. 67].

<sup>34</sup> *Сопілка* — свирель.

<sup>35</sup> «Зубами» в данном случае, несомненно, представлена железная часть топора. Об этом свидетельствует мордовская загадка про топор — «Под столом (лавкой) широкий *зуб*» [36, с. 79].

<sup>36</sup> *Нетель* — «яловая корова» (Олон.); «молодая, ни разу не телившаяся корова» (Арх.) [31, т. 21, с. 174].

стропила у фронтона избы» (Новг.) [31, т. 3, с. 343]. *Коровка* — это «выемка <...> на конце бревна, куда вставляется выступ другого» (Волог.), поэтому *рубить в коровку* — название строительного приема рубки углов дома; *обивать коровки* — «обтесывать топором и рубанком округлые части бревен стен» [31, т. 14, с. 353]. *Байдák* — это «толстая доска (для пола или потолка)» (Твер., Смол., Новг., Пск., Волог.), но также и «нетель» (Том.) [31, т. 2, с. 53]. *Тур* — одно из названий печного столба, обычно выполнявшегося из ствола дерева (Арх., Смол., Саратов.) [31, т. 45, с. 261]; *турáшка* — «сруб дома без крыши» (Яросл.) [31, т. 45, с. 265]; *турушка* — «охотничий амбар на четырех высоких столбах около лесной избышки, лабаз» (Арх.) [31, т. 45, с. 283]. Здесь по всему видно, что бревна, из которых осуществлялось строительство, мыслились в образе быка / коровы / тура.

Другие деревянные части избы тоже могли представляться в образе быка / коровы. Об этом свидетельствуют русские загадки: «воронцы у печи» (выполнявшиеся из двух стволов дерева) — «*Два быка* бодутся, врозь не разойдутся» [23, с. 97]; «полати» — «*Бура корова* стену бодет, из избы не выходит» [23, с. 98]; «матица» — «*Корова* в избе, / *Рога* в стене» [24, с. 5]. Также и дверь в загадках предстает в образе коровы: в удмуртской с ответом «дверная ручка» — «За хвост одной *коровы* тысяча человек хватаются» [35, с. 71]. В русских — с ответом «замок» — «У нашей *буренушки* шовяк на боку» [23, с. 101], и с ответом «ключ в замке» — «Стоит *корова* посередине дороги, / Подошел Влас и тыкнул *корове* в глаз» [23, с. 101]. В последнем примере преграждающая дорогу «корова» — закрытая на замок дверь, а ее «глаз» — замочная скважина.

Да и другие деревянные постройки могли изображаться в образе рогатого животного: «очеп» — «*Бык* ревет, / *Хвост* к небу дерет» (и др.) [24, с. 87–88]. В мордовских загадках: «река и мост» — «Поперек воды *бык* стоит, / Народ ходит по его спине» [36, с. 45]; «ворота» — «У плетня *бык* мычит» [36, с. 142].

Представления о воротах как о корове существовали и у славян. Например, «в северо-восточной Хорватии для того, чтобы “отобрать” молоко у чужой коровы, колдунья ночью подсекала топором столбы ворот и забирала щепки» [1, с. 439]. Здесь порча ворот, несомненно, должна была спровоцировать и «порчу» коровы. К тому же забирание щепок (как части ворот-коровы), видимо, представлялось ритуально эквивалентным «отобранию» молока (как части коровы). А для того, «чтобы помочь корове разродиться, заставляли девочку пролезть под воротами» [1, с. 441]. Очевидно, таким способом в подражательной магии имитировался родовой процесс: здесь маленькая девочка, с трудом протискивавшаяся в узкую подворотню, представлялась рождающейся телочкой, а сами деревянные ворота — коровой.

\* \* \*

Анализ приведенного материала свидетельствует, что в славянской народной культуре некогда существовало образно-семантическое отождествление коровы / быка и дерева. Причина происхождения такой аналогии видится в том, что мифологический образ коровы / быка как космологического животного представлялся эквивалентным дереву мировому. Этим обусловлена их взаимозаменяемость, наблюдаемая в фольклоре и в ритуальной практике. В данном контексте становятся объяснимыми и контаминированный образ «дерево-корова», встречающийся в северорусских вышивках, и генезис целого ряда омонимов и однокоренных слов, бытующих в русской диалектной лексике, объединенных соответствующей тематикой.

## Список литературы

## Исследования

- 1 *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Ворота // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 438–442.
- 2 *Денисова И. М.* «Живой космос»: Древнейшая модель Вселенной в мировой мифологии и русской народной культуре // Древнерусская космология / отв. ред. Г. С. Баранкова. СПб.: Алетейя, 2004. С. 368–471.
- 3 *Дурасов Г. П.* Обряды, связанные с обиходом скота в сельской общине Каргополья в XIX – начале XX в. // Русские: Семейный и общественный быт / отв. ред. М. М. Громыко, Т. А. Листова. М.: Наука, 1989. С. 265–282.
- 4 *Зеленин К. Д.* Культ онгонов в Сибири: Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 436 с.
- 5 *Левкиевская Е. Е.* Славянский оберег. Семантика и структура. М.: Индрик, 2002. 334 с.
- 6 *Линец Р. С.* Образ древнего тура и отголоски его культа в былинах // Славянский фольклор / отв. ред. Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 82–109.
- 7 *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1978. 206 с.
- 8 *Потебня А. А.* О мифическом значении некоторых поверий и обрядов // Чтения в императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском университете. М.: Университетская типография. 1865. 310 с.
- 9 *Рыбаков Б. А.* Язычество Древних славян. М.: Русское слово, 1997. 824 с.
- 10 *Рязанская традиционная культура первой половины XX века: Шацкий этнодиалектный словарь / сост. И.А. Морозов, И.С. Слепцова, Н.Н. Гилярова, Л. Н. Чижикова.* Рязань: РОНМЦНТ, 2001. 487 с.
- 11 *Синчук С. Д.* Образ «птица-дерево» в славянской народной культуре // Вестник славянских культур. 2015. № 4. С. 49–57.
- 12 *Синчук С. Д.* Образ «дерево-конь» в славянской народной культуре // Вестник славянских культур. 2017. № 1. С. 96–110.
- 13 *Синчук С. Д.* Зооморфный образ в архитектуре северорусской избы: Семантическая реконструкция на материале народной культуры // Вестник славянских культур. 2019. № 4. С. 140–159.
- 14 *Синчук С. Д.* Сакральный образ «дерево-олень» в северорусской народной культуре // Вестник славянских культур. 2021. № 1. С. 77–95.
- 15 *Соколова З. П.* Культ животных в религиях / отв. ред. В. Н. Василев. М.: Наука, 1972. 213 с.
- 16 *Толстой Н. И.* Бык // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 272–274.
- 17 *Топоров В. Н.* Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы: в 2 т. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 1. 448 с.
- 18 *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. 443 с.
- 19 *Чекалов А. К.* Народная деревянная скульптура Русского Севера. М.: Искусство, 1974. 191 с.

## Источники

- 20 *Атхарваведа (Шаунака): в 3 т. / пер., вступ. ст., коммент. и прил. Т. Я. Елизаренковой.* М.: Восточная литература, 2007. Т. 2. 293 с.



- 21 *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865. Т. 1. 800 с.
- 22 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1998. Т. 1. 699 с. М.: Русский язык, 1998. Т. 2. 779 с. М.: Русский язык, 1998. Т. 4. 688 с.
- 23 Загадки / сост. В. В. Митрофанова. Л.: Наука, 1968. 253 с.
- 24 Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / сост. Д. Садовников. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1876. 333 с.
- 25 Калевала. М.: Худож. лит., 1977. 574 с.
- 26 Карельские народные загадки / подгот. Н. А. Лавонен. / ред. Э. С. Киуру, В. Д. Рягоев. Петрозаводск: Карелия, 1982. 144 с.
- 27 Марийские народные загадки / сост. А. Е. Китиков. Йошкар-Ола: Изд-во МарНИИЯЛИ, 1967. 182 с.
- 28 Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 2. СПб.: Тип. Императорской АН, 1900. Т. 3. Вып. I. 562 с.
- 29 Опыт лесоводственного терминологического словаря / сост. П. Н. Вереха. СПб.: Тип. Санкт-Петербургского Градоначальства, 1898. 588 с.
- 30 Северные сказки (Архангельская и Олонецкая губернии) Сборник Н. Е. Ончукова // Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1908. Т. 33. 645 с.
- 31 Словарь русских народных говоров / гл. ред. Ф.П. Филин (т. 1–23), Ф. П. Сороколетов (т. 24–46), С. А. Мызников (т. 47–52). М.; Л.; СПб.: Наука, 1965–2021. Т. 2. 314 с. Т. 3. 360 с. Т. 8. 370 с. Т. 13. 358 с. Т. 14. 376 с. Т. 18. 367 с. Т. 19. 359 с. Т. 21. 360 с. Т. 25. 352 с. Т. 31. 432 с. Т. 35. 360 с. Т. 41. 342 с. Т. 42. 330 с. Т. 44. 349 с. Т. 45. 344 с.
- 32 Смоленский этнографический сборник. (Записки ИРГО по отделению этнографии) Ч. 1–4. / сост. В. Н. Добровольский. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891–1903. Ч. 1. 716 с. Ч. 4. 718 с.
- 33 Суеверие и предрассудки в простом народе // Олонецкие губернские ведомости. 1885. № 74. С. 656–657.
- 34 Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования, собранные П.П. Чубинским. СПб.: Типография В. Безобразова, 1872. Т. 1. 468 с.
- 35 Удмуртский фольклор. Загадки / сост. Т. Г. Перевозчикова. Ижевск: Удмуртия, 1982. 254 с.
- 36 Устно-поэтическое творчество мордовского народа / сост. А. М. Шаронов. Саранск: Морд. кн. изд-во, 1968. Т. 4. Книга 2. Мордовские загадки. 324 с.
- 37 *Шустиков А.* Троищина Кадниковского уезда // Живая старина. 1892. Вып. 3. С. 106–138.



\*\*\*

© 2023. Svetlana D. Sinchuk  
Zheleznovodsk, pos. Inozemtsevo, Russia

## THE IMAGE OF A “TREE-COW” IN SLAVIC FOLK CULTURE

**Abstract:** The paper discusses the hypothesis that there was once a figurative-semantic identification of a cow / bull and a tree in the Slavic folk culture. The analysis of such identification is carried out taking into account the peculiarities of the pagan worldview. Images of horned animals are rarely found in Slavic decorative and applied art, since horns have acquired a negative meaning in the context of the Christian religion. Therefore, traces of such archaic views should be sought using appropriate data from folklore, linguistics, and ethnography. Also, in the process of searching, it is necessary to go beyond the Slavic world and turn to the traditional cultures of the peoples neighboring the Slavs in the north and northeast; since their Christianization was carried out at a much later time, the remnants of their pagan cults have come down to us in greater safety. The origin of the figurative-semantic connection between the concepts of “cow / bull” and “tree” is explained by the fact that these animals, like the world tree, acted once as cosmological symbols. This explains the interchangeability of their images, observed in folklore and in ritual practice, as well as the genesis of a number of homonyms and words of the same root, existing in the Russian dialect vocabulary, united by the corresponding theme.

**Keywords:** Cow, Bull, World Tree, Image, Riddles, Fairy Tales, Proverbs, Rituals, Archaic Thinking.

**Information about the author:** Svetlana D. Sinchuk — PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Stavropol State Pedagogical Institute, Svobody Ave. 14, 357430 set. Inozemtsevo, Zheleznovodsk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3590-1653>

E-mail: [svetlana.sinchuk@yandex.ru](mailto:svetlana.sinchuk@yandex.ru)

**Received:** December 30, 2021

**Date of publication:** October 15, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Sinchuk, S. D. “The Image of a ‘Tree-cow’ in Slavic Folk Culture.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 73–89. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-73-89>

### References

- 1 Vinogradova, L. N., Tolstaia, S. M. “Vorota” [“Gates”]. *Slavianskie drevnosti. Etnolingvisticheskii slovar' [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]*, Vol. 1. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1995, pp. 438–442. (In Russ.)
- 2 Denisova, I. M. “Zhivoi kosmos’: Drevneishaia model' Vselennoi v mirovoi mifologii i russkoi narodnoi kul'ture” [“Living Space’: The Most Ancient Model of the Universe in the Mythology of the World, and Russian Popular Culture”]. *Drevnerusskaia kosmologiya [Old Russian Cosmology]*, ex. ed. by G. S. Barankova. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2004, pp. 368–471. (In Russ.)

- 3 Durasov, G. P. “Obriady, sviazannye s obikhodom skota v sel'skoi obshchine Kargopol'ia v XIX – nachale XX v.” [“Rituals Associated with the Use of Livestock in the Rural Community of Kargopol in the 19 – Early 20 Century”]. *Russkie: Semeinyi i obshchestvennyi byt [Russians: Family and Social Life]*, ex. ed. by M. M. Gromyko, T. A. Listova. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 265–282. (In Russ.)
- 4 Zelenin, K. D. *Kul't ongonov v Sibiri: Perezhitki totemizma v ideologii sibirskikh narodov [Cult of Ongons in Siberia: Remnants of Totemism in the Ideology of Siberian Peoples]*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1936. 436 p. (In Russ.)
- 5 Levkieskaia, E. E. *Slavianskii obereg. Semantika i struktura [Slavic Amulet. Semantics and Structure]*. Moscow, Indrik Publ., 2002. 334 p. (In Russ.)
- 6 Lipets, R. S. “Obraz drevnego tura i otgoloski ego kul'ta v bylinakh” [“The Image of the Ancient Tur and Echoes of its Cult in the Epics”]. *Slavianskii fol'klor [Slavic Folklore]*, ex. ed. by B. N. Putilov and V. K. Sokolova. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 82–109. (In Russ.)
- 7 Maslova, G. S. *Ornament russkoi narodnoi vyshivki kak istoriko-etnograficheskii istochnik [Ornament of Russian Folk Embroidery as a Historical and Ethnographic Source]*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 206 p. (In Russ.)
- 8 Potebnja, A. A. *O mificheskom znachenii nekotorykh poverij i obrjadov. Chtenija v imperatorskom Obshhestve Istorii i Drevnostej Rossijskikh pri Moskovskom universitete [On the Mythical Meaning of Certain Rituals and Beliefs. Readings in the Imperial Society of History and Russian Antiquities under the Moscow University]*. Moscow, Universitetskaia tipografia Publ., 1865. 310 p. (In Russ.)
- 9 Rybakov B. A. *Iazychestvo drevnikh slavian [Paganism of the Ancient Slavs]*. Moscow, Russkoe slovo Publ., 1997. 824 p. (In Russ.)
- 10 *Riazanskaia traditsionnaia kul'tura pervoi poloviny XX veka: Shatskii etnodialektnyi slovar' [Ryazan Traditional Culture of the First Half of the 20 Century: Shatsky Ethno-dialect Dictionary]*, comp. by I. A. Morozov, I. S. Sleptsova, N. N. Giliarova, L. N. Chizhikova. Riazan', RONMTsNT Publ., 2001. 487 p. (In Russ.)
- 11 Sinchuk, S. D. “Obraz ‘ptitsa-derevo’ v slavianskoi narodnoi kul'ture” [“The Image of the ‘Bird-tree’ in the Slavic Folk Culture”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 4, 2015, pp. 49–57. (In Russ.)
- 12 Sinchuk, S. D. “Obraz ‘derevo-kon’ v slavianskoi narodnoi kul'ture” [“The Image of the ‘Tree-horse’ in Slavic Folk Culture”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 1, 2017, pp. 96–110. (In Russ.)
- 13 Sinchuk, S. D. “Zoomorfnyi obraz v arkhitekture severorusskoi izby: Semanticheskaja rekonstruktsiia na materiale narodnoi kul'tury” [“Zoomorphic Image in the Architecture of the Northern Russian Hut: Semantic Reconstruction Based on the Material of Folk Culture”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 4, 2019, pp. 140–159. (In Russ.)
- 14 Sinchuk, S. D. “Sakral'nyi obraz ‘derevo-olen’ v severorusskoi narodnoi kul'ture” [“The Sacred Image of the ‘Tree-deer’ in the North Russian Folk Culture”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 1, 2021, pp. 77–95. (In Russ.)
- 15 Sokolova, Z. P. *Kul't zhivotnykh v religiiakh [Animal Worship in Religions]*, ex. ed. by V. N. Vasilov. Moscow, Nauka Publ., 1972. 213 p. (In Russ.)
- 16 Tolstoi, N. I. “Byk” [“Bull”]. *Slavianskie drevnosti. Etnolingvisticheskii slovar' [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic dictionary]*, vol. 1. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1995, pp. 272–274. (In Russ.)

- 17 Toporov, V. N. *Mirovoe derevo: Universal'nye znakovye komplekсы: v 2 t. [The World Tree: Universal Symbolic Systems: in 2 Vols.]*, vol. 1. Moscow, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2010. 448 p. (In Russ.)
- 18 Tresidder, Dzh. *Slovar' simvolov [Dictionary of Symbols]*. Moscow, Grand: FAIR-Press Publ., 1999. 443 p. (In Russ.)
- 19 Chekalov, A. K. *Narodnaia dereviannaia skul'ptura Russkogo Severa [Folk Wooden Sculpture of the Russian North]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 191 p. (In Russ.)

<http://doi.org/10,37816/2073-9567-2023-69-90-105>

УДК 009+94(47)

ББК 85.33 (4):71.0 (2-Рос)

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. М. Н. Козлов  
г. Севастополь, Россия

© 2023 г. С. П. Шендрикова  
г. Ялта, Россия

## ПОСЛЕДНИЙ БОЙ ДОБРЫНИ НИКИТИЧА

**Аннотация:** В статье представлена историческая реконструкция заключительного этапа жизни одного из основных прототипов былинного богатыря Добрыни Никитича. При написании работы были использованы проблемно-хронологический и историко-аналитический методы научного исследования.

Авторы провели историографический анализ проблемы, поставленной в исследовании, обозначили основные источники, используемые при написании статьи. Опираясь на тексты нескольких русских былин, древнерусские летописи и граффити, найденные при реставрации Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском в 2015 г., они обозначили очевидную связь между былинным богатырем Добрыней Никитичем и ростовским боярином Добрыней Долгим.

Особое внимание в статье уделено анализу личного участия Добрыни в трагических событиях 1174 г. Опираясь на медико-криминалистическое исследование останков Андрея Боголюбского, а также ряд письменных источников, авторы статьи пришли к выводу о том, что Добрыня Никитич служил в дружине князя Андрея Боголюбского, был причастен к заговору против него, но непосредственно в его убийстве участие не принимал. После трагических событий 1174 г. он бежал в Ростов, где принял участие в военном совете перед Липецкой битвой и погиб во время последующего за ним сражения.

**Ключевые слова:** Добрыня Никитич, Андрей Боголюбский, Липецкая битва, бояре Куцковичи, милостивцы, паробки.

### **Информация об авторах:**

Михаил Николаевич Козлов — доктор исторических наук, профессор кафедры «Всеобщая история и мировая культура», Института общественных наук и международных отношений, Севастопольского государственного университета, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3535-8796>

E-mail: [kmn\\_75@mail.ru](mailto:kmn_75@mail.ru)

Снежана Павловна Шендрикова — доктор исторических наук, профессор кафедры «Дидактика, методики и технологии обучения» Гуманитарно-педагогического института Севастопольского государственного университета, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5997-9688>

E-mail: [snezhnashendrikova@rambler.ru](mailto:snezhnashendrikova@rambler.ru)

*Дата отправки статьи:* 11.04.2022

*Дата одобрения рецензентами:* 20.12.2022

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Козлов М. Н., Шендрикова С. П. Последний бой Добрыни Никитича // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 90–105.

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-90-105>

В отечественной исторической науке предметом исследования чаще всего становятся судьбы правителей древнерусских земель, тогда как многие герои прошлого, оставившие значительный след в отечественной истории, зачастую остаются в тени. Так, одна из самых ярких личностей древнерусской эпохи народный герой Добрыня Никитич, образ которого нашел отражение в многочисленных народных былинах, легендах и исторических песнях, — за редким исключением вызывает интерес у отечественных исследователей лишь как фольклорный персонаж. Реконструкция отдельных эпизодов биографии его исторического прототипа позволила бы современным исследователям уточнить многие детали исторических событий древнерусской истории.

Вплоть до конца XIX в., в отечественной гуманитарной науке доминировала точка зрения, согласно которой Добрыня был лишь фольклорным персонажем, не имеющим исторического прототипа, образ которого возник вследствие переосмысления в народном сознании образов богов или мифических героев [20, с. 655–658; 3, с. 529; 4, с. 56].

Веселовский А. Н. первым предположил, что былинный Добрыня имел исторический прототип, живший в домонгольский период [5, с. 276].

Точку зрения Веселовского А. Н. поддержал Миллер В. Ф., по мнению которого основным прототипом былинного богатыря стал Добрыня Малкович — дядя крестителя Руси Владимира Великого [14, с. 143–165].

Гипотеза Миллера В. Ф. была доброжелательно принята советскими исследователями Лихачевым Д. С. и Рыбаковым Б. А. [13, с. 59; 16, с. 77]. Подобной точки зрения придерживаются и некоторые современные исследователи [6, с. 239].

В отечественной гуманитарной науке достаточно авторитетной представляется также точка зрения, согласно которой Добрыня Никитич — это собирательный образ нескольких исторических личностей, образы которых наложились в былинах друг на друга. Так, тот факт, что в былинах о Добрыне Никитиче его местом рождения обычно указывается старая Рязань, позволил советским ученым Смирнову Ю. И. и Смолицкому В. Г. прийти к выводу о том, что в былинной традиции произошло слияние двух исторических образов: дяди князя Владимира Добрыни Малковича и Добрыни Злат Пояс, жившего в рязанских землях в первой половине XIII в. [19, с. 329]. Точку зрения Смирнова Ю. И. и Смолицкого В. Г. уже в наше время поддержал Алексеев С. В. [1, с. 93–95].

Гиппиус А. А. и Михеев С. М., опираясь на открытую ими надпись на стене южной апсиды Спасо-Преображенского собора, пришли к выводу, что историческим прообразом Добрыни Никитича стал ростовский боярин Добрыня Долгий [10, с. 82]. Той же точки зрения придерживается и Сукина Л. Б. [21, с. 54].

Таким образом, в современной отечественной науке не только не существует исторической реконструкции биографии Добрыни Никитича, но и нет единства в определении его основной исторического прототипа.



Выдвижение и обоснование гипотезы об историческом прототипе фольклорного персонажа Добрыни Никитича, а также историческая реконструкция его заключительного периода в жизни — основная цель данной статьи.

Наиболее информативными источниками изучения заявленной в данном исследовании темы являются древнерусские письменные документы и летописи XII–XVI вв., содержащие описания исторических событий, связанных с происхождением и деятельностью Добрыни Никитича.

Важную роль в реконструкции биографии былинного богатыря сыграло также граффити, найденное при реставрации Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском в 2015 г. Гиппиусом А.А. и Михеевым С.М. Надпись содержит имена тех, кто принял участие в заговоре против князя Андрея Боголюбского в 1174 г. На пятом месте в данном списке находится имя Добрыни Никитича [10, с. 82].

При исследовании привлекались также материалы археологических исследований на Липецком поле недалеко от древнего Юрьева, проведенные графом Уваровым А. С. во второй половине XIX в. [25, с. 38].

В то время как расчеты Уварова относительно Липецкой битвы 1216 г. вызывают много вопросов у современных исследователей, его выводы по Липецкой битве 1176 г. в целом приняты современными исследователями и не утратили актуальность вплоть до нашего времени [2, с. 206].

В качестве дополнительных источников привлекались былины, героем которых был древнерусский богатырь Добрыня Никитич.

Дошедшие до нашего времени письменные источники, а также граффити, найденное при реставрации Спасо-Преображенского собора, позволяет надежно идентифицировать исторический прообраз основного прототипа былинного Добрыни Никитича. Так, вполне можно согласиться с Миллером В. Ф., который указывал, что в целом ряде вариантов древнерусской былины «Добрыня и змей» есть прямые указания на борьбу Добрыни с язычеством: в былине он служит крестителю Руси Владимиру, убивает сказочного змея на Пучай-реке (Почайне), а в некоторых вариантах былины змея даже зовут «Перуныка» [31, с. 8–46; 14, с. 223]. Однако, живший в X в. Добрыня был не Никитич. Его отцом, согласно «Повести временных лет» был Малк Любечанин [33, с. 33].

Кроме того, многие детали былин, главным героем которых выступает былинный богатырь Добрыня Никитич, указывают на другую, более позднюю эпоху. Так, во всех списках древнерусских былин у близких людей Добрыни Никитича оказываются христианские имена: отец Никита, мать Амелфа Тимофеевна, жена — Анастасия Микулична [32, с. 106–107, 182–183; 31, с. 74].

Данный факт свидетельствует о том, что былинный Добрыня не мог жить в X в. Анализ обнаруженных в Новгороде берестяных грамот демонстрирует, что еще в XI в. в повседневной жизни люди называли друг друга не христианскими, а языческими именами. Таким образом, былинный Добрыня Никитич жил, скорее всего, не ранее XII в.

Древнерусские летописи содержат информацию о трех Добрынях, живущих в XII – первой половине XIII вв. Это Добрыня Рагуилович — девятый новгородский посадник, Добрыня Долгий — участник Липецкой битвы 1176 г. и Добрыня Рязанич, погибший в битве на Калке.

В списке убийц Андрея Боголюбского, найденном на стене южной апсиды Спасо-Преображенского собора, можно найти и Добрыню Никитича [10, с. 82]. Убийство произошло в 1174 г. К этому времени Добрыня-посадник уже был мертв (согласно новгородским летописям он скончался в 1117 г.), а погибший в битве на Калке в 1123 г.

Добрыня Рязанич, скорее всего, еще не родился. Таким образом, можно согласиться с гипотезой Гиппиуса А. А., Михеева С. М. и Сукиной Л. Б.: из всех Добрынь, упоминаемых в древнерусских летописях, Добрыней Никитичем, соучастником убийства князя Андрея Боголюбского, мог быть лишь Добрыня Долгий — активный участник междоусобной войны между новгородским князем Мстиславом Ростиславичем и владимиросудзальским князем Всеволодом Юрьевичем.

Дошедшие до нашего времени исторические источники позволяют реконструировать лишь заключительный этап биографии Добрыни. Большая часть его жизненного пути, во время которой он и совершил свои подвиги, прославившие его в былинах и исторических песнях, в дошедших до нашего времени письменных источниках практически не освещена.

К сожалению, происхождение Добрыни Долгого можно реконструировать лишь гипотетически. Ни в одном из письменных источников не упоминаются ни место его рождения, ни родственники богатыря. Имена близких Добрыне Никитичу людей содер­жатся лишь в крайне ненадежных текстах былин.

Имя богатыря указывает на его новгородское происхождение. Характерно, что ни в одной из более чем тысячи обнаруженных на данный момент древнерусских берестяных грамот личное имя «Добрыня» не упоминается. Это означает, что оно широкого распространения в тогдашней народной среде не получило. В то же время упоминания Добрынь и Добрыничей можно найти в различных летописных описаниях исторических событий, связанных с историей древнего Новгорода.

Так, Добрыня Малкович — дядя и ближайший сподвижник крестителя Руси Владимира Святославича стал наместником великого киевского князя в Новгороде [33, с. 37]. Его сына Константина Добрынича великий князь киевский Ярослав Мудрый назначил новгородским посадником [36, т. 3, с. 161]. Тезкой Добрыни Никитича оказался и девятый новгородский посадник Добрыня Рагуилович [36, т. 3, с. 122].

Добрыня — имя языческое и согласно древнерусской языческой традиции, новорожденному ребенку должны были дать имя какого-то умершего предка (деда или прадеда) [9, с. 144–146].

Возможно, что имя Добрыня существовало внутри одного боярского новгородского рода в течение нескольких веков, и его основатель Добрыня Малкович — дядя крестителя Руси Владимира — был далеким предком Добрыни, девятого новгородского посадника. К этому же боярскому роду мог принадлежать и Добрыня Никитич.

Причиной заговора против Андрея Боголюбского, как следует из Ипатьевской летописи, стала казнь одного из Куцковичей [36, т. 2, с. 113]. Согласно древним дружинным обычаям, род убитого имел право на кровную месть. Так, в тексте мирного договора князя Игоря с византийцами мы находим следующий текст: «Аще убьеть хрестеянинъ русина, или русинъ хрестеянина, да держимъ будеть створивый убийство от ближних убъенаго» [33, с. 25].

Гиппиус А.А. обратил внимание исследователей на тот факт, что среди убийц упоминаются родственники нескольких поколений — отцы и дети: Добрыня Никитич и Никита, Петр Фральвичь и Фрол [10, с. 82]. Возможно, что большая часть перечисленных в списке людей находились в какой-то степени родства с казненным Андреем Боголюбским, братом Петра Кучковича.

Прослеживается также определенная связь нескольких соучастников убийства с древним Новгородом. Так, один из них, Мирошка, оказался тезкой новгородского боярина Мирослава Нездинича. В отличие от других Мирославов, которых современники

называли полными языческими именами, для этого боярина прозвище Мирошка стало именем собственным. Так, в тексте «Договора Новгорода с Готским берегом и немецкими городами» находим следующую фразу: «Се язъ князь Ярославъ Володимѣричь, сгадавъ с посадникомъ с Мирошкою, и с тысяцкымъ Яковомъ, и съ всѣми новгородъци, потвердихомъ миръ» [30, с. 28].

Под именем «Мирошки» он четырежды упоминается и в Новгородской первой летописи. Даже гибель его сына Луки Мирославича в битве с литовцами автор летописи запечатлел как смерть «Луки Мирошкина отрока» [36, т. 3, с. 20, 22–23, 24–25].

Таким образом, вполне возможно, что Мирошка из списка убийц Андрея Боголюбского и Мирошка Нездинич — знатный новгородский боярин, ставший посадником в 1189 г., был одним и тем же лицом.

Гиппиус А. А. обратил внимание исследователей на тот факт, что находящаяся на Добрыниной улице в Новгороде церковь святого Образа была фамильной церковью семьи посадника Мирошки Несдинича, и пришел к довольно обоснованному выводу, что Несдиничи были родственниками Добрыничей, и даже принадлежали к одной родовой общине ветви Роговолодовичей [8, с. 103].

Следы другого соучастника убийства Андрея Боголюбского также были неожиданно найдены в древнем Новгороде. Так, прозвище «Стырята», производное от языческого имени «Стырь», встретилось в комплексе надписей-граффити на фрагментах фресковой штукатурки, найденных экспедицией В.В. Седова при раскопках руин церкви Благовещения в древнем Новгороде. Одна из глаголических надписей (№ 28) указывает на то, что в этой церкви некто вдовец Завид устроил школу глаголического письма для новгородских дьяконов. Другая (№ 32) содержит издевательскую фразу: «Стырята баба» [7, с. 48–49, 50–52].

Языческое имя Стырь (производным от которого стало прозвище Стырята) широкого распространения в Древней Руси не имело. В найденных на данный момент берестяных грамотах оно не встречается. Единственное его летописное упоминание относится к 945 г. Под данным именем в «Повести временных лет» упоминается один из воинов князя Игоря, подписавший мирный договор с византийцами [33, с. 23].

Таким образом, можно согласиться с мнением Гиппиуса А. А. и Михеева С. М., о том, что в текстах обеих граффити упоминается один и тот же человек [10, с. 85–86].

Основателем боярского рода Куцковичей (Кучковичей), возможно, был некто Куци — воин князя Игоря, один из тех, кто подписал мирный договор с византийцами 945 г. [33, с. 23]. Как заметил Греков Б.Д., воины, подписавшие договоры с византийцами, представляли дружины князя Игоря и других знатных людей, воины которых принимали участие в походе [11, с. 422]. Однако, в списке воинов, подписавших договор с русской стороны, имеются имена, не привязанные к именам представителей восточнославянской знати. Один из них (Адунь) назван купцом, остальные представлены в списке лишь собственными именами. Возможно, это были представители боярства и купечества крупных древнерусских городов, которые должны были во время переговоров участвовать в обсуждении размеров даней и условий торговли с византийцами. В данном списке Куци числится под номером седьмым и вполне мог представлять древний Новгород, второй по величине город (первые воины в списке должны были представлять стольный Киев).

Судя по имени, Куци был одним из наемников, осевших в Древней Руси в середине X в. На прусское происхождение рода Куцковичей указал филолог Владимир Топоров. Он сравнивал имя Куци с прусскими топонимами «Kuczke», «Kuczithen», именем

«Kutcze» [24, с. 256–260]. Возможно, потомки Куци осели в древнем Новгороде и создали боярский род Куцковичей.

Согласно данным нескольких поздних источников, в частности «Повести об основании Москвы», род Куцковичей вплоть до середины XII в. владел землей в центре нынешней Московской области [34, с. 136–147].

Данный факт свидетельствует о новгородском происхождении их боярского рода. Так, в результате археологических исследований 2001–2007 гг. на посаде древнерусской Шерны (находящейся недалеко от Кучково) в одной из местных усадеб был обнаружен комплекс вислых свинцовых печатей, некогда скреплявших грамоты местного посадника или наместника. Они принадлежали новгородским князьям второй половины XI – середины XII вв. [27, с. 160–162].

По мнению современных исследователей, это свидетельствует о том, что вплоть до середины XII вв. означенные земли относились к юрисдикции Древнего Новгорода и принадлежали местным боярам [27, с. 162].

Данную гипотезу подтверждает и ареальный анализ топонимов в северном и центральном Подмоскowie, свидетельствующий о колонизации данного региона новгородскими словенами [29, с. 57].

Таким образом, можно предположить, что значительная часть заговорщиков была связана своим происхождением с древним Новгородом и находилась в какой-то степени родства с казненным Куцковичем. Это дало им юридическое право мстить князю-убийце. Данный факт косвенно свидетельствует о том, что и упоминаемый в анафеме Добрыня Никитич был связан с древним Новгородом, и, как следствие, с новгородским родом Добрыничей.

Последним из Добрыничей, упоминаемых в новгородских летописях, был Добрыня-посадник. После его смерти ни Добрыни, ни Добрыничичи более в новгородской истории не упоминаются. Возможно, это связано с каким-то конфликтом между новгородцами и Добрыней-посадником, в результате которого потомки Добрыни после его смерти были вынуждены покинуть Новгород. В новгородских летописях ни о чем подобном не сообщается, однако до нашего времени дошло достаточно любопытное позднее предание первой половины XVI в. «Повесть о посаднике Добрыне».

Согласно данному источнику, Добрыня-посадник, подкупленный немецкими купцами, распорядился перенести с центра тогдашнего Новгорода (рыночной площади) православную церковь Иоанна Предтечи, а на ее месте поставить католический костел. За это святотатство обиженный святой Иоанн наказал строителей церкви, ударив молнией в ее купол, а Добрыню утопил в реке [35, с. 22–25].

Новгородские летописи, впрочем, события, изложенные в предании, не подтверждают. Так, согласно Новгородской первой летописи, в 1117 г. гром ударил не в католический костел, а в православную церковь Святой Софии и при этом одного дьяка убило, а иконы попадали на пол [36, т. 3, с. 20].

Католическая церковь святого Олафа была построена задолго до посадничества Добрыни, а костел Петра и Павла — во второй половине XII в. После его смерти [17, с. 197–226]. Других католических церквей в домонгольской период в древнем Новгороде не было. Напротив, в период посадничества Добрыни Рагуиловича была построена православная церковь святого Образа.

Ничего не сообщают летописи и о гибели Добрыни в Волхове (лишь констатируют сухо, что новгородский посадник «успе 6 декабря 1117 г.» [36, т. 3, с. 64].

Однако и «Предание» не могло возникнуть без причины. Вполне возможно, между Добрыней Рагуиловичем и новгородцами действительно возник конфликт, и после смерти посадника его потомкам пришлось спешно покинуть Новгород.

Кем приходились Добрыне Долгому Добрыня-посадник и Рагуил Добрынич, в настоящее время, к сожалению, установить невозможно. Гипотеза А. А. Гиппиуса о том, что Рагуил Добрынич был сыном Добрыни посадника, достаточно правдоподобна.

Так, имя Рагуил являлось достаточно редким для Древней Руси. Оно не относится ни к христианской, ни к языческой традиции, и сочетание Рагуил Добрынич и Добрыня Рагуилович нельзя считать просто совпадениями. По мнению Гиппиуса А. А., имя Рагуил попало в новгородские святцы из апокрифической «Книги Еноха», чрезвычайно популярной на Руси в то время [9, с. 147].

Из надписи на стене Спасо-Преображенского собора мы узнаем о том, что отца Добрыни Долгого действительно могли звать Никитой. Однако получить языческое имя Добрыня мог только как прямой потомок человека с таким же именем. Единственным подходящим предком, согласно новгородским летописям, был Добрыня-посадник. Таким образом, возможно, что Никита — отец Добрыни Долгого — был сыном Добрыни-посадника и братом Рагуила Добрынича.

Каким образом Добрыня Никитич оказался на службе у князя Андрея Боголюбского, мы также не знаем. Интересно, что автор Новгородской первой летописи назвал убийц Андрея Боголюбского «милостивцами»: «Убиша Володимири князя Андрея свои милостици» [36, т. 3. с. 34]. В древнерусском языке слова «помиловать» означает пожалеть кого либо, сжалиться над кем-то [26, с. 621]. Таким образом, «милостивцы» это те, кого князь либо простил за какую-либо вину, либо кормил из милости. Впрочем, в данном случае, возможно, что автор летописи намекал на тот факт, что заговорщики, будучи дружинниками князя Андрея, находились на его содержании и убили своего благодетеля.

Другой термин, которым названы убийцы в письменных источниках, это «паробки». Так, и в тексте граффитто на стене Спасо-Преображенского собора, и в Киевской летописи подчеркивается, что князь «убиен бысть свои паробки» [10, с. 87; 36, т. 2, с. 115].

В древнеславянских языках «паробок» означает холоп, раб [26, с. 208; 10, с. 78]. Опираясь на данные этимологии, Тихомиров М.Н. пришел к выводу, что заговор против Андрея Боголюбского организовали его слуги «министерялы» [23, с. 200]. Схожей точки зрения придерживается и Сукина Л.Б. [21, с. 53].

По мнению Гиппиуса А. А., авторы анафемы и «Повести об убиении Андрея Боголюбского» назвали убийц паробками и милостивцами, нарочно стремясь их унижить [10, с. 79]. В данном случае можно вполне с ним согласиться. Среди участников заговора были люди разного социального положения (раб Анбал и знатные бояре Куцковичи). Таким образом, единственное, что их объединяло, это соучастие в убийстве князя. Термины «паробки» и «милостивцы» можно с одной стороны признать как уничижительные, с другой — как обозначающие службу князю Андрею Боголюбскому.

Учитывая тот факт, что в 1176 г. новгородский князь Мстислав Ростиславич посчитал возможным на военном совете перед Липецкой битвой дать слово Добрыне, мы можем считать это историческое лицо знатным человеком с большим авторитетом в дружинной среде тогдашней Руси. Таким образом, следует предположить, что Добрыня Долгий до убийства владимиристо-суздальского князя занимал важный пост и в его дружине.



В древнерусских источниках сохранились упоминания об участии Добрыни Никитича в трех исторических эпизодах. Так, из надписи на стене южной апсиды Спасо-Преображенского собора XII в. в Переславле-Залесском мы узнаем об участии Добрыни Долгого в заговоре против владими́ро-суздальского князя Андрея Юрьевича в Боголюбове 29 июня 1174 г. Среди списка участников заговора довольно четко просматривается имя и отчество былинного героя. Также Лаврентьевская летопись сообщает нам о его активном участии в военном совете перед битвой 1176 г. и последующей героической гибели на Липицком поле [36, т. 1, с. 161, 162].

Достоверность данных, представленных в надписи, не подлежит никакому сомнению. По мнению исследователей, надпись представляет собой анафему участникам убийства Андрея Юрьевича [10, с. 79], либо поминальный текст [21, с. 51]. Его составителям не было никакого смысла вписывать в список имена невинных людей.

Обстоятельства убийства Андрея Боголюбского изложены в летописной «Повести об убиении Андрея Боголюбского», дошедшей до нас в двух вариантах: в пространной редакции в составе Ипатьевской и в краткой в составе Лаврентьевской летописей [28, с. 59–60].

Приводим самый подробный рассказ из Ипатьевской летописи: «И бѣ у него Якимъ слуга възлюбленый имъ, и слыша отъ нѣкого, аже брата его князь вельль казнити, и устремиси дьволимъ научениемъ, и тече вопия къ брату своей къ злымъ съвѣтникомъ; и почаша молвити: «день того казнилъ, а насъ заутра; а промыслимы о кнзъ семь». Началникъ же убийцамъ бысть Петръ Куцьковичъ зять, Анбаль Ясинъ ключникъ, Якимъ Кучьковичъ, а всихъ невѣрныхъ убийць 20 числомъ, иже ся бяху сняли на окаянный съвѣтъ, у Петра у Кучкова зятя. Блаженный же въскочи, хотъ взятии мечъ, и не бѣ меча, бѣ бо томъ дни вынялъ и Амбаль ключникъ его. И въскочиша два алканьяная и ястася съ нимъ, и князь поверже одного подъ ся, и мнѣвше князя повержена и уязвиша и свой другъ; и посемя познавша князя и боряхуся съ нимъ велми, бяшетъ бо силенъ, и секоша меци и саблями язвы даша ему. «И Петръ же отъя ему руку десную» [36, т. 2, с. 113–114].

Как видим, Добрыня Никитич в данном описании убийства отсутствует. Главными убийцами автор повести называет Якима Кучковича, Петра Кучкова зятя и выкравшего меч у князя Андрея ключника Анбала.

Летописный рассказ об убийстве Андрея Боголюбского подтвердила экспертиза останков князя. Так, согласно современной реконструкции убийства Андрея Боголюбского князь получил 16 ударов. Все они были нанесены двумя людьми, вооруженными: саблей и мечом. Повреждения применительно к той позе, которую князь Андрей Боголюбский занимал при самообороне, располагаются примерно на одном уровне. Следовательно, нападавшие были одного роста. Ростом убитый князь был ниже среднего (около 170 см). Примерно того же роста оказались и оба его убийцы [12, с. 34].

Роль Анбала, как видно из летописного рассказа, состояла в том, чтобы непосредственно перед убийством незаметно вынести из княжеской спальни меч. Он был ключником, то есть холопом. В Уставе князя Владимира Всеволодовича по этому поводу четко указано: «А се третье холопство: тивунство без ряду или привяжетъ ключъ к себе без ряду, с рядомъ ли, то како ся будетъ рядиль, на том же стоять» [37, с. 28]. Раб не имел право на кровную месть, да и родство его с казненным Кучковичем представляется весьма сомнительным.

Таким образом, можно согласиться со Звягиным В. Н. в том, что непосредственными убийцами князя стали Петр Кучков зять и Яким Кучкович [12, с. 27–30].

В «Русской правде» содержится вполне определенные указания на то, что непосредственно осуществлять кровную месть могли лишь ближайшие родственники убитого: «Убьеть мужь мужа, то мстити брату брата, или сынови отца, любо отцю сына, или брату чаду, любо сестрину сынови» [18, с. 108].

Получивший прозвище Длинный за высокий рост Добрыня Никитич, непосредственно в убийстве Андрея Боголюбского не принимал (убийцы князя были ниже среднего роста). Таким образом, можно вполне согласиться с точкой зрения Сукиной Л. Б., что имя Добрыни было внесено в список не как непосредственного участника убийства, а как активного участника мятежа против власти Андрея Боголюбского [21, с. 54].

Добрыня Никитич мог принимать участие в убийстве охранников и слуг князя, а также организации последующих беспорядков. Так, в тексте Новгородской первой летописи сообщается о том, что заговорщики, прежде чем убить князя, «избивьше стороже дверьныя» [36, т. 3, с. 34]. Также в Киевской летописи сообщается об убийстве во дворце подростка Прокопия — милостивца князя Андрея [36, т. 2, с. 114].

Лаврентьевская летопись сообщает нам о разграблении дворца убитого князя, а также о массовом убийстве княжеских чиновников — наместников и сборщиков налогов в Боголюбове: «Горожане же Боголюбскыи и дворяне разграбиша домъ княжь, и делатели, иже бяху пришли къ дьлу, злато и сребро, порты и паволоки и имънье, ему же не бѣ числа; и много зла створися въ волости его, посадникъ его и тиуновъ его дома пограбиша, а самъхъ избиша, дѣтъцкыъ и мечники избиша, а дома ихъ пограбиша» [36, т. 1, с. 157].

Схожую информацию о мятеже и беспорядках по всей Владимирской земле можно найти в Ипатьевской, Первой Новгородской и целом ряде поздних летописей [36, т. 2, с. 114; 36, т. 3, с. 34; 15, с. 253; 36, т. 24, с. 82].

Какую роль во всех этих событиях играл Добрыня Никитич, мы не знаем. Лаврентьевская летопись сообщает нам о том, что в 1176 г. он принял активное участие в военном совете, который состоялся перед битвой у города Юрьева во время переговоров между князьями Мстиславом Ростиславичем и Всеволодом Юрьевичем: «Въ то же лѣто приведоша Ростовци и боляре Мстислава Ростиславича изъ Новагорода, рекуще: поиди, княже, къ намъ, мы хочемъ тебе, а иного не хочемъ. Онъ же приеха Ростову, совокупивъ Ростовци и боляре, гридѣбу ипасынкы, и всю дружину, поеха къ Володимирю; Всеволодъ же поѣха противу ему, съ Володимерци и съ дружиною своею, и что бѣше боярь осталось у него. Князь же Всеволодъ, не хотя крови прольяти, посла къ Мстиславу глаголя: «брате! оже ты привели старѣйшая дружина, а поѣди Ростову, а отгль миръ възмевъ; тобе Ротовци привели и боляре, а мне былъ съ братомъ Богъ привель и Володимерци, а Суздаль буди нама обче, да кого всхотятъ, то имъ буди князь. Онъ же послушавъ рѣчи Ростовское и болярское, молвахуть бо ему: «аще ты миръ даси ему, но мы ему не дамы». Мстиславъ же послуша рѣчи Всеволода, стрья своего, но слушашеть Добрыны Долгаго, Матѣяши Бутовича и иныхъ злыхъ чельовкъ [36, т. 1, с. 161].

Опираясь на данный летописный рассказ, граф Уваров А. С. пришел к выводу, о том, что Добрыня Длинный был ростовским боярином и принадлежал к помянутой в источнике старейшей ростовской дружине [25, с. 5].

Следует отметить, что в летописи действительно сообщается о том, как громче всех против мира с князем Всеволодом звучали «рѣчи Ростовские и болярские», а убедили князя Мстислава отказаться от мирных инициатив князя Всеволода «злые люди Добрыня Долгий и Матѣяш Бутович» [36, т. 1, с. 161].

Можно предположить, что Добрыня Долгий и Матѣяш Бутович принадлежали к тем самым боярам, которые активно выступали против князя Всеволода, но из дан-

ного отрывка не следует, что они были именно ростовскими боярами. Так, летописец во всем описании событий, связанных с междоусобным сражением 1176 г., упорно разделяет «ростовцев» и «бояр».

Понятие «ростовцы» включало в себя всех жителей города и окрестных земель. Боярами же летописец называет, скорее всего, бояр пришлых. Здесь могли быть и новгородские бояре, имеющие владения во владими́ро-суздальских землях и бояре северо-восточной Руси, опасаящиеся усиления центральной власти при князе Всеволоде Юрьевиче. Как верно заметил Соловьев С. М., большая часть владими́ро-суздальских бояр поддержали князя Мстислава Ростиславича [22, с. 536].

Таким образом, можно предположить, что после участия в мятеже против Андрея Боголюбского Добрыня бежал в ростовские земли и здесь активно выступал против князя Всеволода Юрьевича.

В последующей после военного совета Липецкой битве Добрыня Долгий героически погиб: «Князь же Всеволодъ, переѣхавъ рѣку Къзу въ субботу рано, и поѣха къ нему, полкы нарядивъ; Мстиславъ же стоявше dospъвъ у Липиць. Стрѣльцемъ стрѣляющимся межи полкома, поидоша къ собѣ на грунахъ обои, покрывша поле Юрьевское: и Богъ поможе Всеволоду Юрьевичю, мѣсяця июня в 27 день, и побѣже Мстиславъ и дружина, Добрыну Долгаго ту убиша, и Иванка Степанковича, и инъхъ, а Ростовци и болръ всѣ повязаша, а у Всеволода полку не бысть пакости, Богомъ и крестомъ честнымъ, а села боярская взяша, и кони и скоть [36, т. 1, с. 161–162].

Интересно, что автор данного летописного рассказа не видел в Добрыне уроженца ростовских земель. Так, он особо сообщает о том, что дружина князя Мстислава и сам князь «побѣже», и при этом погибли Добрыня и Иванко Степанович, а ростовских бояр «повязаша».

Согласно данным археологии, победители отнесли к останкам павших воинов с почтением. Их не бросили на поле боя, а захоронили в земле. Большую часть тел погибших захоронили в общей могиле. Трех погибших в битве похоронили в гробах. Тела знатных воинов, захороненных в них, были одеты в рубахи с позолоченными пуговицами, дорогие боярские шапки и высокие сапоги. На пальце одного из них был найден золотой перстень, а возле головы — кольцо. Тут же была найдена рукоятка меча [25, с. 4]. По мнению Уварова А., в кургане были захоронены воины, погибшие в Липецкой битве 1177 г. В общей яме — простые воины, а в гробах — бояре, одним из которых был Добрыня Долгий [25, с. 4–5]. С исследователем вполне можно согласиться. Найденные им останки людей и артефакты относятся ко второй половине XII в. [2, с. 206] и вполне могут принадлежать воинам, погибшим в Липецкой битве. Тот факт, что тела павших в битве бояр захоронили отдельно от простых воинов, в богатой одежде и с оружием, свидетельствует о том, что здесь были захоронены представители воинской элиты. Таким образом, можно предположить, что в одном из этих гробов действительно покоились останки былинного богатыря Добрыни Никитича, прозванного Долгим.

К сожалению, в летописях ничего не сообщается о судьбе ближайших родственников Добрыни Долгого. В Воскресенской и Ермолинской летописях под 1220 г. упоминается воевода князя Юрия Всеволодовича — Воислав Добрынич, как участник похода на Волжскую Булгарию. Он возглавил в этом походе Ростовские и Устюжские полки [36, т. 7, с. 126–127; 36, т. 23, с. 68].

Можно предположить, что семья погибшего Добрыни Долгого осталась в ростовских землях, а его сын стал воеводой Юрия Всеволодовича — сына князя Всеволода Юрьевича.

Несмотря на тот факт, что последние годы жизни Добрыни Долгого связаны были с сомнительными поступками, обращает на себя внимание особое почтение, с которым относились к нему современники и потомки. Так, автор граффито, содержащего текст проклятия убийцам Андрея Боголюбского, посчитал необходимым назвать Добрыню именем и отчеством. К мнению Добрыни прислушался новгородский князь Мстислав Ростиславич и отверг мирные инициативы своего дяди Всеволода Юрьевича. Даже после гибели Добрыни враги продемонстрировали особое почтение к его памяти, похоронив боярина в гробу в дорогой одежде. Все эти факты свидетельствуют, что Добрыня при жизни совершил какие-то подвиги, чем и вызвал уважение современников и почитание потомков, но, к сожалению, в письменных источниках ни о чем подобном не сообщается.

Таким образом, можно сделать вывод, о том, что основным прототипом былинного богатыря Добрыни Никитича стал боярин Добрыня Долгий, относящийся к новгородскому роду Добрыничей.

Добрыня Долгий служил Владимиро-Суздальскому князю Андрею Боголюбскому, принял участие в заговоре против него в 1174 г., после чего бежал в Ростов. Спустя два года он участвовал в военном совете перед Липецкой битвой и погиб во время последующего за ним сражения.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Алексеев С.* Храбр и наряден муж (Опыт биографии боярина X столетия) // Родина. 2012. № 9. С. 93–95.
- 2 *Астайкин А. А.* Что означает Липицы? (Об определении места Липицких битв 1176 и 1216 гг. и критическом разборе версии А. С. Уварова) // Средневековая Русь. М.: Индрик, 2012. Вып. 10. С. 197–228.
- 3 *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Тип. А. Грачева, 1868. Т. 2. 793 с.
- 4 *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб.: Общественная польза, 1861. Т. 1. 662 с.
- 5 *Веселовский А. Н.* Южнорусские былины. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1881. 494 с.
- 6 *Гекман Л. П.* «Из темных глубин забвенья» (к вопросу о трансформации восточнославянского мифа о Перуне и Велесе на материале былины «Добрыня и змей») // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 328–331.
- 7 *Гиппиус А. А., Михеев С. М.* Надписи-граффити церкви Благовещенья на Городище (предварительный обзор) // Архитектурная археология. 2019. № 1. С. 35–54.
- 8 *Гиппиус А. А.* Скандинавский след в истории новгородского боярства (в развитие гипотезы А. А. Молчанова о происхождении посадничьего рода Гюрятиничей-Роговичей) // The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology / ed. by J. Nuorluoto. Helsinki: Slavica Helsingiensia, 2006. С. 93–108.
- 9 *Гиппиус А. А.* Рагоуиль. Страница из истории русского именослова // Русистика. Славистика. Лингвистика. Festschrift für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag, Hgg. S. Kempgen, U. Schweier, T. Berger. München: Verlag Otto Sagner, 2003. С. 144–154.
- 10 *Гиппиус А. А., Михеев С. М.* «Убийцы великого князя Андрея»: Надпись об убийстве Андрея Боголюбского из Переяславля Залесского // Slověne. 2020. Т. 9. № 2. С. 63–102.

- 11 Греков Б. Д. Киевская Русь. М.: АСТ, 2004. 671 с.
- 12 Звягин В. Н. Медико-криминалистическое исследование останков Андрея Боголюбского // Проблемы экспертизы в медицине. 2011. Т. 11. № 1-2 (41-42). С. 24–35.
- 13 Лихачев Д. С. Эпическое время русских былин // Сб. ст. к 70-летию Б. Д. Грекова / под ред. В.П. Волгина. М.: Изд-во АН СССР, 1952. 375 с.
- 14 Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины. М.: Тип. товарищества И. Д. Сытина, 1897. 675 с.
- 15 Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 512 с.
- 16 Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 361 с.
- 17 Рыбина Е. А. Готский раскоп // Археологическое изучение Новгорода. М.: Наука, 1978. С. 197–226.
- 18 Свердлов М. Б. От закона русского к Русской правде. М.: Юридическая литература, 1988. 176 с.
- 19 Смирнов Ю. И., Смолицкий В. Г. Летописные известия о киевском воеводе Добрыне // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М.: Наука, 1974. С. 343–360.
- 20 Стасов В. В. Происхождение русских былин // Вестник Европы. 1868. Т. 1. Кн. 2. С. 170–765.
- 21 Сукина Л. Б. Граффито с поминанием князя Андрея Боголюбского на абсиде Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском: проблемы интерпретации происхождения, смысла и назначения текста // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2018. № 3. С. 49–56
- 22 Соловьев С. М. История России с древнейших времен в восемнадцати книгах. М.: Мысль, 1988. Кн. 1. Т. 1–2. 798 с.
- 23 Тихомиров М. Н. Древняя Русь. М.: Наука, 1975. 427 с.
- 24 Топоров В. Н. «Baltica» Подмосковья // Балто-славянский сборник. М.: Наука, 1972. С. 217–281.
- 25 Уваров А. Две битвы 1177 и 1216 годов по летописям и археологическим изысканиям. М.: Синодальная типография, 1870. 12 с.
- 26 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. Т. 2. 672 с.
- 27 Чернов С. З. О хронологических рамках заключения брака Андрея Боголюбского // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2017. № 3 (69). С. 160–162.
- 28 Шамбинаго С. К. Повести о начале Москвы // Труды Отдела древнерусской литературы. 1936. Т. 3. С. 59–98.
- 29 Шилов А. Л. Топонимические маркеры путей экспансии восточных славян в Подмосковье // Вопросы языкознания. 2010. № 2. С. 55–63.

#### Источники

- 30 Грамоты Великого Новгорода и Пскова / под ред. С. Н. Валка. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 162 с.
- 31 Добрыня Никитич и Алеша Попович // Новгородские былины / под ред. Э. В. Померанцевой. М.: Наука, 1974. 448 с.
- 32 Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым / под ред. А. П. Евгеньева А. П., Б. Н. Путилова. М.: Наука, 1977. 487 с.



- 33 Повесть временных лет / под ред. и с пред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 239 с.
- 34 Повесть о начале Москвы // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 15. С. 136–147.
- 35 Повесть о посаднике Добрыне // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева и др. СПб.: Наука, 1999. Т. 7: Вторая половина XV века. С. 22–25.
- 36 Полное собрание русских летописей. М.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1: Лаврентьевская и Суздальская летописи по Академическому списку. 472 с. М.: Изд-во АН СССР, 1962. Т.2: Ипатьевская летопись. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 938 с. Т. 3: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. 576 с. СПб.: Тип. Эдуард Праца, 1856. Т. 7: Летопись по Воскресенскому списку. 345 с. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1910. Т. 23: Ермолинская летопись. 252 с. Петроград: Государственная тип., 1921. Т. 24: Типографская летопись. 272 с.
- 37 Текст Русской правды на основании четырех списков разных редакций / под ред. Н. Калачева. М.: Тип. Августа Семена, 1846. 52 с.

\*\*\*

© 2023. Mikhail N. Kozlov  
Sevastopol, Russia

© 2023. Snezhana P. Shendrikova  
Yalta, Russia

### DOBRYNYA NIKITICH'S LAST FIGHT

**Abstract:** The paper presents a historical reconstruction of the final stage of the life of one of the main prototypes of the epic hero Dobrynya Nikitich. The study included problem-chronological and historical-analytical methods of scientific research. The authors conducted a historiographic analysis of the issue and identified the main sources used in writing the paper. Based on the texts of several Russian epics, Old Russian chronicles and graffiti found during the restoration of the Transfiguration Cathedral in Pereslavl-Zalessky in 2015, they indicated an obvious connection between the epic hero Dobrynya Nikitich and the Rostov boyar Dobrynya Dolgy.

Particular attention is paid to the analysis of Dobrynya's personal participation in the tragic events of 1174. Based on a forensic medical examination of the remains of Andrei Bogolyubsky, as well as a number of written sources, the authors of the research came to the conclusion that Dobrynya Nikitich served in the squad of Prince Andrei Bogolyubsky, was involved in a conspiracy against him, but did not directly participate in his murder. After the tragic events of 1174, he fled to Rostov, where he took part in the military council before the battle of Lipetsk and died during the battle that followed.

**Keywords:** Dobrynya Nikitich, Andrey Bogolyubsky, Battle of Lipetsk, Boyars Kutskovichi, Merciful, Parobki.

**Information about authors:**

Mikhail N. Kozlov — DSc in History, Professor, Department of General History and World Culture of the Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Universitetskaya St. 33, 299053 Sevastopol, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3535-8796>

E-mail: [kmn\\_75@mail.ru](mailto:kmn_75@mail.ru)

Snezhana P. Shendrikova — DSc in History, Professor, Department of Didactics, Methods and Technologies of Education of the Humanitarian Pedagogical Institute, Sevastopol State University, Universitetskaya St. 33, 299053 Sevastopol, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5997-9688>

E-mail: [snezhnashendrikova@rambler.ru](mailto:snezhnashendrikova@rambler.ru)

**Received:** April 11, 2022

**Approved after reviewing:** December 20, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Kozlov, M. N., Shendrikova, S. P. “Dobrynya Nikitich’s Last Fight.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 90–105. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-95-67-2023-69-90-105>

## References

- 1 Alekseev, S. “Khrabr i nariaden muzh (Opyt biografii boiarina X stoletia)” [“The Husband is Brave and Elegant [The Experience of the Biography of a Boyar of the 10 Century]”. *Rodina*, no. 9, 2012, pp. 93–95. (In Russ.)
- 2 Astaikin, A. A. Chto oznachaet Lipitsy? (Ob opredelenii mesta Lipitskikh bitv 1176 i 1216 gg. i kriticheskom razbore versii A. S. Uvarova) [“What does Lipitsy Mean? (On Determining the Location of the Lipitsky Battles of 1176 and 1216 and a Critical Analysis of A.S. Uvarov's Version)”. *Srednevekovaiia Rus' [Просим дать перевод на английский]*. Moscow, Indrik Publ., 2012, Vol. 10, pp. 197–228. (In Russ.)
- 3 Afanas'ev, A. N. *Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu [Poetic Views of the Slavs on Nature]*, vol. 2. Moscow, Tipografiia A. Gracheva Publ., 1868. 793 p. (In Russ.)
- 4 Buslaev, F. I. *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva [Historical Essays of Russian Folk Literature and Art]*, vol. 1. St. Petersburg, Obshchestvennaia pol'za Publ., 1861. 662 p. (In Russ.)
- 5 Veselovskii, A. N. *Iuzhnorusskie byliny [South Russian Epics]*. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1881. 494 p. (In Russ.)
- 6 Gekman, L. P. “‘Iz temnykh glubin zabven'ia’ (k voprosu o transformatsii vostochnoslavianskogo mifa o Perune i Vesele na materiale byliny ‘Dobrynia i zmei’” [“‘From the Dark Depths of Oblivion’ (to the Issue of Transformation of the East Slavic Myth of Perun and Veles on the Material of the Epic ‘Dobrynya and the Snakes’”]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia*, no. 1 (26), 2011, pp. 328–331. (In Russ.)
- 7 Gippius, A. A., Mikheev, S. M. “Nadpisi-graffiti tserkvi Blagoveshchen'ia na Gorodishche (predvaritel'nyi obzor)” [“Graffiti Inscriptions of the Church of the Annunciation on the Gorodishche (Preliminary review)”. *Arkhitekturnaia arkheologiya*, no. 1, 2019, pp. 35–54. (In Russ.)
- 8 Gippius, A. A. “Skandinavskii sled v istorii novgorodskogo boiarstva (v razvitie gipotezy A. A. Molchanova o proiskhozhdenii posadnich'ego roda Giuriatinichei-Rogovichei)” [“The Scandinavian Trace in the History of the Novgorod Boyars (to the Development of the Hypothesis of A. A. Molchanov about the Origin of the Posadnik family of Gyuryatinichi-Rogovich)”. *The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology [The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology]*, ed. by Juhani Nuorluoto. Helsinki, Slavica Helsingiensia Publ., 2006, pp. 93–108.

- 9 Gippius, A. A. “Ragouil”. Stranitsa iz istorii russkogo imenoslova” [“Ragouil”. A Page from the History of the Russian Name Scholar]. *Rusistika. Slavistika. Lingvistika. Festschrift für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag*, Hgg. S. Kempgen, U. Schweier, T. Berger [Russian studies. Slavic studies. Linguistics]. München, Verlag Otto Sagner Publ., 2003, pp. 144–154. (In Russ.)
- 10 Gippius, A. A., Mikheev, S. M. ““Ubiitsy velikogo kniazia Andreia’: Nadpis' ob ubiistve Andreia Bogoliubskogo iz Pereiaslavlia Zaleskogo” [“Murderers of the Grand Duke Andrew’: The Inscription about the Murder of Andrei Bogolyubsky from Pereyaslavl Zalesky”]. *Slověne*, vol. 9, no. 2, 2020, pp. 63–102. (In Russ.)
- 11 Grekov, B. D. *Kievskaia Rus' [Kievan Rus]*. Moscow, AST Publ., 2004. 671 p. (In Russ.)
- 12 Zviagin, V. N. “Mediko-kriminalisticheskoe issledovanie ostankov Andreia Bogoliubskogo” [“Medico-forensic Examination of the Remains of Andrei Bogolyubsky”]. *Problemy ekspertizy v meditsine*, vol. 11, no. 1–2 (41–42), 2011, pp. 24–35. (In Russ.)
- 13 Likhachev, D. S. “Epicheskoe vremia russkikh bylin” [“Essays on Russian Folk Literature Epics”]. *Sbornik statei k 70-letiiu B. D. Grekova* [Collection of papers to the 70-th anniversary of B.D. Grekov.], ed. by V. P. Volgin. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1952. 375 p. (In Russ.)
- 14 Miller, V. F. *Ocherki russkoi narodnoi slovesnosti. Byliny [Essays on Russian Folk Literature. Epics]*. Moscow, Tipografia tovarishchestva I. D. Sytina Publ., 1897. 675 p. (In Russ.)
- 15 Priselkov, M. D. *Troitskaia letopis'. Rekonstruktsiia teksta [Trinity Chronicle]*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1950. 512 p. (In Russ.)
- 16 Rybakov, B. A. *Drevniaia Rus'. Skazaniia. Byliny. Letopisi [Ancient Rus'. Legends. Epics. Annals]*. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963. 361 p. (In Russ.)
- 17 Rybina, E. A. “Gotskii raskop” [“The Gothic Excavation”]. *Arkheologicheskoe izuchenie Novgoroda [Archaeological research of Novgorod]*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 197–226. (In Russ.)
- 18 Sverdlov, M. B. *Ot zakona russkogo k Russkoi pravde [From Russian Law to Russian Truth]*. Moscow, Iuridicheskaiia literature Publ., 1988. 176 p. (In Russ.)
- 19 Smirnov, Iu. I., Smolitskii, V. G. “Letopisnye izvestiia o kievskom vovode Dobryne” [“Chronicle News about the Kiev Governor”]. *Dobrynia Nikitich i Alesha Popovich [Dobrynia Nikitich and Alyosha Popovich.]*. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 343–360. (In Russ.)
- 20 Stasov, V. V. “Proiskhozhdenie russkikh bylin” [“Origin of Russian Epics”]. *Vestnik Evropy*, vol. 1, book 2, 1868, pp. 170–765. (In Russ.)
- 21 Sukina, L. B. “Graffito s pominaniem kniazia Andreia Bogoliubskogo na abside Spaso-Preobrazhenskogo sobora v Pereslavle-Zalesskom: problemy interpretatsii proiskhozhdeniia, smysla i naznacheniiia teksta” [“Graffito Commemorating Prince Andrei Bogolyubsky on the Apse of the Transfiguration Cathedral in Pereslavl-Zalesky: Problems of Interpretation of the Origin, Meaning and Purpose of the Text”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo*, no. 3, 2018, pp. 49–56. (In Russ.)
- 22 Solov'ev, S. M. *Istoriia Rossii s drevneishikh vremen v vosemnadtsati knigakh [History of Russia from the Ancient Times in Eighteen Books]*, book 1. vol. 1–2. Moscow, Mysl' Publ., 1988. 798 p. (In Russ.)

- 23 Tikhomirov, M. N. *Drevniaia Rus' [Ancient Rus']*. Moscow, Nauka Publ., 1975. 427 p. (In Russ.)
- 24 Toporov, V. N. “‘Baltica’ Podmoskov’ia” [“‘Moscow Region’s Baltica’”]. *Balto-slavianskii sbornik [Balto-Slavic collection]*. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 217–281. (In Russ.)
- 25 Uvarov, A. *Dve bitvy 1177 i 1216 godov po letopisiam i arkheologicheskim izyskaniiam [Two Battles in 1177 and 1216 According to Chronicles and Archaeological Research]*. Moscow, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1870. 12 p. (In Russ.)
- 26 Fasmer, M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka [Etymological Dictionary of the Russian Language]*, Vol. 2. Moscow, Progress Publ., 1971. 672 p. (In Russ.)
- 27 Chernov, S. Z. “O khronologicheskikh ramkakh zakliucheniia braka Andreia Bogoliubskogo” [“On the Chronological Terms of the Marriage of Andrei Bogolyubsky”]. *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki*, no. 3 (69), 2017, pp. 160–162. (In Russ.)
- 28 Shambinago, S. K. “Povesti o nachale Moskvyy” [“Tale of the Beginning of Moscow”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, Vol. 3, 1936, pp. 59–98. (In Russ.)
- 29 Shilov, A. L. “Toponimicheskie markery putei ekspansii vostochnykh slavian v Podmoskov'e” [“Toponymic Markers of the Ways of Expansion of the Eastern Slavs in the Moscow Region”]. *Voprosy iazykoznanii*, 2010, no. 2, pp. 55–63. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-106-118>

УДК 008

ББК 74.03(2)

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Н. С. Фуражева

г. Москва, Россия

## ЕВРОПЕЙСКАЯ ИДЕЯ ДВОРЯНСКИХ ЗАКРЫТЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И ЕЕ АДАПТАЦИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

**Аннотация:** Во второй половине XVIII – первой половине XIX столетия в среде российского благородного сословия происходят значительные перемены. Возникает идея формирования дворянства нового типа с ориентацией на западные образцы, что влечет за собой перемены в системе образования и воспитания. Реализуется идея закрытых учебных заведений для воспитания новой дворянской элиты. Принципы обучения и воспитания в этих заведениях были заимствованы из идей французских просветителей, однако порой эти идеи претерпевали изменения в связи с адаптацией к особенностям российского общества данного периода. Основной была идея изоляции ребенка с раннего возраста от вредного влияния социальной среды и следование определенной педагогической концепции. И. И. Бецким были разработаны уставы для мужских и женских учебных заведений в России. Самыми распространенными военными заведениями того времени стали кадетские корпуса, служившие для Российской империи источником формирования лучших офицерских кадров. Примером светского учебного заведения для мальчиков стал известный, в основном благодаря своему первому выпуску, Царскосельский лицей. Смольный институт, основанный по примеру школы Святого Людовика в Сен-Сире, в дальнейшем послужил образцом для других институтов благородных девиц. Все эти заведения отличало жесткое следование уставу и строгая дисциплина. Несмотря на некоторые отрицательные черты образовательной системы, многие закрытые учебные заведения рассматриваемого периода взрастили лучших представителей российского дворянского сословия.

**Ключевые слова:** культурное пространство, Просвещение, русское дворянство, воспитание, образование, “новая порода людей”, образцы, закрытые учебные заведения, кадетские корпуса, Царскосельский лицей, Смольный институт, изоляция, дисциплина, поведение, выпускники.

**Информация об авторе:** Наталья Сергеевна Фуражева — кандидат культурологии, доцент, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1239-2286>

E-mail: [furazheva@yandex.ru](mailto:furazheva@yandex.ru)



*Дата поступления статьи:* 10.10.2022

*Дата одобрения рецензентами:* 05.12.2022

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Фуражева Н. С. Европейская идея дворянских закрытых учебных заведений и ее адаптация в культурном пространстве России второй половины XVIII — первой половины XIX в. // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 106–118. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-106-118>

Период второй половины XVIII – первой половины XIX столетия в России становится эпохой значительных изменений в сознании, социальном и культурном самочувствии представителей благородного сословия. Изначально основанная на прочном фундаменте традиции, русская дворянская культура в XVIII столетии начинает существенно трансформироваться под влиянием европейских ценностей, которые постепенно проникают в дворянскую среду и затем прочно в ней укореняются. Возникают новые культурные и поведенческие ориентиры. Начиная с петровского времени, перед российскими правителями стоит важная задача формирования российского дворянства нового типа, которое бы ни в чем не уступало дворянской элите Европы [10, с. 174] и в тоже время, оставалась крепким оплотом императорской власти в своем Отечестве. Эта установка закономерным образом потребовала обновления системы воспитания и образования российского служилого сословия, что осуществлялось с ориентацией на европейские педагогические образцы. А европейская педагогика в свою очередь испытывала в это время значительное влияние идей французского Просвещения.

Просвещение стало четко выраженным философским, политическим и педагогическим движением, охватившим в XVIII столетии многие страны Европы. В каждой стране просветительские идеи укоренялись на основе национальных традиций и приобретали, в связи с этим определенную специфику, сохраняя при этом основную концепцию — человеческий разум как фактор прогресса человечества [12, с. 282–285].

Одним из ярких представителей французского Просвещения был Клод Анри Гельвеций, раскрывший в своих основных трудах «Об уме» (1758) и «О человеке» (опубликован в 1773) процесс развития умственных способностей и факторы формирования человека, важнейшим из которых он считал влияние среды.

Гельвеций требовал окончательно передать общественное воспитание из рук духовенства в руки светских властей (начало этому процессу было положено во Франции еще в XVI в.), предлагал покончить с засильем латыни в школах и дать детям реальные знания: естественные науки, родной язык, историю, мораль, политику, поэзию. Философ полагал, что все люди равны от природы и отвергал мнение о неравенстве умственного развития людей, обусловленного их происхождением, национальной или расовой принадлежностью, доказывая при этом преимущество общественного воспитания перед семейным [18, р. 56].

Еще один представитель французского Просвещения, Дени Дидро, во многом опровергал мысли Гельвеция об одинаковых природных задатках и особенностях всех людей. В своем труде «Систематическое опровержение книги Гельвеция «О человеке» Д. Дидро обращал внимание на значение для формирования человека его физической организации, анатомо-физиологических особенностей. В своих рассуждениях он утверждал, что природные склонности и проявления предрасположенности людей к развитию зависят от факторов социального влияния, в том числе воспитания. Воспитание в этом смысле помогает развить присущие ребенку от природы положительные

задатки и заглушить дурные. Как и многие другие просветители Дидро предложил изъять школы из ведения церкви (одним из неотъемлемых элементов Просвещения являлся атеизм) [12, с. 284]) и в обучении отдать предпочтение естественным и гуманитарным наукам [6, с. 42].

В 1762 г. во Франции публикуется весьма популярная впоследствии книга Жан-Жака Руссо «Эмиль или о воспитании», которая в значительной мере повлияла на взгляды философов своего времени. Многие идеи, касающиеся воспитания и образования не потеряли своей значимости во Франции и по сей день. Философ считал, что детям для естественного развития необходима свобода. Его герой — ребенок, который мог свободно изучать и открывать для себя окружающий мир, позволяя своим чувствам постепенно пробуждаться. Гигиена, закаливание и развитие самостоятельности с раннего возраста считались автором одними из главных составляющих воспитания [17, с. 17–19]. Своеобразным прологом к «Эмилю» стала в свое время «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Оба романа органично связаны и переплетаются между собой, являя в образах своих героев образцовые типы мужской и женской личности в духе французского Просвещения.

Как наследие моральных религиозных представлений XVII в. французское образование в XVIII в. перенимает принцип закрытости, наполняя его новым содержанием. Согласно идеям просветителей, если ребенка оградить от внешнего вредного влияния социальной среды, то можно в процессе воспитания сформировать практически идеального человека, естественно при условии соблюдения определенной педагогической концепции. «Очень популярной была идея Руссо о возможности изменить общество, посредством воспитания нового поколения, изолировав его от испорченной среды. Его мысль о том, что обязанность по усовершенствованию общества через воспитание лежит на воспитателях и правителях, разделяли в России многие просветители» [4, с. 37].

Влияние французской идеологии, французской культуры и французского языка получили широкое распространение во многих областях общественной жизни Российской империи XVIII столетия. Благодаря проведенным реформам, ориентированным на западный тип цивилизации, Россия начинает оформляться как европейская держава. Значительные изменения претерпевают мышление, внешний облик, культура поведения и общения представителей дворянского сословия. Все эти изменения во многом стали возможны благодаря адаптации в русском культурном пространстве французской просветительской концепции воспитания и образования. Под влиянием этой концепции российская императрица Екатерина II и ее ближайшее окружение стремились в этот период к формированию «новой породы людей» — просвещенных и гуманных дворян, всецело преданных престолу и Отечеству. По мнению видного деятеля российского Просвещения Е. Р. Дашковой правильное воспитание нового типа должно было включать в себя три основных компонента: воспитание физическое, нравственное, классическое или школьное. В результате такой педагогической системы «новая порода людей» должна была обладать рядом важных добродетелей, таких как трудолюбие, учтивость, страх Божий, похвальные склонности, благоприятность, «соболезнование о бедных», знание «домостроительства» и опрятность [3, с. 28]. В соответствии с новой концепцией дворянских детей надо было обучать в закрытых привилегированных учебных заведениях, куда они поступали в возрасте не старше пяти-шести лет, пока их еще не испортили дурные влияния и неправильное воспитание. Предполагалось, что, находясь в учебных заведениях до восемнадцати-двадцати лет, они даже с ближайшими

родственниками должны были бы встречаться только в определенные дни и в присутствии воспитателей [3, с. 28–29].

Обновление старых и создание новых учебных заведений, в связи с новыми тенденциями воспитания было поручено президенту Российской Императорской Академии художеств Ивану Ивановичу Бецкому, на общественные взгляды которого повлияли идеи Я. А. Коменского, Ж. Ж. Руссо и Дж. Локка. В 1764 г. по поручению Екатерины II Бецкой подготовил «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества». Затем, согласно его планам, были открыты учебные и воспитательные заведения, в том числе воспитательные дома для сирот, подкидышей и детей неимущих родителей в Москве и Петербурге. Для вновь открытых учебных заведений И. И. Бецким были разработаны уставы. Они были утверждены императрицей и опубликованы. Это в свою очередь способствовало распространению среди дворян новых взглядов на воспитание и обучение [3, с. 29].

Поначалу принятие нововведений в области воспитания и образования воспринимались неоднозначно. Многие были непривычны и вызывали настороженность у представителей старого поколения дворянских фамилий [13, с. 41]. Но постепенно основные принципы, заложенные в новой европейской системе, начали приживаться в Российской империи, соединяясь с исконными русскими традициями. К отечественным воспитательным идеалам, предполагавшим почитание Бога, Государя и Отечества, уважительное отношение к главе семейства и старшим рода, добавились новые образцы, продиктованные идеалами Просвещения.

Во второй половине XVIII в. молодые русские дворяне могли получать образование двумя способами. Большинство семей, как и прежде, предпочитали домашнее обучение [9, с. 48], остальные, руководствуясь семейной традицией, твердым убеждением или в силу других обстоятельств, считали лучшим отдавать детей на обучение в закрытые учебные заведения светского или военного характера. Создатели таких учебных заведений нового типа брали за образцы подобные образовательные учреждения на Западе, успешно адаптируя их идеи на русской почве.

В России этого периода принцип закрытости несли на себе многие военные и светские учебные заведения для мальчиков. Среди военных закрытых учебных заведений наибольшую известность получили кадетские корпуса. Их прообразом стали рыцарские академии, существовавшие в европейских странах еще в XVI–XVII вв. (первая академия была открыта в Неаполе) [14, с. 6]. В них дети дворян получали подготовку к несению военной и придворной службы. Для скорейшего производства в офицеры, осуществлявшегося в том числе и за выслугу лет молодые дворяне старались определяться на службу в отроческом возрасте в качестве кадетов. Во Франции слово «кадет» означало младшего сына в дворянской семье [2, с. 9]. Постепенно это название перешло на всех молодых дворян, находящихся на военной службе до производства их в офицеры, а с появлением кадетских корпусов так стали именовать воспитанников этих учебных заведений.

Первые кадетские корпуса появились в Пруссии. В 1653 г. здесь была открыта кадетская школа, выполнявшая функции обучения дворянских детей военному делу и в то же время позволявшая им избежать службы в неподходящей для них солдатской среде. В окончательном виде кадетский корпус учредил в 1716 г. король Пруссии Фридрих-Вильгельм I [14, с. 6].

В XVIII в. и в России стали появляться шляхетные (дворянские) кадетские корпуса. В 1731 г. по указу Анны Иоанновны в Петербурге был открыт Императорский

шляхетный сухопутный кадетский корпус, разместившийся на Васильевском острове в бывшем дворце князя А. Д. Меншикова. Первоначально он назывался корпусом кадет или кадетским корпусом, но после образования в 1752 г. Морского шляхетного кадетского корпуса стал именоваться сухопутным, а к концу века чаще уже без слова «шляхетный». В 1800 г. он был переименован в Первый кадетский корпус, а при императрицах Анне Иоанновне и Елизавете Петровне также сохранял за собой наименование Рыцарской академии, заимствованное из Европы [14, с. 32]. Здесь воспитывались дети потомственных дворян. В курс наук входили: российская словесность, древние языки, история, международное и государственное право, фортификация и артиллерия, воинское искусство, физика, география, красноречие и другие. Кадеты обучались фехтованию, строевой подготовке, верховой езде, рисованию, музыке, танцам. Все воспитанники были разделены на пять возрастов: от 5 до 9 лет (в корпус принимали не старше 6 лет), от 9 до 12, от 12 до 15, от 15 до 18 лет и от 18 до 21 года. В каждой возрастной группе кадет находился 3 года, а всего в стенах корпуса — 15 лет. Корпус долгое время считался центром просвещения в столице, славился превосходным собранием учебных пособий и библиотекой [14, с. 33].

Как и во многих других учебных заведениях успехи и некоторые неудачи в воспитании зависели от руководства кадетскими корпусами. Сухопутный кадетский корпус пережил свой расцвет в период руководства графом Федором Евстафьевичем Ангальтом. Федор Евстафьевич (по рождению Фридрих-Август) являлся сыном наследного принца Ангальт-Дессауского Вильгельма-Густава, внуком знаменитого полководца Леопольда I и родственником самой Екатерины II. С 1783 г. он перешел на русскую службу и приобрел почетную известность как сподвижник русской императрицы на педагогическом поприще [1, с. 121]. Характер его общения с воспитанниками был чрезвычайно мягким и доброжелательным, что было необычным даже в период распространения просветительских идей. По его словам, наставник должен «предоставлять себя терпению, а в руки воспитанников передавать цветы» [1, с. 121]. В свою очередь графа Ангальта очень ценили и любили его воспитанники. С чувством благодарности и признательности вспоминают о нем бывшие кадеты С. Н. Глинка, В. А. Селиванов, И. С. Жиркевич и другие [1, с. 121].

При графе Ангальте в корпусе был введен особый порядок. В рекреационной зале было установлено несколько досок на которые воспитанники должны были заносить по очереди мысли писателей и ученых, обратившие на себя их внимание, а по воскресеньям здесь же происходило чтение и обсуждение накопившихся за неделю изречений. В свободном доступе находилась европейская и русская свежая периодика, статьи которой также подвергались последующему обсуждению, что было довольно смело в эпоху Великой Французской революции. Отношения наставников с кадетами носили характер товарищества и сотрудничества. Выпускникам корпуса как уже профессиональным военным граф Ангальт давал совет отдавать приказы подчиненным мягко и спокойно, но твердым и уверенным тоном, не позволять себе гнева, высокомерия и надменности [1, с. 123].

«Однако такое воспитание, несмотря на все благие намерения и прилагаемые усилия графа Ангальта, приходило в серьезное столкновение с реальной жизнью: воспитанники корпуса, выйдя из него, нередко оказывались совершенно неприспособленными к жизни, не могли служить, хотя о службе мечтали с детства. В конце XVIII в. в ряде полков происходят самоубийства среди молодых офицеров, среди которых были и выпускники Сухопутного шляхетского корпуса» [1, с. 123]. Систему воспитания

Ангальта, несмотря на все ее положительные черты, критиковали многие выпускники. По воспоминаниям того же Ф.Н. Глинки их директор превратил атмосферу учебного заведения в некое подобие «нравственной оранжереи», находясь в которой воспитанники были оторваны от реального мира и после выпуска надолго сохраняли в себе избыток чувственности, доброты, романтическую склонность к мечтам, что во многом мешало им в дальнейшем занять определенное место в структуре гражданского общества того времени для которого их собственно говоря и готовили. К тому же такого рода мечтатели представляли собой особую опасность, так как превращались со временем в мечтателей политических [1, с. 123–124].

Сухопутный шляхетный кадетский корпус явился началом военного кадетского образования в России. В дальнейшем, в том же Петербурге были открыты: Второй кадетский корпус (в 1762–1800 гг. — Артиллерийский и инженерный шляхетный кадетский корпус), Павловский кадетский корпус (в 1796–1829 гг. — Императорский военно-сиротский дом), получивший свое название в честь императора Павла I, Морской кадетский корпус (до 1800 г. — Морской шляхетный кадетский корпус), выпускавший офицеров флота [3, с. 34].

Воспитательные системы, утвердившиеся в кадетских корпусах в конце XVIII — первой четверти XIX в. имели очень много схожих черт с аналогичными системами, принятыми в других учебных заведениях. Свободное обращение с педагогами, обсуждение прочитанного и даже названия преподаваемых предметов таких как гражданское право, естественное право, римское право роднило в этот период многие военные и гражданские учебные заведения. Особое сходство в обучении воспитанников наблюдалось в Первом Кадетском корпусе, Университетском благородном пансионе и Царскосельском лицее. В это время здесь наблюдался общий для всей эпохи европейский дух свободомыслия и неповиновения, одним из главных проявлений которого стал выход из этих стен многих участников декабристских организаций [1, с. 141].

Восстание декабристов в значительной степени изменило сознание людей того времени. Николай I не без основания сделал выводы, что произошедшее было причиной «пагубного духа» образования, приведшего к неповиновению, которое в свою очередь превратилось в систему. Следствием стало то, что во времена царствования императора Николая атмосфера в кадетских корпусах коренным образом поменялась. На первое место вышли такие качества как любовь к Государю и верность Престолу. Большое внимание уделялось религиозному воспитанию [1, с. 146]. И несмотря на достаточную жесткость режима, установившегося в николаевскую эпоху, верноподданнические чувства воспитанников были достаточно глубокими и искренними. Именно в этот период зарождается система корпоративных ценностей офицерско-дворянской среды, объединившая в себе весь офицерский корпус, начиная с императора и заканчивая самым младшим из кадетов [1, с. 142–146].

Соединяя в себе большое количество достоинств и некоторые недостатки в системе воспитания, кадетские корпуса, вплоть до революции 1917 г. занимали особое место в структуре военных учебных заведений Российской империи, выпускники которых составляли элиту отечественной армии, а воспитательная система, в основу которой были положены главные принципы служения Государю и Отечеству, носила в этих заведениях длительный и динамично развивающийся процесс, направленный на формирование целостной личности [2, с. 8].

Примером светского закрытого учебного заведения для мальчиков этого периода может служить известный Царскосельский лицей, возникший по примеру напо-



леоновского [16, р. 210], но пришедший в Россию не напрямую из Франции, а через Польшу. Образование лицея в Варшаве, в старинном дворце польских королей<sup>1</sup> скорее всего явилось толчком к созданию в 1810 г. лицея в императорском дворце Царского села. Лицей был призван готовить чиновников высшего ранга, в основном дипломатов. «Курс обучения длился 6 лет: 3 года на начальном отделении, 3 — на окончательном. Принимали подготовленных, и за шесть лет им давали как среднее, так и высшее образование, приблизительно в объеме философского и юридического факультетов Университета. И права все окончившие лицейский курс получали те же, что и выпускники университетов» [5, с. 108].

Для лицеистов был введен строгий и размеренный распорядок дня. Они поднимались в шесть утра и шли на молитву в общую залу. Утреннюю и вечернюю молитву читали вслух по очереди. До семи часов получали легкий завтрак и готовились к занятиям. С семи до девяти часов утра лицеисты слушали лекции. В девять часов была прогулка, затем обед, с двух до трех часов — чистописание или рисование, потом снова слушали две или три лекции, в пять — вечерний чай, затем до шести прогулка, повторение уроков или вспомогательный класс. По средам и субботам — танцевание или фехтование. В половине девятого звучал звонок к ужину и в десять часов вечера воспитанники расходились по комнатам, располагавшимся на верхнем этаже лицейского здания. Большое внимание уделялось физическому развитию лицеистов. Зимой воспитанники ежедневно катались на коньках, летом занимались плаванием и греблей на прудах и озерах Царскосельского парка. Обращение с учениками было исключительно вежливым и тактичным, было распространено свободное общение с педагогами, обсуждение прочитанного, телесные наказания отвергались, все было направлено на развитие индивидуальных особенностей каждого воспитанника [3, с. 38]. Большое внимание уделялось изучению иностранных языков, особенно французскому, который преподавал Давид де Будри — родной брат Жана Поля Марата [16, р. 210]

Практический опыт формирования духовно-интеллектуальной элиты оказался успешным. Выпускники Царскосельского лицея стали поистине лучшими представителями отечественной культуры, ее творцами и настоящими сподвижниками отечественного просвещения [8, с. 176]. В 1817 г. Лицей окончили А. С. Пушкин и А. А. Дельвиг, будущий канцлер Российской империи князь А. М. Горчаков, историк М. А. Корф, мореплаватель Ф. Ф. Матюшкин, декабристы И. И. Пущин и В. К. Кюхельбекер. В 1822 г. Лицей был передан в Ведомство военно-учебных заведений. В 1843 г. он был переведен в Петербург, в помещение Александровского сиротского дома на Петербургской стороне. И с этого времени Царскосельский Лицей стал именоваться Александровским [5, с. 108].

Обращаясь к истокам возникновения светских закрытых учебных заведений для девочек, необходимо вспомнить, что они берут свое начало от монастырских школ. Первая светская женская школа Европы — Королевский дом Святого Людовика (*Maison royale de Saint-Louis*), возникла в поселке Сен-Сир в пригороде Парижа [15, р. 12] и в последствии стала образцом для многих подобных заведений в Европе, включая Смольный институт в Петербурге.

Основанная еще в 1684 г. мадам де Ментенон для дочерей обедневших дворян и являвшаяся по сути светским учебным заведением, школа в Сен-Сире все же продол-

<sup>1</sup> Школа *Königlich-Preußisches Lyzäum zu Warschau* (Королевский Прусский Лицей в Варшаве) была создана прусской властью для юношей зажиточных слоев населения Варшавы и просуществовала с 1804 по 1831 г.

жала сохранять черты монастырского воспитания, хотя программа обучения здесь была значительно шире, чем при монастырях. Мадам де Ментенон упразднила в учебном заведении монастырские одежды и одела воспитанниц в светские платья, обозначив год обучения цветом лент [15, p. 43].

Сен-Сир оставался закрытым учебным заведением, свидания с родителями разрешались только несколько раз в году в присутствии воспитательницы. Здесь была возможна и переписка с родителями при условии использования для нее готовых образцов писем [6, с. 87].

В 1792 г. после Великой французской революции женский институт в Сен-Сире прекратил свое существование вместе с подобными учебными заведениями «старого порядка» [15, p. 125]. В бывшее здание женского пансиона в 1806 г. впоследствии была перенесена Специальная военная школа (*École spéciale militaire de Saint-Cyr*), основанная Наполеоном<sup>2</sup>.

У Сен-Сира были последователи в Париже, Германии, Швеции, Дании, Польше [6, с. 93]. В России Смольный институт благородных девиц создавался также по примеру учреждения мадам де Ментенон. Первоначально институт разместился в Воскресенском Новодевичьем монастыре около деревни Смольной (отсюда он и получил свое название). Впоследствии для женского института было выстроено специальное здание. Смольный институт всегда пользовался особым покровительством императорской семьи, сюда принимались только дочери потомственного родовитого дворянства [3, с. 39].

По уставу дети должны были поступать в заведение не старше шестилетнего возраста и оставаться там двенадцать лет, причем с родителей бралась расписка, что они не будут требовать их назад ни под каким предлогом до истечения этого срока [11, с. 8]. Императрица надеялась, удалив детей на долгий срок от невежественной среды и вернув туда уже развитую и облагороженную девушку, сформировать новый тип женщины, которая в свою очередь могла бы передавать привитые ей духовные ценности уже собственным детям [11, с. 5]. Позже императрица Мария Федоровна сократила срок обучения до 9 лет, так как пришла к выводу, что в продолжение столь длительного периода обучения дети совершенно отвыкают от семьи и возвращаются домой с неохотой и даже отвращением [3, с. 41].

Вначале желающих определить своих дочерей в Смольный институт оказалось немного. Общество отнеслось с недоверием к учебному заведению, основанному на необычных для русской жизни того времени принципах. Особенно смущало родителей требование о невозможности забрать дочерей обратно из учебного заведения до истечения двенадцатилетнего срока. Однако впоследствии институт завоевал общественное признание, чему способствовало открытие при нем в 1767 г. Училища для мещанских девушек [13, с. 41].

В Смольном институте поддерживалась идея Сен-Сира о разделении учениц по возрасту и цветам в одежде. Девочки принимались с 5–6 лет, курс обучения был рассчитан на 12 лет. Формировались 4 возрастных класса, в которых воспитанницы находились по три года: с 6 до 9, с 9 до 12, с 12 до 15, с 15 до 18 лет. Прием проводился один раз в три года. Каждому возрасту соответствовал цвет платьев: кофейный или коричневый для младших девочек (их так и называли кофейницами), голубой, фиоле-

<sup>2</sup> Это высшее военное учебное заведение существует и по сей день. Здесь получили образование 11 маршалов Франции и 6 членов Французской академии. В свое время здесь проходил обучение Жорж Шарль Д'Антес.

товый и белый для старших. В праздничные дни оставался тот же цвет, только платья были из шелковых тканей. Коричневый цвет был более практичен для младших детей. Светлые цвета символизировали все более возрастающую образованность и аккуратность. Старших девушек причесывал парикмахер, младших стригли [13, с. 42].

Институтская программа включала преподавание Закона Божьего, русского языка и литературы, иностранных языков, географии, истории, арифметики, геометрии, естественной истории, физики и чистописания. Особое внимание уделялось нравственному воспитанию. Пристальному контролю со стороны наставниц подвергался внешний вид институток, осанка, прическа. За неряшливый вид могли наказать гораздо строже, чем за невыученный урок [3, с. 40].

Во второй половине XVIII – начале XIX вв. в России сложилась уже система закрытых учебно-воспитательных заведений для девочек из дворянских семей. После смерти Екатерины II руководство государственными женскими учебными заведениями приняла на себя супруга императора Павла I Мария Федоровна. В 1797 г. по ее инициативе в Санкт-Петербурге открылся Екатерининский институт благородных девиц. После окончания Отечественной войны, в 1813 г. был основан Патриотический институт для дочерей штаб- и обер-офицеров, принимавших участие в боевых действиях. В 1829 г. по этому образцу был создан Павловский институт для дочерей младших офицеров. Самым главным в педагогической системе всех женских институтов по указанию императрицы почиталось религиозно-нравственное и светское воспитание будущих жен и матерей, достойных представительниц дворянского сословия [3, с. 39]. Это было в значительной степени оправдано, так как в дальнейшем выпускницы институтов благородных девиц применяли воспитательную систему своих учебных заведений уже в отношении собственных детей. Так, например выпускница Смольного института Александра Федоровна Черепанова (в замужестве Боратынская), одна из любимых фрейлин императрицы Марии Федоровны, последовавшая после замужества за супругом в его родовое имение Мара Тамбовской губернии, уделяла значительное внимание воспитанию и образованию младшего поколения семьи Боратынских. «Воспитание детей Александра Федоровна основывала на тех же принципах, которые были присущи Смольному институту: доверительные отношения, поощрения, приобщение к чтению книг и развитие естественного желания учиться, эстетическое воспитание, идеальные представления о мире» [7, с. 189].

Во всех военных и светских мужских и женских закрытых учебных заведениях устав был очень строгим, распорядок дня соблюдался неукоснительно, нарушения правил влекли за собой наказания. Например, в том же Смольном институте провинившаяся девочку могли в назидание поставить на табурет перед всем классом или лишить ужина, к переднику грязнули специально прикрепляли ношенный чулок, что считалось очень стыдным [3, с. 40]. В Царскосельском лицее также практиковалось наказание одеждой. За недостойное поведение ученика могли лишить форменной лицейской одежды и заставить облачиться в ту, в которой он прибыл из дома. Нередко эта одежда выдавала небогатое семейное положение, что вызывало насмешки сверстников. Нарушителя учебного порядка в аудитории сажали на специально отведенное место, называемое «черным столом» [9, с. 74].

Строгое соблюдение дисциплины приучало воспитанников к порядку и способствовало выработке своеобразной закалки, которая в дальнейшем помогала им преодолевать разного рода жизненные трудности и поддерживать свое духовное и физическое состояние на высоком уровне.

Подводя итоги, можно сказать, что на основе идей французских просветителей сначала в Европе, начиная с XVII в., а затем и в России во второй половине XVIII – первой половине XIX вв. возникает большое количество мужских и женских учебных заведений для дворян, в основу воспитания которых были положены принципы закрытости и жесткой дисциплины. Все эти воспитательные заведения были результатом внедрения новой образовательной системы, сочетавшей в себе как положительные, так и отрицательные элементы. Не все учебные заведения подобного толка могли обеспечить воспитанникам высокий уровень обучения. Многие зависело от руководства, оснащения учебными материалами, степени удаленности от столицы. Однако, несмотря на отрицательные моменты, вызванные прежде всего длительной изоляцией детей от семьи и реального мира, опыт формирования подобных специальных учебных заведений в целом оправдал себя, о чем свидетельствуют воспоминания современников. Можно сказать, что российская дворянская культура пережила свой расцвет во второй половине XVIII – первой половине XIX в., чему способствовала ориентация на европейские образцы воспитания и образования. Новая образовательная система была в некоторой степени адаптирована для российского дворянства, соединив в себе лучшие достижения западной педагогической мысли и традиционные российские духовные и общественные ценности. Реализация этой системы принесла свои плоды. Многие выпускники и выпускницы лучших закрытых учебных заведений обладали обширными знаниями и прекрасными манерами, что позволило им в дальнейшем успешно реализовывать себя в общественной жизни и становиться творцами новой русской культуры.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Аурова Н. Н.* Система военного образования в России: Кадетские корпуса во второй половине XVIII – первой половине XIX века. М.: Изд-во Института российской истории РАН, 2003. 250 с.
- 2 *Абрамов А. П.* Отечественный и зарубежный опыт формирования личности условиях военного образования. Курск: Изд-во Юго-Западного государственного ун-та, 2010. 186 с.
- 3 *Барашев М. А.* Воспитание и образование русского дворянства второй половины XVIII – начала XIX веков. Владимир: Изд-во Владимирского государственного ун-та, 2005. 56 с.
- 4 *Гончаров М. А.* Основные тенденции образования и воспитания в России XVIII века: монография. М.: Интеллект-Центр, 2011. 144 с.
- 5 *Гордин А. М., Гордин М. А.* Пушкинский век: Панорама столичной жизни. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2006. Кн. 2. 216 с.
- 6 *Демидовская А. Е.* Женское воспитание и образование во Франции XVIII века. Архангельск: Изд. дом им. В. Н. Булатова Северного Арктического федерального ун-та, 2013. 151 с.
- 7 *Климкова М. А.* «Край отеческий...». История усадьбы Боратынских. СПб.: Искусство-СПб, 2006. 623 с.
- 8 *Комиссаренко С. С.* Элита российской культуры. СПб.: Нестор, 2004. 236 с.
- 9 *Курочкина И. Н.* Этикет как социальное явление и его значение в педагогической деятельности. М.: ФЛИНТА, 2018. 148 с.
- 10 *Литвинов С. В.* Историческая динамика взаимодействия русской культуры с культурами стран Западной Европы (середина XVI – середина XIX вв.). М.: Книжный дом «Университет», 2008. 428 с.

- 11 *Лядов В. И.* Исторический очерк столетней жизни Воспитательного общества благородных девиц и Санктпетербургского Александровского училища. СПб.: Изд-во тип. дух. журн. «Странник», 1864. 111 с.
- 12 *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. От Возрождения до Канта. Новое время. СПб.: Пневма, 2002. 880 с.
- 13 *Самсонова Т. П.* Музыкальное образование в учебных заведениях Санкт-Петербурга XVIII века. СПб.: Изд-во Литературного государственного ун-та им. А. С. Пушкина, 2006. 58 с.
- 14 *Сыченков Б. П.* Три века кадетства в России. М.: Дрофа, 2019. 336 с.
- 15 *Jacquemin Hélène* Livres et jeunes filles nobles à Saint-Cyr (1686–1793). Rennes: Collection Mnémosyne — Prix, 2005. 260 p.
- 16 *La culture française en Russie (1700–1900) / ouvrage couronné par L'Academie des sciences morales et politiques.* Paris: Librairie Hachette et Cie Publ., 1913. 250 p.

#### Источники

- 17 *Руссо Ж. Ж.* Эмиль или о воспитании / пер. с франц. П.Д. Первова. М.: Книгоизд. К. И. Тихомирова, 1911. 580 с.
- 18 *Helvétius Cl.-A.* De l'esprit. Paris: chez Durand, Libraire, 1758, 643 p. // La Bibliothèque Nationale de France. URL: <http://classiques.uqac.ca> (дата обращения: 17.08.2022)

\*\*\*

© 2023. Natalya. S. Furazheva  
Moscow, Russia

### EUROPEAN IDEA OF NOBLEMEN'S BOARDING SCHOOLS AND ITS ADAPTATION IN THE CULTURAL SPACE OF RUSSIA OF THE SECOND HALF OF THE 18TH — THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

**Abstract:** The second half of the 18<sup>th</sup> century and the first half of the 19<sup>th</sup> century saw significant changes to take place among the Russian nobility. The idea of forming a new type of nobility with an orientation towards Western models emerges, entailing changes in the system of education and upbringing. Thus, the concept of closed educational institutions for the upbringing of a new noble elite came to being. The principles of education and upbringing in those institutions were borrowed from the French Enlighteners, however modified because of their adaptation to the peculiarities of Russian society of that period. The basic idea was to isolate the child from the harmful influence of the social environment from an early age to let him follow a certain pedagogical concept. I.I. Betsky developed charters for male and female educational institutions in Russia. The most common military institutions of the time were cadet corps which for a long time became a source of forging of the best officer personnel for the Russian Empire. Tsarskoye Selo Lyceum represents an example of a secular educational institution for boys, known mainly for its first graduates. The Smolny Institute, established after the image of St. Louis School in Saint-Cyr near Paris, later



served as a model for other institutes for noble maidens. All of these institutions were characterized by strict adherence to statutes and strict discipline. Despite some negative aspects, many closed educational institutions of the period under consideration brought up the best representatives of the nobility.

**Keywords:** Cultural Space, Enlightenment, Russian Nobility, Education, “New Breed of People”, Specimens, Closed Educational Institutions, Cadet Corps, Tsarskoselsky Lyceum, Smolny Institute, Isolation, Discipline, Behavior, Graduates.

**Information about the author:** Natalya S. Furazheva — PhD in Culturology, Associate Professor, Institute of Slavic Culture, A. N. Kosygin Russian State University, Khibinsky Pr. 6, 129337 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1239-2286>

E-mail: [furazheva@yandex.ru](mailto:furazheva@yandex.ru)

**Received:** October 10, 2022

**Date of approval by the reviewers:** December 05, 2022

**Date of publication:**

**For citation:** Furazheva, N. S. “The European Idea of Noblemen's Boarding Schools and its Adaptation in the Cultural Space of Russia in the Second Half of 18<sup>th</sup> – First Half of 19<sup>th</sup> Centuries.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 106–118. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-106-118>

## References

- 1 Aurova, N. N. *Sistema voennogo obrazovaniia v Rossii, Kadetskie korpusa vo vtoroi polovine XVIII – pervoi polovine XIX veka [The System of Military Education in Russia: Cadet Corps in the Second Half of the 18<sup>th</sup> and First Half of the 19<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow, Institute of Russian History of the RAS Publ., 2003. 250 p. (In Russ.)
- 2 Abramov, A. P. *Otechestvennyi i zarubezhnyi opyt formirovaniia lichnosti usloviakh voennogo obrazovaniia [Domestic and Foreign Experience of Identity Formation in Military Education]*. Kursk, South-West State University Publ., 2010. 186 p. (In Russ.)
- 3 Barashev, M. A. *Vospitanie i obrazovanie russkogo dvorianstva vtoroi poloviny XVIII – nachala XIX vekov [Upbringing and Education of the Russian Nobility in the Second Half of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries]*. Vladimir, Vladimir State University Publ., 2005. 56 p. (In Russ.)
- 4 Goncharov, M. A. *Osnovnye tendentsii obrazovaniia i vospitaniia v Rossii XVIII veka: monografiia [Major Trends of Education and Upbringing in 18<sup>th</sup> Century Russia]*. Moscow, Intellect-Tsentr Publ., 2011. 144 p. (In Russ.)
- 5 Gordin, A. M., Gordin, M. A. *Pushkinskii vek: Panorama stolichnoi zhizni [Pushkin Century: A Panorama of Capital Life]*, Book 2. St. Petersburg, Pushkinskii fond Publ., 2006. 216 p. (In Russ.)
- 6 Demidovskaia, A. E. *Zhenskoe vospitanie i obrazovanie vo Frantsii XVIII veka [Women's Upbringing and Education in 18<sup>th</sup> Century France]*. Arkhangel'sk, Izdatel'skii dom im. V. N. Bulatova of the Northern Arctic Federal University Publ., 2013. 151 p. (In Russ.)
- 7 Klimkova, M. A. “Krai otecheskii...”. *Istoriia usad'by Boratynskikh [“Fatherland...”]*. *The History of the Baratynsky's Estate*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2006. 623 p. (In Russ.)
- 8 Komissarenko, S. S. *Elita rossiiskoi kul'tury [The Elite of Russian Culture]*. St. Petersburg, Nestor Publ., 2004. 236 p. (In Russ.)

- 9 Kurochkina, I. N. *Etiket kak sotsial'noe iavlenie i ego znachenie v pedagogicheskoi deiatel'nosti* [Etiquette as a Social Phenomenon and its Importance in Pedagogical Activities]. Moscow, FLINTA Publ., 2018. 148 p. (In Russ.)
- 10 Litvinov, S. V. *Istoricheskaiia dinamika vzaimodeistviiia russkoi kul'tury s kul'turami stran Zapadnoi Evropy (seredina XVI – seredina XIX vv.)* [Historical Dynamics of Interaction between Russian Culture and Cultures of Western Europe (Mid-16<sup>th</sup> – Mid-19<sup>th</sup> Centuries)]. Moscow, Knizhnyi dom “Universitet” Publ., 2008. 428 p. (In Russ.)
- 11 Liadov, V. I. *Istoricheskii ocherk stoletnei zhizni Vospitatel'nogo obshchestva blagorodnykh devits i Sanktpeterburgskogo Aleksandrovskogo uchilishcha* [Historical Sketch of the Centenary Life of the Noble Girls' Education Society and the St. Petersburg Alexander School]. St. Petersburg, Tipografiia dukhovnogo zhurnala “Strannik” Publ., 1864. 111 p. (In Russ.)
- 12 Reale Dzh., Antiseri, D. *Zapadnaia filosofia ot istokov do nashikh dnei. Ot Vozrozhdeniia do Kanta. Novoe vremia* [Western Philosophy from its Origins to the Present Day. From the Renaissance to Kant. Modern Times]. St. Petersburg, Pnevma Publ., 2002. 880 p. (In Russ.)
- 13 Samsonova, T. P. *Muzykal'noe obrazovanie v uchebnykh zavedeniakh Sankt-Peterburga XVIII veka* [Music Education in St. Petersburg Educational Institutions in the 18<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, Pushkin Leningrad State University Publ., 2006. 58 p. (In Russ.)
- 14 Sychenkov, B. P. *Tri veka kadetstva v Rossii* [Three Centuries of Cadetship in Russia]. Moscow, Drofa Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)
- 15 Jacquemin Hélène *Livres et jeunes filles nobles à Saint-Cyr (1686–1793)*. Rennes, Collection Mnémosyne — Prix Publ., 2005. 260 p. (In French)
- 16 *La culture française en Russie (1700–1900)*, ouvrage couronné par L'Académie des sciences morales et politiques. Paris, [without a publisher], 1913. 250 p. (In French)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-119-131>

УДК 008

ББК 71(2) + 85.33(2)

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. А. В. Белов

г. Москва, Россия

**КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР «СЛОБОДСКОГО ДВОРЦА» ДЕМИДОВЫХ  
В «НЕМЕЦКОЙ СЛОБОДЕ»:  
ОРГАНИЗАЦИЯ, ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ  
И УГАСАНИЕ ТРАДИЦИИ ДВОРЯНСКИХ ДОМАШНИХ  
ТЕАТРОВ МОСКВЫ НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВВ.**

**Аннотация:** Крепостные театры сыграли большую роль в распространении традиций театра Западной Европы в России. Но подавляющая их часть носила любительский и закрытый характер. Публичные и при этом профессиональные крепостные коллективы были крайне не многочисленны. Театр Н. А. и Н. Н. Демидова принадлежал к небольшому числу частных театров, которые занимали промежуточное положение (театры «средней руки») между основной массой любительских домашних коллективов, и весьма не многими высокопрофессиональными крепостными труппами. Создатели данной промежуточной категории домашних творческих коллективов относились к высшим кругам российского общества, обладали большими деньгами и были хорошо знакомы с культурой Западной Европы и России. Именно эта труппа домашних театров сыграла большую роль в деле формирования культурной среды и сценических кадров России. В работе раскрываются особенности внешнего вида и внутреннего убранства здания театра. Анализируются разные формы сценического искусства. Особое внимание обращено на музыкантов и певцов, которые играли большую роль в культурной жизни дворца. Рассказывается история семьи актера Мочалова (Степана, его жены и сына). Разбираются причины заката усадебного театра Демидовых, рассматриваются события, связанные с этим процессом, его значение.

**Ключевые слова:** Н. А. Демидов, Н. Н. Демидов, крепостной театр, усадебный театр, культурная среда города, русский национальный театр, «Слободской дом»

**Информация об авторе:** Алексей Викторович Белов — доктор исторических наук, старший научный сотрудник, Институт российской истории Российской академии наук, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19, 117292 г. Москва, Россия; доцент, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации (Финансовый университет), Ленинградский просп., д. 49/2, 125167 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5606-0086>

E-mail: [belovavhist@mail.ru](mailto:belovavhist@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 26.01.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 27.03.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

*Дата цитирования:* Белов А. В. Крепостной театр «слободского дворца» Демидовых в Немецкой слободе: организация, творческий потенциал и угасание традиции дворянских домашних театров Москвы на рубеже XVIII-XIX вв. // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 119–131.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-119-131>

Произошедшее на исходе XVIII столетия массовое распространение среди дворянских кругов России моды на домашний театр (затронувшей в начале столичные, а затем и крупнейшие региональные центры) имело исключительное значение. Оно не только знакомило часть населения страны с данной формой западноевропейского искусства, но создало условия для формирования базы для его превращения в часть национальной культуры России. Причем той ее составляющей, которая к сегодняшнему дню выступает устойчивым международным брендом нашей страны. В рамках усадебного театра возникали кадры будущих сценических коллективов, был сформирован широкий круг потребителей данного вида искусства.

Так сложилось, что и в массовом сознании образ «барского театра» устойчиво связан с единичными, крупнейшими коллективами. В Москве в первую очередь (а нередко и исключительно) его ассоциируют лишь с пригородными усадьбами Шереметевых. Куда реже исследователи интересовались другими значительными труппами.

Вместе с тем круг усадебных коллективов Первопрестольного города на рубеже XVIII–XIX вв. был чрезвычайно широк. По данным полиции весной 1797 г. здесь функционировало, по крайней мере, 53 усадебных крепостных театра [6, с. 37]. Их можно разбить на три основные категории. Первая, (куда относились театры П. Б. и Н. П. Шереметевых, П. А. Позднякова, Н. Б. Юсупова) представляли собой высокопрофессиональные и публичные (т. е. рассчитанными в том числе и на массового зрителя), но весьма немногочисленные труппы. Третья группа включала куда большее число сценических площадок, но они представляли собой небольшие домашние коллективы, развлекавшие узкий круг семьи владельца. По сути, это были любители, уровень игры которых был едко высмеян в комедии А. А. Шаховского с говорящим названием «Полубарские затеи». Но были и театры, находившиеся между этими двумя наиболее известными типами. Учредителями их являлись по преимуществу сановниками высшего ранга, совмещавшими большие финансовые возможности с высоким культурным уровнем, что позволяло им формировать домашние труппы, обладающие заметным профессиональным и художественным потенциалом. Внимание на такую промежуточную форму как на особый тип усадебных театров, обратил еще в начале XX в. историк В. Г. Сахановский, обозначивший их как театры «средней руки» (Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1267. Оп. 10. Д. 25. Л. 53). Эта категория вбирала в себя основную массу специально подготовленных артистов и музыкантов, которые позже оказали основой для последующего развития городских театров. При этом они стояли особняком, занимая место между сугубо любительскими домашними труппами (которых было подавляющее большинство) и немногими высокопрофессиональными крепостными коллективами.

Перечень домашних театров данной категории был достаточно широк, приближаясь к двум десяткам. Сюда можно отнести крепостные коллективы Д. Е. Столыпина в Тверской части (8 актеров, 9 актрис, 20 музыкантов и хор певчих из 16 чел.), Н. Г. Шаховского в Серпуховской части (9 актрис, 12 актеров и музыкантов), А. И. Давыдова в Пречистенской части (8 актрис и 15 певчих) и т. д. [3, с. 71–74]

Показательно, что актеры-выходцы из данной категории домашних театров, а порой и целые сформированные при них труппы, позже играли на первых сценах страны — императорских. Как это было, в частности, с актерами Столыпина. Что, впрочем, не удивительно. Владельцы и создатели театров «средней руки» относились к числу образованных, понимающих законы искусства и сцены аристократов, которые подолгу жили за границей и стремились в создаваемых ими коллективах достичь высокого уровня исполнения. Помимо поддержания домашней труппы помещики-театралы выступали переводчиками пьес, дирижерами, вокальными педагогами, режиссерами-постановщиками. Эти лица уже сами по себе сыграли большую роль для распространения и «укоренения» театральной культуры в стране. Кроме того они обладали достаточными для этого весьма затратного дела материальными, да и людскими ресурсами.

К данной группе лиц в полной мере принадлежали промышленники Никита Акинфиевич и Николай Никитич Демидовы, относившихся к весьма узкому кругу деловых людей того времени, представители которого уверенно вступили в высшие круги российского общества.

Выходцы из этого рода являлись не только незаурядными хозяйственниками и администраторами. Известны они были и своим страстями и увлечениями. В частности, большой резонанс получил интерес, наверное, всех представителей этого рода, к садовому и оранжерейному делу. А вот о театральных достижениях их известно куда меньше. Хотя из труппы Н. Н. Демидова вышел Степан Мочалов (один из крупнейших мастеров Московского императорского театра). Уроженцем «Слободского дома» был и его сын — будущий гений русской сцены Павел Мочалов, фамилия которого стала нарицательной при определении виртуозности игры.

Московский театр Н. А. и Н. Н. Демидовых (как и большинство подобного рода структур) функционировал на двух площадках — в пригородной усадьбе и в городском дворце («Слободском доме»), который Н. А. Демидов (1724–1789) начал взводить на территории элитарного московского пригорода — «подгородной» Немецкой слободы (откуда и его название). По воспоминаниям графа М. Д. Бутурлина современники именовали это фактический район города не иначе как «foubourg S-t Germain» (предместьем Сен-Жермен) [4, с. 32].

Н. А. Демидов приступил к возведению московской резиденции и обустройству ее территории в 1762 г., и продолжал заниматься этим делом вплоть до второй половины 1770-х гг., т. е. до своего возвращения из поездки по Европе, проходившей в 1771–1773 гг., куда он увозил на лечение супругу. По прибытию в Россию у них родился единственный сын Николай, который станет вторым и последним владельцем усадьбы в Немецкой слободе. Именно к его заслугам принадлежит формирование и обучение домашней труппы.

В результате усилий отца и сына на пространстве между Вознесенкой улицей (ныне Радио) и правым берегом реки Яузы возник обширный, выполненный в стиле барокко дворцовый комплекс. На обширном участке появился целый ряд хозяйственных построек, а также парк с каменными теплицами, где произрастали диковинные южные растения и вызревали заморские плоды: ананасы, апельсины, лимоны и др. Причем процесс этот шел в буквальном смысле в промышленных масштабах — урожаи продавались на рынке.

Н. Н. Демидов (1773–1828), второй и последний владелец усадьбы, получил впоследствии известность как активный участник Отечественной войны 1812 г., меценат, коллекционер и дипломат. В 1815 г. он уехал за границу российским посланником и навсегда обосновался во Флоренции. По отчетам архитектора отделочные работы



в московском доме на Яузе в конце сентября 1769 г. находились уже в заключительной стадии (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 59. Л. 4). В конце 1770-х гг. Н. А. Демидов более или менее постоянно проживал в своей московской резиденции [2, с. 68]. По-видимому, к этому же времени был готов и театр — модный, а от того «обязательно нужный» элемент, и атрибут домашней жизни российской аристократии тех лет.

Крепостная группа получила специально выстроенное театральное сооружение, которое вплотную примыкало к главному корпусу дворцового здания с восточной стороны. Это хорошо видно на плане конца XVIII в. (выкопировке из чертежа Д. Баженова 1796 г.) [1, с. 266]. Таким образом, оба помещения сливались в единую конструкцию. Их соединял проходной «тесовый коридор», продолжавший центральный коридор усадьбы, тянувшийся насквозь по центру всего дворцового корпуса и объединяющий воедино все парадные комнаты первого этажа. По нему хозяева с гостями следовали из главных покоев на представление.

Перед театральным флигелем возвышалась (закрывая его со стороны улицы) одна из хозяйственно-жилых построек усадьбы. На плане 1796 г. она обозначена как «служба с принадлежностями». Ее фасад как тогда, так и сейчас находится по красной линии улицы Вознесенкой. Со стороны парка корпуса «службы» и театра перекрывались длинной каменной оранжереей [1, с. 266].

Изначально между «службами» и крепостным театром проходил арочный проезд, соединявший пространство перед дворцом и внутренний хозяйственный дворик. Сейчас это место застроено — непосредственно на нем возведено крыльцо и коридор, который являются частью главного входа в здание, занятого одно из высших учебных заведений Москвы. Театральный корпус было выполнено из камня (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 73), в два этажа [10, с. 338] и в «два света» с галереей. Кровлю покрывало железо. Общая площадь сооружения составляла 17 саж<sup>2</sup>. (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 73), т. е. около 77 м<sup>2</sup>. Таким образом, театральный флигель представлял собой куб с длиной стен чуть меньше девяти меров. Если это переложить на реалии сегодняшнего дня, то по занимаемой площади театра совпадает с размером четырех-пятикомнатной квартиры. При этом необходимо отметить, что среди прочих элементов данной усадьбы это здание имело достаточно большой размер. Так, например, корпуса «куханный» и «людской» уступали ему ровно в два раза. Да и подавляющая часть сооружений усадьбы (естественно кроме дворца) была меньше (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 73).

Внешние фасады театрального корпуса не имели никаких украшений, хоть как-то выделяющих или обозначающих функционал данного сооружения (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 72–74об). С первого взгляда это странно, тем более, если учесть, что над возведением дома в роли архитектора трудился скульптор Иван Юст (Jogan Iust), которому принадлежит богатейшая декоративная отделка дворца [10, с. 338]. В своих письмах он неоднократно извещал хозяина о проделанной им работе. Впрочем, в вычурном украшении театрального флигеля, скорее всего, просто не было никакой нужды — сооружение находилось в глубине усадьбы и было закрыто со всех сторон «службами» и главным домом. В описании здания они так же отсутствуют (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 3. Д. 518. Л. 6–12; РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 4–31, 73–74 об).

Особое значение имело именно внутренне убранство, которое заметно превосходило внешнюю отделку. Оба этажа представляли собой парадно украшенные помещения. В нем можно было увидеть высокие арочные окна, выполненные в ампирном стиле карнизы, величественные порталы в аванзале второго этажа [10, с. 338].

«Двухсветность» и два ряда высоких окон позволяли добиться хорошего освещения. Кроме того в основном помещении, где проходили спектакли, висела большая вызолоченная люстра с 48-ю подсвечниками, общей площадью  $2\frac{3}{4}$  саж<sup>2</sup> (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 3) (если бы данная конструкция имел форму квадрата, то каждая из его сторон составляла 2,6 м.). Наверняка имелось и скульптурное украшение пространства. Возможно, те самые «греческие мальчики», или аналогичные им образы. То, что внутренне убранство театра было украшено, весьма вероятно, так как отделкой зданий усадьбы занимался, в том числе, Франческо Кампорези — известнейший скульптор и декоратор своего времени.

Внутри театрального зала, скорее всего, по аналогии с другими заведениями подобного рода не было стационарных сидячих места. В преддверии выступления вносились необходимое число стульев, или напротив, освобождали зал, готовя его для танцев.

В ходе перестроек, произошедших совсем недавно, внутренний облик усадебного театра был изменен до неузнаваемости: заделаны или утрачены исходные черты, которые были зафиксированы исследователями еще каких-то двадцать лет тому назад. В частности, описанные в 1998 г. «величественные ампирные порталы в аванзале второго этажа» [10, с. 338].

Формирование собственной домашней труппы Демидовых было построено (как и у других хозяев) на двух началах: поиск и воспитание способных людей из числа своих же крепостных «робят», а также приобретение уже подготовленных крепостных мастеров и даже целых коллективов, выставленных на продажу их прежними хозяевами. Так, для работы в своем домашнем театре владелец выписал из Нижнетагильского завода детей. 14 декабря 1792 г. 20 мальчиков и 20 девочек действительно прибыли в Москву, но в какой степени и в каком качестве они были задействованы в театральной жизни усадьбы пока неизвестно [8, с. 149].

Так в 1792 г. Н. Н. Демидовым была куплена труппа Головина, продаваемая прежним хозяином с торгов. К 1797 г. на сцене театра «Слободского дома» выступали и собственные актеры. Всего 16 человек (9 мужчин и 7 женщин), которые являлись «дворовыми» людьми [3, с. 33]. Необходимо особо отметить, что это был не любительский, а вполне профессиональный коллектив, способный достойно приставлять себя на сцене любого, в том числе и крупного театра. Во всяком случае, владелец усадьбы стремился к такому результату. Его балетные танцовщицы проходили обучение в Театральном училище Императорского театра, готовящем кадры для первой сцены страны.

В 1794 г. Н. Н. Демидов заключил контракт с известным балетмейстером Фр. Розетти, который обязывался принять на обучение от него 22 крепостных человека. Для обучения еще 20 мальчиков игре на духовых и струнных инструментах в 1798 г. привлекли капельмейстера Вернера. А через год для подготовки оркестра роговой музыки к капельмейстеру А. И. Иванову было отдано 35 крепостных мальчиков. В 1800 г. к обучению крепостных мальчиков инструментальной и роговой музыке были привлечены еще два капельмейстера А. Ф. Калиозо и С. Д. Карелин. Причем последний неотлучно прибывал при коллективе, так как корреспонденции на его имя шли непосредственно в дом Н. Н. Демидова [8, с. 152–153].

Насколько разнообразен был репертуар домашней труппы Демидовых? В описи начала XIX в. упомянутого «5 перемен» «декерацийев» (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 119. Л. 73). Таким образом, перечень исполняемых произведений (даже с учетом сломанных и переделанных задников) был не таким большим. По-видимому, выбор постано-

вок формировался по случаю: исходя из конкретного интереса «барина» или в связи с какими-то семейными событиями.

Вопреки устоявшемуся представлению о драматическом характере крепостных театров, данный вид сценического искусства являлся для их сцены далеко не основным. Большую роль играли балетные и оперные выступления. Кроме того повсеместно важное место в жизни русской усадьбы занимала музыка и пение. Как отмечал А. Греч, крепостной оркестр являлся как «неотъемлемая принадлежность каждой большой русской усадьбы», так и «необходимой составной частью крепостного театра» [5, с. 171]. Показательно, что в общественном и литературном сознании «отсутствие звуков, музыки» воспринималось «как символ затухания усадьбы» [9, с. 102–112].

Так было и у Демидовых. Подмостки «Слободского дома» активно использовались для концертной деятельности. Так, второй этаж, театрального корпуса (отстоящий вглубь от пространства сцены, и составлявший верхнюю ее часть) мог возводиться специально как место для оркестра.

Крепостные музыканты Н. Н. Демидова были широко известны. На всю Москву славилась его оркестр роговой музыки — сугубо русское изобретение. «Принцип роговой музыки был в том, что каждый из музыкантов выдумывал одну определенную ноту; из сочетания этих тонов складывались аккорды, разыгрывались всевозможные пьесы» [5, с. 172]. Подобное развлечение потребовало большого числа человек (1 рог на 1 музыканта) и исключительной слаженности их работы. Достижение и того и другого было возможно в условиях крепостного строя, отчего, роговые оркестры исчезли одновременно с началом кризиса помещичьего строя в России.

Помимо «роговиков» в «Слободском доме» имелся и более привычный домашний оркестр. Упоминание о нем встречаются в документах 1791 г. (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 25. Л. 3 об–4, 5 об–6). На 1797 г. здесь значилось 25 музыкантов [3, с. 73]. Другим важным атрибутом усадебной жизни были домашние певчие, которые выступали в театре Демидовых, как и во многих других усадьбах. Русские относились к пению с особой любовью, тем более, что традиция эта имела куда более глубокие корни в национальной культуре, нежели западноевропейский театр. При «Слободском доме» с 1798 г. функционировал даже особый певческий корпус. Причем в документах он обозначен как «новый» (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 91. Л. 1), что уже само по себе указывает на устойчивость и значимость данного вида искусства. Речь, по-видимому, идет о помещении, где певчие жили и учились, как это было в других поместьях. Например, у Шереметевых. Показательно, что при крепостной труппе состояли ученики — как среди музыкантов, так и среди певчих. Домашние кадры мастеров музыки и пения подновлялись. Причем, как и положено в натуральном хозяйстве, за счет собственных ресурсов. По-видимому, единственным актером из крепостной труппы Демидовых, который смог остаться на сцене, и одной из «звезд» московского театра того времени был дворовый человек Степан Федорович Мочалов (1774 или 1775–1823, 28 июня). Со временем он стал принадлежать к числу наиболее ярких московских исполнителей. Впрочем, сегодня его помнят в первую очередь как отца другого, но уже гениального мастера московской сцены — Павла Степановича Мочалова, имя которого наряду со М. С. Щепкиным занимает высшую иерархическую ступень среди деятелей русского театра середины XIX столетия. Мочалов-старший по происхождению являлся крестьянином Н. Н. Демидова, родившимся в его вотчине селе Сергиевском (Алмазово, Ошитково) Московской губернии Богородской округи (ныне Щелковский район Московской области). К моменту, когда Н. Н. Демидов «уничтожил» усадебный театр «Слободского

дома» его актеры было примерно 25 лет (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 770. Л. 17об; РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 59. Л. 134).

Сохранение Степана Федоровича на подмостках, скорее всего, было не случайно. Н. Н. Демидов прикупил к своей труппе актеров Головина, которые играли в Чертовом (ныне Товарищеский) переулке [6, с. 244]. Место это особенное — оно вплотную прилегает к «Воксалу» М. Медокса. Таким образом, главный антрепренер Москвы, который нуждался в талантливых исполнителях, и был вынужден искать их в стране, где театральных школ как части образовательной системы, в тот момент просто отсутствовали. Однако антрепренер был хорошо знаком со всеми дворянами-владельцами домашних театров [12, с. 103] и не мог не знать лучших из их исполнителей. 1 декабря 1799 г. С.Ф. Мочалов был взят в труппу Петровского театра (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 3. Д. 518. Л. 6) (предтечи Большого), находившегося в тот момент в ведении Опекунского совета. Судя по всему Н. Н. Демидов, к тому времени уже отказавшийся от усадебной сцены, этому ни как не противился. Впрочем, выступая в Петровском театре, Мочалов какое-то время оставался «крещеной собственностью». Но при этом крепостной лицедей не был чем-то по-настоящему ограничен. Ему назначили личный оклад (1 200 руб. в год) и выдавались квартирные деньги (150 руб. в год) (66, л. 6), что позволяющие найти жилье по собственному желанию. Однако актер так и не расстался со «Слободским домом», проживая проживать в его стенах. Здесь же 3 ноября 1800 г. родился и его сын (будущий актер), о чем есть соответствующая запись («В доме тайного советника камергера Николая Никитича Демидова»). Это событие могло произойти в дошедшем до нас служебном флигели Демидовской усадьбы, расположенном напротив главного входа в двух шагах от театра, где наряду с прочей челядью наверняка проживали и актерские семьи.

Степан Федорович с момента принятия в Петровский театр и до 1803 г. (когда контракт бел перезаключен), скорее всего, не исполнял больших ролей или находился в простое. Первый успех пришел к нему только в 1803-м, почему эту дату известный сын позже и называл годом вступления отца на большую московскую сцену. В характеристике, данной на Мочалова главой Московского императорского театра, отмечалось: «Представляя все первые роли в трагедиях и употребляем будучи в амплуа первого любовника в комедиях и драмах, он снискал всю любовь и привязанность публики; и по невозможности сыскать на место его, или заменить его другим в столь важных ролях, он составляет необходимость для театра... вместе с теми трудами и усердием, коими он отличается...» (Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 81. Л. 12об). Как пишет Н. Н. Евреинов, актер Степан Мочалов был куплен театром у Н. Н. Демидова [7, с. 205], сменив статус крепостного дворового человека помещика на крепостного актера Дирекции императорских театров. Это был не единственный случай. Так, например, Артамон Прусаков (актер той же труппы) значился в бумагах театральной дирекции как «дворовый человек... князя Волконского» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 592. Л. 18). В 1807 г. С. Ф. Мочалов был «отпущен вечно на волю по домово́й отпускной, засвидетельствованной во 2-м департаменте Надворного суда 1807-го мая в 28 день» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 592. Л. 17об). Таким образом, на тот момент ему исполнилось чуть более 30 лет. В памяти современника Мочалов-отец запомнился «любимцем Москвы — высоким мужчиной с благородным лицом», которому прощали когда он, «выражая ужас, разевал ужасно рот» и «часто не знал ролей» [11, с. 6–7]. Возможно, эти черты говорят и об особенностях сценического исполнения, которые актер вынес с домашней крепостной сцены.



Домашняя сцена демидовского театра была хоть и любима ее хозяевами, но в отличии, например от Н. П. Шереметева, сделавшего ставку на публичность, носила все же полуоткрытый характер. Показательно, что хозяйственные документы «Слободского дома» за 26 сентября 1791 г., связанные с решением текущих дел, требующих финансирования и охватывающие 852 крепостные персоны, не упоминая ни одного актера (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 125. Л. 1–7). Впрочем, закрытость данной группы театров была все же весьма относительна. Хозяева «Слободского дома» принадлежат к высшей категории российской аристократии, были вовлечены в многочисленные корпоративные связи своего сословия. Благодаря этому и сцена их усадьбы пользовалась большой популярностью, принимая многих зрителей. Причем, помимо собственных актеров, музыкантов и певчих на ней выступали самые заметные частные труппы Москвы: Д. П. Бутурлина, Н. Б. Юсупова, Пинетти [2, с. 70] и, наверняка, других владельцев. Что было типично для того времени.

Интересна дальнейшая судьба этого усадебного коллектива. В самом конце XVIII в. Н. Н. Демидов распустил его, но сохранил при этом музыкантов и, по-видимому, певчих. Дворовые люди, занятые при спектаклях, были «распределены по разным должностям» [3, с. 73]. Показательно, в то же время в Москве исчезла основная часть домашних крепостных театров, таким образом, судьба сцены при дворце Демидовых была типична. Но сама сцена какое-то время еще продолжала служить ее хозяину. По аналогии с владельцами аналогичных заведений Н. Н. Демидов отдавал ее гастролирующим и «вольным» актерским коллективам (в терминологии того времени «бандам»), сделав ее источником дополнительных доходов. Так, в 1804 г. «на театре у Демидова» играла немецкая труппа [13, с. 356]. Но позже и прекратились и эти представления. Спустя какое-то время после разорения «Слободского дома» в эпоху наполеоновской оккупации Москвы Н. Н. Демидов передал свою бывшую резиденцию казне. «Век Екатерины», он же «золотой век российского дворянства» был очень ярок, но и не долговечен. Уже в конце XVIII столетия не стало ни того пафоса, ни прежнего размаха, которые были привычной частью жизни русских аристократов еще каких-то 10–15 лет тому назад. Согласно документам уже в 1798 г. «Слободской дом» требовал ремонта, и помещения усадьбы начали сдавать под квартиры. Причем людям самых разных сословий. Среди съемщиков обозначены: столяр Парфен Михайлов, лекарь Илья Дмитриев (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 99. Л. 3), и т. д. и т. п. Управляющий имением возвел даже особые помещения для хранения дров, привозимых для нужд усадебных служителей, так как принадлежавшие им поленья «растаскивали жильцы» (РГАДА. Ф. 1267. Оп. 10. Д. 92. Л. 2 об). И хотя усадьба и ее мир медленно, но неуклонно умирала, и первой жертвой этого процесса стал театр, усилия по его созданию не прошли даром. Театр Демидова являет собой наглядный и весьма выразительный пример определенного типа домашних крепостных театров, наследие которых, стало одной из основ дальнейшего развития русского сценического искусства и культурного пространства городской среды.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова: Альбомы партикулярных строений / подгот. к изд., ст. и коммент. Е. А. Белецкой. М.: Госстройиздат, 1956. 326 с.
- 2 Борис А. Г., Канаев М. Б. Слободской дом Демидовых в Москве // Демидовский временник. Екатеринбург: Демидовский ин-т, 1994. Кн. I. С. 65–73.
- 3 Бочаров Н. П. Статистические сведения о частных театрах в Москве в конце прошлого столетия и Большой Петровский театр // Москва и москвичи, исто-



- рико-статистические очерки, исследования и заметки. М.: Тип. М. П. Щепкина, 1998. Вып. I. Стб. 69–92.
- 4 *Бутурлин М. Д.* Записки графа М. Д. Бутурлина: воспоминания, автобиография, исторические современные мне события и слышанные от старожил, портреты, впечатления, артистические сведения, литературные заметки и фамильная летопись: в 2 т. М.: Любимая книга, Русская усадьба, 2006. Т. I. 651 с.
- 5 *Греч А. Н.* Музыка в русской усадьбе // Русская усадьба. Сб. Общества изучения русской усадьбы / науч. ред.-сост. Л. В. Иванова. М.: Жираф, 1998. Вып. 4 (20). С. 171–179.
- 6 *Дынник Т. А.* Крепостной театр. М.; Л.: Academia, 1933. 327 с.
- 7 *Евреинов Н. Н.* История Русского театра // История русского театра. М.: Экспо, 2019. С. 9–372.
- 8 *Костерина-Азарян А. Б.* Театр в жизни Николая Никитича Демидова // Демидовский временник. Исторический альманах. Екатеринбург: Демидовский ин-т, 1994. Кн. I. С. 147–162.
- 9 *Михаленко Н. В.* К вопросу о роли музыки в «усадебном тексте» // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2019. № 30. С. 102–112.
- 10 Памятники архитектуры Москвы: Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 1998. 423 с.
- 11 *Полевой Н.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким, на 1840 год. СПб.: Тип. А. А. Плюшара, 1840. Т. I. С. 1–12.
- 12 *Пыляев М. И.* Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М.: Московский рабочий. 1990. 416 с.
- 13 *Романюк С. К.* Москва за Садовым кольцом. Энциклопедия. М.: АСТ, Астрель, 2007. 895 с.
- 14 *Сахновский В. Г.* Крепостной усадебный театр. Краткое введение к его типологическому изучению. Л.: Колос, 1924. 61 с.
- 15 *Юркин И. Н.* Демидовы — ученые, инженеры, организаторы производства: Опыт науковедческой просопографии. М.: Наука, 2001. 333 с.

\*\*\*

© 2023. Alexey V. Belov  
Moscow, Russia

**SERF THEATER OF THE DEMIDOV'S "SLOBODA PALACE"  
IN "GERMAN QUARTER":  
ORGANIZATION, CREATIVITY AND DECLINE OF THE NOBLE HOME  
THEATERS TRADITION IN MOSCOW AT THE TURN OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

**Abstract:** Serf theaters played an important role in the development of the European theatrical tradition in Russia. For the most part they were nonprofessional and private. Both public and professional serf collectives were rather rare. The paper analyzed the history of the home serf theater, created by Russian nobles and industrialists N. A. and N. N. Demidov. It functioned in their Moscow house "Sloboda Palace", located within

the German Quarter — an elite suburb which contributed to the spread of theatrical culture here. The Demidov Theater was related to a small group of serf theaters that stood between small amateur theaters and large professional ones. Therefore, they were called “midsized” theater. However, they brought up future Russian actors and future Russian spectators in Russia, thanks to which theatrical art began to develop and enjoy great interest in the country.

The paper on the basis of archival documents shows the life and structure of the Demidov Theater. Much attention is paid to the appearance and internal structure of the Demidov Theater building. The author highlights different forms of stage art that were available here. The study also dwells upon the musicians and singers who played a large role in the cultural life of the Demidov Palace and Theater, namely the family of the serf actor Mochalov, who belonged to Demidov and whose son came to be a great national Russian actor. The paper examines the causes and conditions of fading of the manor theater culture in Moscow, including the Demidov Manor Theater.

**Keywords:** N. A. Demidov, N. N. Demidov, Serf Theater, Manor Theater, Manor Theater “Middle Hand”, Urban Environment, Cultural Environment of the City.

**Information about the author:** Alexey V. Belov — DSc in History, Senior Researcher, Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences, Dmitry Ulyanov 19, 117292 Moscow, Russia; Associate Professor, The Financial University under the Government of the Russian Federation (Financial University), Leningradsky Ave. 49/2, 125167 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5606-0086>

E-mail: [belovavhist@mail.ru](mailto:belovavhist@mail.ru)

**Received:** January 26, 2023

**Approved after reviewing:** March 27, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Belov, A. V. “Serf Theater of the Demidovs ‘Sloboda Palace’ in the German Quarter: Organization, Creativity and Decline of the Noble Home Theaters Tradition in Moscow at the Turn of the 19<sup>th</sup> Century”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 119–131. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-119-131>

## References

- 1 *Arkhitekturnye al'bomy M. F. Kazakova: Al'bomy partikulyarnykh stroenii [Architectural Albums of M.F. Kazakov: Albums of Individual Buildings]*. Moscow, Gosstrojizdat Publ., 1956, 326 p. (In Russ.)
- 2 Boris, A. G., Kanaev M. B. “Slobodskoi dom Demidovykh v Moskve” [“Sloboda House of Demidovs in Moscow”]. *Demidovskii vremennik [Demidov Temporary]*, Vol. I. Ekaterinburg, Demidovskij institut Publ., 1994, pp. 65–73. (In Russ.)
- 3 Bocharov, N. P. “Statisticheskie svedeniya o chastnykh teatrakh v Moskve v kontse proshlogo stoletiya i Bol'shoi Petrovskii teatr” [“Statistics on Private Theaters in Moscow at the End of the Last Century and the Bolshoi Petrovsky Theater”]. *Moskva i moskvichi, istoriko-statisticheskie ocherki, issledovaniya i zametki [Moscow and Muscovites, Historical and Statistical Essays, Research and Notes]*, vol. I. Moscow, Tipografiya M.P. Shhepkina Publ., 1998, pp. 69–92. (In Russ.)
- 4 Buturlin, M. D. *Zapiski grafa M. D. Buturlina: vospominaniya, avtobiografiya, istoricheskie sovremennye mne sobytiya i slyshannye ot starozhilov, portrety, vpechatleniya, artisticheskie svedeniya, literaturnye zametki i famil'naya letopis': v 2 t.*

- [Notes of Count M.D. Buturlin: *Memoirs, Autobiography, Historical Contemporary Events Heard from Old-timers, Portraits, Impressions, Artistic Information, Literary Notes and Family Chronicle: in 2 Vols.*], vol. I. Moscow, Ljubimaja kniga, Russkaja usad'ba Publ., 2006, 651 p. (In Russ.)
- 5 Grech, A. N. “Muzyka v russkoi usad'be” [“Music in the Russian Estate”]. *Russkaya usad'ba. Sbornik Obshchestva izucheniya russkoi usad'by [Russian manor. Collection of the Society for the Study of the Russian Estate]*, vol. 4 (20), ed., comp. L. V. Ivanova. Moscow, Zhiraf Publ., 1998, pp. 171–179. (In Russ.)
- 6 Dynnik, T. A. *Krepostnoi teatr [Serf Theater]*. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1933. 327 p. (In Russ.)
- 7 Evreinov, N. N. “Istoriya Russkogo teatra” [“History of the Russian Theater”]. *Istoriya russkogo teatra [History of the Russian Theater]*. Moscow, Ekspo Publ., 2019, pp. 9–372. (In Russ.)
- 8 Kosterina-Azaryan, A. B. “Teatr v zhizni Nikolaya Nikiticha Demidova” [“Theater in the life of Nikolai Nikitich Demidov”]. *Demidovskii vremennik. Istoricheskii al'manakh [Demidov temporary. Historical almanac]*, vol. I. Ekaterinburg, Demidovskij institut Publ., 1994, pp. 147–162. (In Russ.)
- 9 Mikhaleiko, N. V. “K voprosu o roli muzyki v ‘usadebnom tekste’” [“To the Role of Music in the ‘Manor Text’”], vol. 30. *Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskii al'manakh*, 2019, pp. 102–112. (In Russ.)
- 10 *Pamyatniki arkhitektury Moskvy: Territoriya mezhdru Sadovym kol'tsom i granitsami goroda XVIII veka (ot Zemlyanogo do Kamer-Kollezhskogo vala) [Architectural Monuments of Moscow: The Territory between the Garden Ring and the Borders of the City of the 18<sup>th</sup> Century (from Zemlyanoy to Kamer-Kollezhsky rampart)]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 423 p. (In Russ.)
- 11 Polevoi, N. “Moi vospominaniya o russkom teatre i russkoi dramaturgii” [“My Memories of Russian Theater and Russian Drama”]. *Repertuar russkogo teatra, izdavaemyi I. Pesotskim, na 1840 god [The Repertoire of the Russian Theater, Published by I. Pesotsky, for 1840]*, vol. I. St. Petersburg, Tipografiia A.A. Pliushara Publ., 1840, pp. 1–12. (In Russ.)
- 12 Pylyaev, M. I. *Staraya Moskva: Rasskazy iz byloi zhizni pervoprestol'noi stolitsy [Old Moscow: Stories from the past life of the Capital]*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1990. 416 p. (In Russ.)
- 13 Romanyuk, S. K. *Moskva za Sadovym kol'tsom. Entsiklopediya [Moscow beyond the Garden Ring. Encyclopedia]*. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2007. 895 p. (In Russ.)
- 14 Sakhnovskii, V.G. *Krepostnoi usadebnyi teatr. Kratkoe vvedenie kego tipologicheskomu izucheniyu [Serf Manor Theater. A Brief Introduction to Typological Study]*. Leningrad, Kolos Publ., 1924. 61 p. (In Russ.)
- 15 Yurkin, I. N. *Demidovy — uchenye, inzhenery, organizatory proizvodstva: Opyt naukovedcheskoi prosopografii [Demidovs — scientists, engineers, industrialists: Prosopographic study]*. Moscow, Nauka Publ., 2001. 333 p. (In Russ.)



Иллюстрация 1 — Усадьба Демидовых («Слободской дом») в Немецкой слободе, при котором состоял домашний крепостной театр. Центральная часть дворца. Современное состояние. Фото автора.  
Figure 1 — Demidov Estate (“Sloboda House”) in the German Quarter with a Home Serf Theater Assigned to it. The Central Part of the Palace. Current State. Photo by the Author

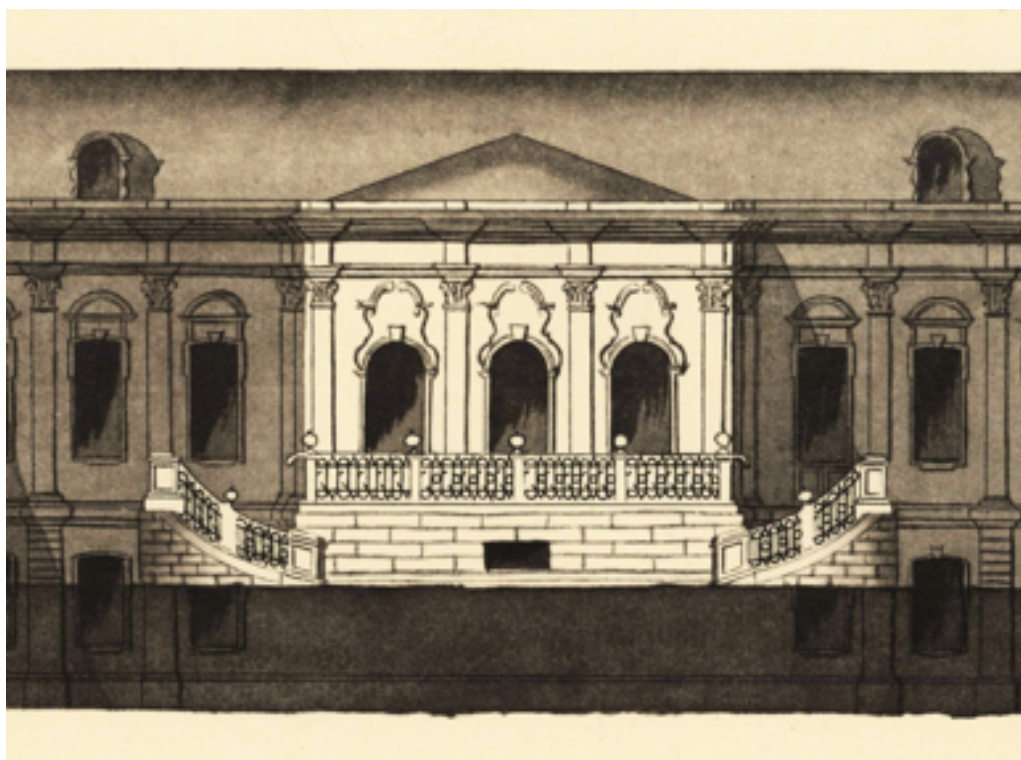


Рисунок 2 — Первоначальный облик центральной части «Слободского дома» Демидовых в Немецкой слободе («Альбомы партикулярных строений. Альбом пятый» М. Ф. Казакова. Конец XVIII в.)  
Figure 2 — The Original Appearance of the Central Part of the “Sloboda House” of the Demidovs in the German Quarter (“Albums of Individual Buildings. Album Five” M. F. Kazakov. End of the 18 Century)





**Рисунок 3 — Крепостной актер домашнего театра Демидовых в Москве С. Ф. Мочалова (Мочалов-старший). Одновременно служил в труппе Московского Императорского театра. Отец великого русского актера П. С. Мочалова (Мочалов-младший). (Художник О. А. Кипренский. Первая треть XIX в.)**  
**Figure 3 — Serf Actor of the Demidovs Home Theater in Moscow S.F. Mochalov (Mochalov Sr.). At the same time he served in the troupe of the Moscow Imperial Theater. Father of the Great Russian Actor P. S. Mochalov (Mochalov Jr.). (Artist O. A. Kiprensky. The First Third of the 19<sup>th</sup> Century)**



<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-132-144>

УДК 811.163.41 + 135.1

ББК 81.416

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. А. А. Плотникова

г. Москва, Россия

## АРХАИЗМЫ И ИННОВАЦИИ В ТРАДИЦИИ СЕРБСКО-БОЛГАРСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: НЕГОТИНСКИЙ КРАЙ

Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда № 22-18-00484 «Славяно-неславянские пограничья: похоронно-поминальный обряд в этнолингвистическом освещении», URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00484>

**Аннотация:** В статье анализируются архаические и заимствованные элементы традиции у сербов на юге Неготинского края, где они проживают в соседних с влахами селах. На протяжении последних двух столетий контакты между сербами и влахами (по происхождению — румынами) были настолько интенсивными, что это сказалось даже на самой консервативной части ритуально-магической практики: похоронно-поминальном обряде. Среди архаических элементов культуры рассматриваются заговоры и ритуально-магические обереги, анализ которых показал, что в вербальной части оберегов сохраняется общая южнославянская основа, связанная с проговариванием диалога-ритуала двумя лицами — исполнителями обряда (что подробно исследовал Н. И. Толстой). В погребально-похоронной обрядности и народной медицине появляется заимствованная лексика, связанная с румынской народной традицией. К такой терминологической лексике относится обозначение участника ритуального диалога, который становится свидетелем отправления еды и воды на тот свет умершему *мартула*, *мартурија* и под., наименования типа *падура*, отсылающее нас к духам леса у румын, и др. Анализируемые в статье материалы были собраны автором во время полевого обследования в марте 2023 г. южной части Неготинского края (села Брачевац, Роглево, Смедовац, Раяц) в долине реки Тимок: как из устных бесед с информантами, так и из местных краеведческих изданий, где в той или иной мере освещается язык, народная культура, фольклор и история края.

**Ключевые слова:** сербы, влахи, лексика, этнолингвистика, архаика, заимствования, похоронно-поминальный обряд, долина Тимока.

**Информация об авторе:** Анна Аркадьевна Плотникова — доктор филологических наук, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский-просп., д. 32А 119334, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9154-5046>

E-mail: [annaplotn@mail.ru](mailto:annaplotn@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 16.02.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 10.04.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Плотникова А. А. Архаизмы и инновации в традиции сербско-болгарского пограничья: Неготинский край // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 132–144. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-132-144>

В марте 2023 г. были проведены полевые исследования в восточной Сербии на юге Неготинского края (сербские села Брачевац<sup>1</sup>, Роглево, Смедовац, Раяц). Обследование проходило в регионе, где вперемешку расположены сербские и влашские (по происхождению — румынские [3, 5, 13]) села; поэтому сербские села во многом можно рассматривать как своего рода анклавные архаические славянские островки среди иноязычного и инокультурного влашского населения. Разумеется, тот же подход был бы справедлив и по отношению к влахам, находящимся в окружении сербов и проживающим в государстве Сербия. По следам проведенной экспедиции хотелось бы прежде всего остановиться на славянской архаике, которая, как выяснилось, сохраняется до сих пор в обследованных сербских селах Брачевац (серб. *Браћевац*), Роглево (серб. *Рогљево*), Смедовац, Раяц (серб. *Рајац*).

Все четыре села находятся на самом юге Неготинского края, на сербско-болгарской границе. Причем, село Брачевац расположено отдельно ото всех других сел; во-первых, поскольку раскинулось с другой стороны реки Тимок, а во-вторых, до 1920 г., а затем и в 1941–1945 гг. (во время Второй мировой войны) село не входило в пределы Югославии [2, с. 8–9]. Эти факторы сказались на том, что сегодня можно наблюдать специфику сохранения некой особой традиции, хотя связи в Брачевце поддерживались со всеми окрестными селами, в том числе и влашскими, и сербскими. В этом плане любопытен исторический анекдот, который рассказывают в селе, относительно взаимоотношений с наиболее близким к нему сербским селом Тамнич, с которым жители Брачеваца вступали в некое «состязание». Текст этого анекдота, как характеризуют жанр данного текста сами авторы, представлен в местной краеведческой книжечке [15], подаренной нам Драгославой Джокич во время совместного с Н. Г. Голант посещения села и бесед с местными жителями. Суть якобы доподлинного рассказа характеризует не только соседские междеревенские взаимоотношения жителей, но и своеобразие местного сельского менталитета. В этом «анекдоте» — вся историческая драма пограничного села и шутивно-философское отношение к происходящему. Согласно повествованию, в конце 1944 г., когда партизаны дошли до Тимока, любопытные жители села Тамнич пришли в село Брачевац якобы посмотреть, как партизаны сожгут село из-за тесных отношений местных жителей с болгарами. Однако, хитрые брачевчане в преддверии прихода партизан запекли ягнят и поросят, а в рамку с портретом болгарского вождя вставили с обратной стороны портрет Тито, чтобы по необходимости быстро повернуть портрет перед приходом освободителей. Партизаны остались довольны такой встречей, а разочарованные жители Тамнича побрели домой [15, с. 75].

С другой стороны Тимока, находится иной куст сел; помимо обследованных Роглева, Смедоваца и Раяца, к нему можно причислить и близлежащие сербские села Тамнич, Брусник, Речка, а также и влашские: Александровац, Ковилово, Вельково. Из всех этих сел достаточно много женщин (и сербок, и влахинь) вышли замуж в Роглево, Смедовац и Раяц. Смешанные браки — здесь один из способов распространения взаимовлияния двух генетически разных традиций славянской (сербской) и румын-

<sup>1</sup> Село Брачевац, находящееся вблизи влашского села Шипиково, обследовалось совместно с Н. Г. Голант в течение второго дня экспедиции (подробнее см.: [4]). Кроме того, в 2022 г. сведения по проекту там собирались Н. Г. Голант совместно с И. М. Струтинским, затем — с С. Ю. Королевой.

ской (влашской). Особенно сильно это заметно в похоронно-поминальной обрядности. К заимствованным элементам можно причислить: использование специального обрядового дерева — ветки (по-разному называемой в сербских селах), на которую в день похорон или на сороковой день после смерти вешают дары покойному (в соседних румынских селах известны такие названия ветки, как *toiag*, *ciomag*, *şiumag*<sup>2</sup>); ритуал пускания воды покойному на 40 дней, когда проводится поминовение (в.-серб. *помана*, из рум. *română*), во время которого присутствует обязательный «свидетель» (серб. *марторија*, *мартола* и под., из рум. *mărturie*, *martor* / *martoră*) и необходимый второй участник ритуального диалога. Вода «пускается» покойному на «тот свет», по сути — выливается в реку Тимок или местную речку, а в настоящее время — в какой-либо длинный резервуар с водой, имитирующий «проточную» воду (корыто, сток колодца), чтобы пожилым женщинам не идти слишком далеко, однако все же совершить необходимое по местным представлениям ритуальное действие.

При полевом обследовании указанных сербских сел рассматриваемого региона в Неготинском крае обнаруживается и ряд архаических особенностей в языке и культуре. В данном случае уместно вспомнить статью Н. И. Толстого и С. М. Толстой о защите от града в Драгачеве и других сербских регионах из серии «Очерки по славянскому язычеству». Во вводных замечаниях авторы пишут, что Драгачево — лишь модель, а дополнения и параллели известны в самых разных сербских областях [10, с. 44]. Некоторые ритуально-магические тексты, направленные на отгон градоносной тучи и размещенные в первом разделе работы, в том или ином варианте были обнаружены и во время проведенной экспедиции в марте 2023 г. Авторы приводят разные варианты текста о необычной девушке, родившей необычного ребенка: девочка в 7 лет или девочка, родившая 7 детей, покрыла поле пеленками и детскими одежками, что должно бы испугать тучу, для чего повторяется неизменное заклинание: «Не иди чудо на чудо!» [Не ходи чудо против чуда!] [10, с. 55–56], поскольку град вместо дождя летом в народной культуре также воспринимается как «чудо», которого быть не должно<sup>3</sup>. По сведениям Марины Милосавлевич, которая родилась в Брачевце и вышла замуж в село Раяц, градоносную тучу следует напугать словами о том, что «семиголовая» девушка родила «семиголовых» детей и ими прикрыла поле:

Растур'те се облаци! [Разбегайтесь, тучи,]  
Идите на Румунију, на Бугарску, [Идите на Румынию, на Болгарию,]  
Тамо има седмоглава девојка, [Там есть семиголовая девушка,]  
Родила је седмоглаву децу, [Она родила семиголовых детей]  
С њим' поље покрила» [Ими поле покрыла].

При этом предписывается три раза плюнуть и три раза повторить заклинание<sup>4</sup>.

Подобный вариант есть и в книжечке о селе [15], и он, вероятно, ближе архаическим текстам-заговорам против града: отсутствуют новые реалии — Румыния и Болгария — как места изгнания тучи<sup>5</sup>; сохраняется основной фактор «чуда» — отпу-

<sup>2</sup> Благодарю Н. Г. Голант за устное сообщение о румынских названиях данного ритуального предмета в соседних влашских селах.

<sup>3</sup> Откуда, вероятно, происходят различные поверья о том, что град ведет утопленник (называемый в заклинании по имени) или же сама туча представляется как темный вол, ср. аналогии туча — говядо в работах Н. И. Толстого [9, с. 253].

<sup>4</sup> Записано от Марины Милосавлевич, 1960 г.р., которая слышала этот заговор от своей прабабушки из Брачевца.

<sup>5</sup> Как известно, ранее для отсылки градоносной тучи выбирались места, более неопределенные: далекие леса и горы, луга, где никто не ходил, и т. д. (см. например: [7]).

гивания тучи («семиголовая» девушка родила «семиглавого» ребенка именно в этом селе и одеждой «перекрыла» поле); сама туча уподобляется темному быку: «Одступ мркульо<sup>6</sup>, оде има девојка седмоглава, седмоглаво дете родила, сес поле полје покрила» [Отходи, темный <вол>, здесь есть семиголовая девушка, родила семиголового ребенка, полами одежды покрыла] [15, с. 54].

Второй параграф в упомянутой выше статье Толстых посвящен символическим угощениям различного типа (хлеб-соль, рождественская лепешка *чесница* и т. д. [10, с. 63–71]) для градоносной тучи с целью ее задабривания и своего рода обезвреживания. Этот архаический способ избавиться от надвигающейся непогоды в обследованной микроне Неготинского края также был отмечен. Практически повсеместный ответ на мой вопрос: «Что делали при приближении градовой тучи?» был такой: «бросали хлеб». В селе Смедовац это окказиональное ритуально-магическое действие было объяснено следующим образом: «Бацају хлеба да стане, ко бајаги да га хране». [Бросали хлеб, чтобы туча остановилась, как будто его кормят]. Далее на мой уточняющий вопрос «Когда?» [Кого — его <кормят>?] последовал ответ: «Град!», и затем собеседница продолжила: пищу бросали, и виноград тоже<sup>7</sup>. С учетом, что вся обследованная микроне представляет собой винодельческий регион, подобный жест кормления тучи виноградом как наиболее ценным для населения продуктом считается очень действенным; кроме того, виноградинки и сами напоминают град, что для ритуально-магической практики тоже, несомненно, важно как имитация объекта негативного воздействия (ср.: [9, с. 136–137]). В селе Раяц удалось записать и слова, которые произносили, когда бросали хлеб, т. е. при кормлении, откупаясь от тучи: «Иди тамо, на друго место» [Иди там, в другое место], при этом оставляли где-либо во дворе и топор<sup>8</sup>.

Особое внимание в экспедиции уделялось берегам, которые непосредственно были связаны с основной темой экспедиционного исследования — погребально-поминальным обрядом и терминологической лексикой из данной тематической сферы. Соответственно, это, главным образом, обереги от ходячего покойника, которого здесь называют *вѣмпир* (*vampir*), независимо от функций (по местным поверьям, кровь живых людей он не пил, но пугал, шумел, являлся неожиданно ночью в разных обликах, поэтому складывалось впечатление, что слово *vampir* в данном случае распространяется на обозначение и привидения, и ночного призрака, а также и шире — любой нечистой силы). Впрочем, генезис этого персонажа всегда один и тот же: демон происходит от покойного, которого неправильно захоронили, например, без свечи в руках, что типично для сербско-влашского пограничья<sup>9</sup>, или от покойного, которого перепрыгнула кошка (карпато-балканский мотив, см. например: [6, с. 216, 638–640, 642–645; 12, с. 144]). Важно отметить, что собеседники из этого региона Сербии нередко говорили, что сейчас обереги от вампира особенно актуальны, поскольку умершему в больнице некому вставить свечу в руки, что, несомненно, связано с особой функцией свечи при похоронах у влахов<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> От серб. *мрк* 'темный'.

<sup>7</sup> Записано от Слободанки Милич, 1944 г.р., с. Смедовац.

<sup>8</sup> Записано от Дары и Вояна Живуловичей (оба — 1940 г. р.), причем супруга Вояна — Дара — родом из соседнего села Тамнич.

<sup>9</sup> Данные сведения подтверждаются целым рядом записей автора из сербских сел Брачевац, Роглево, Раяц; март 2023 г.

<sup>10</sup> Подробнее о необходимости свечи в руках умирающего у влахов (см.: [3, с. 119]).

Во время полевого обследования традиций этих сел неоднократно фиксировалось, что последней в погребальной процессии идет женщина, которая сыплет за собой мелкую шелуху, оставшуюся после обмолоченного зерна (серб. *трице*) со словами: «Кад то покупи тад ће се врати» [Когда это соберет, тогда и вернется], т. е. никогда (с. Раяц). В селе Брачевац эти действия производились на следующее утро, когда обязательно следовало совершить еще некоторые необходимые ритуально-магические действия, сопровождаемые заклинанием, которое в нижеприведенном варианте мне довелось услышать впервые: две женщины спрашивали друг друга, может ли предполагаемый ходячий покойник (в которого, по поверьям может обратиться умерший) пойти в лес на свадьбу к волку. Учитывая подробности из сел Роглево, Раяц и Брачевац все ритуально-магическое действие осуществлялось так: на следующий день после похорон рано утром две женщины несут на могилу пучок необработанной конопли (серб. *кучина*) и бутылку ракии. Этой пенькой окружают могилу (в Роглево для этого втыкают еще и четыре веретена по ее углам) и поджигают волокна, после чего одна из женщин проговаривает: «Жени се вук, узима вучицу, пита <N>: «Ел' да иде на свадбу?» [Женится волк, берет в жены волчицу, спрашивает <далее называют покойного по имени>: «Пойдет ли на свадбу?»] Женщина, стоящая с другой стороны могилы, отвечает: «Нека иде!» [«Пусть идет»]. Диалог повторяется трижды и обе женщины каждый раз сопровождают свои слова глотком ракии. Бутыль (как ритуальную свадебную реалию) оставляют возле креста. Символическое заключение могилы в горящий круг и препровождение «неправильного» покойника в далекие дикие места, где может происходить описанное чудо, свадьба волка и приглашение волком-женихом вампира на свою свадьбу, зафиксировано во всех трех указанных выше селах на крайнем востоке Сербии.

Этот фрагмент народной духовной культуры представляется несомненным архаизмом. Призыв вампира на свадьбу и тем самым изгнание его за пределы села известны и в других селах и регионах восточной Сербии, а также в Македонии (см.: [12]). Однако ритуал-диалог, отмеченный при соответствующих ритуально-магических действиях в Роглево, Раяце и Брачеваце, можно считать уникальным. В течение долгих лет сбора сведений по народной духовной культуре и терминологической лексике Южной Славии мне доводилось записывать магические формулы о препровождении этого нежелательного персонажа через реку, которую вампир якобы не может перейти в обратную сторону: тогда с той стороны реки вешают бутылку ракии и проговаривают, что в селе за рекой происходит свадьба, и вампир может туда пойти. Как широко известно, разнообразной нечисти у балканских славян, в том числе вампирам, приписывается любовь к танцам, пению и любому веселью на свадьбе [12, с. 156] (откуда собственно разнообразные поверья о «свадьбе» самих дьяволов, встречающих человека на дороге: *ђаволска свадба*), подробнее о свадьбе демонов (см.: [8]). Поверье о реке или потоке как преграде для покойного, которую он не может перейти, за время этой экспедиции мне встретилось лишь однажды. При этом нельзя не вспомнить, что в экспедиции 2005 г. в Болевацкий край<sup>11</sup> (а это также сербско-влашский регион, но расположенный на юго-западе от Заечара) архаические представления о реке как преграде для умерших фиксировались постоянно. В обследованных селах, где такое большое число притоков и разветвлений Тимока, подобные верования, тем не менее, практически не фиксировались. Исключение составляет лишь одно упоминание собеседницы из села Роглево,

<sup>11</sup> Полевые записи автора были сделаны в 2005 г. в составе экспедиции в Болевацкий край восточной Сербии под руководством Биляны Сикимич (Институт балканистики САНУ).



уроженки близлежащего села Брестовац, о том, что в их селе шелуху от зерна на следующий день после похорон (перед исполнением приведенного выше ритуала диалога о свадьбе волка) сыпали лишь до реки, которая протекает в селе, поскольку реку *вампир* перейти не может<sup>12</sup>.

Особо следует рассмотреть обереги человека от самой смерти, которые можно условно поделить на ритуально-магические действия во время похоронно-погребального обряда и на окказиональные практики во время смертельных болезней и эпидемий.

Во время похорон предпринимается следующее: перед выносом покойного из дома все члены семьи становятся вокруг гроба и незаметно тянут на себя саван, «чтобы покойный не утянул их за собой» (Роглево, Раяц). В конце захоронения происходит ритуал битья сосудов на кладбище, а именно — на заброшенной могиле, где надписи на надгробии уже нельзя прочитать; по этому признаку здесь характеризуется такая реалья, как *незнани гроб* ('неизвестная могила'). Архаичность данного ритуала подтверждается целым рядом сведений из Южной Сербии, в том числе с Косова Поля [11, с. 117–118], откуда, по историческим данным, пришли в эти края восточной Сербии так называемые «косовары». М. Филипович приводит, в частности, следующий ритуал: «В городке Приштина и ближайших окрестностях и сегодня существует обычай разбивать о землю посуду, в которой было вино и масло для окропления покойного, после того как гроб спустят в могилу, но до того, как закопают. Это делают с целью, чтобы «разрушилось то самое зло, эта болезнь, чтобы этого больше не было в доме» [11, с. 117]. Автор также добавляет, что, по его сведениям, разбивают и поставленный крест на могиле, и посуду, в которой было коливо, и бутылочку, в которой принесли вино на кладбище [11, с. 117]. По моим записям из села Роглево, до сих пор по окончании похорон связывают вместе два сосуда — бутылочку с вином и бутылочку с елеем — их и разбивают об заброшенный каменный крест (*незнани гроб*)<sup>13</sup> (в с. Раяц — об камень на сороковой день)<sup>14</sup>.

Во время повальных болезней, в частности, эпидемий чумы, раньше изготавливали так называемую «рубашку чумы» (серб. *чумина кошуља*), ср. [9, с. 53–61; 13]; сведения об этом ритуале сохранились в с. Брачевац. За один день и за одну ночь следовало изготовить «чумную рубашку». Причем, как рассказывали собеседницы, достаточно было от начала до конца выткать нечто мешкообразное без рукавов, только чтобы можно было протащить через эту мешковину каждого из детей в селе. Текст из книги о селе Брачевац также повествует об этом защитном магическом действии: «Соберутся 7 вдов, и за один день они должны выпрясть волокно (хлопок), приготовить основу, выткать и сшить рубашку. Через эту рубашку протаскивают детей, чтобы чума их не нашла» [15, с. 55]. В этой связи важной представляется работа Н. И. Толстого об обыденных предметах у южных славян, где при описании изготовления «чумной рубашки» как архаического южнославянского ритуала автором выделяется широкая зона Южной Славии — сербско-болгарско-македонский ареал. Специально отмечены такие области, как Банат, Джердап, Тимок, сербская Краина и Косово в Сербии, Бока Которска в Черногории, Гевгелия в Македонии, Пловдивский округ в Болгарии [9, с. 52–53]<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Записано от Миляны Милич 1974 г. р. (среднее специальное образование), вышла замуж в Роглево более 30 лет назад.

<sup>13</sup> Записано от Радмилы Труйкич, 1955 г. р.

<sup>14</sup> Записано от Загорки Йоич, 1940 г. р.

<sup>15</sup> Первая публикация этой работы состоялась в 1994 г. в сборнике «Славянский и балканский фольклор».

Следует также указать, что в соседних влашских селах ранее была особенно распространена не только ритуально-магическая практика изготовления «рубачи чумы», но и специальные «поминки чумы» [13] с целью ублажить и одновременно попроситься с нежелательным мифологическим персонажем, в облике которого представляла чума. В разных областях восточной Сербии о чуме и способах избавления от нее нами ранее неоднократно записывались былички, связанные с орудиями смерти у чумы. Например, южнее, в Пиротском крае (регион Горни Висок) рассказывали, как одна бабка нагрела для чумы воды, принесла корыто, мыло, гребень, и чума рядом с очагом мыла свои волосы, а бабка слышала, как она льет воду туда-сюда, громыкает, и тогда взяла «шип или шило, которым чума укалывает людей», и бросила в огонь. Орудие смерти сторело, и чума больше не вернулась (с. Еловица, соб. зап., 1998 г.). Для сербско-болгарского пограничья в целом типичным оберегом служило опахивание села с помощью двух волов-близнецов, причем по другую сторону границы, в районе Чипровцев в Болгарии, отмечено применение дополнительного магического средства — дублирование животных-близнецов: следовало найти двух волов-близнецов, двух коней-близнецов и двух петухов-близнецов, с которыми обоходили село три раза (с. Железна, зап. А. А. Плотниковой, Е. С. Узеновой, 2000 г.). В обследованных селах Неготинского края именно опахивание села нам не встретилось, что, возможно, связано с уходом в прошлое ряда сельскохозяйственных практик с домашними животными, а также и с основной направленностью региона — виноделием, а не полеводством.

Нельзя обойти вниманием и специальную терминологическую лексику славянской духовной культуры, которая бытует как в заговорах от болезни и детского плача, так и в ритуально-обрядовой похоронной практике. Использование румынских (влашских) наименований мифологических персонажей, к которым обращаются с целью лечения детских болезней и бессонницы, наряду с сербскими наименованиями (в.-серб. *горска мајка* ‘мать леса’, *польска мајка* ‘мать поля’) часто включает обозначения типично влашских персонажей: в.-серб. *падура*, *пандура* (ср. рум. *tuma(tama)-pădurii* ‘хозяйка-мать леса’ [19; 18, с. 50]). Наиболее поздний по времени текст, опубликованный в книжечке о Брачеваце, включает три определения со словом *горска* ‘лесная’ при обращении к мифологическому персонажу в заговоре: «Горска мајко, / горска вештице, / горска пандуро. / Доста патило моје дете од теб и од твојег девојчета, / сад ти и твоје девојче да патите од мојег девојчета» [Лесная мать, лесная ведьма, лесная хозяйка. Достаточно страдало мое дитя от твоей девочки, теперь ты и твоя девочка пусть страдают от моей девочки] [15, с. 54]. В более ранних публикациях из того же села Брачевац в качестве обозначения лесной матери-хозяйки при обращении к ней фиксируются менее «затемненные» термины: *горска мама падура* (букв. ‘лесная мать леса’), *мума падура* (‘мать леса’) и под.<sup>16</sup>, а также и *вапиркињо* (букв. ‘вампирица’) [16, с. 104; 17, с. 62], что в последнем случае совершенно закономерно с учетом распространения термина *ва(м)пир* на самые различные виды нечисти в этом крае. Разумеется, с учетом заговора как устойчивого словесного жанра устного народного творчества наличие в подобных текстах прямых заимствований из румынского свидетельствует о глубоких и значительно устоявшихся контактах между двумя генетически разными языками и традициями.

<sup>16</sup> Подробно проблематику заимствованных из румынского обозначений мифологических персонажей, которые фигурируют в заговорах против детской бессонницы, рассматривала Т. А. Агапкина на более широком славянском фоне — в контексте обращения к лесным персонажам в целом, лесу, а также и отдельным деревьям [1, с. 12–15].

Второй случай прямого лексического заимствования из румынского (точнее — влашского идиома) касается непосредственно похоронно-поминального обряда сербов Неготинского края. Ранее мне уже приходилось писать об этом главным образом по материалам опубликованных источников (см.: [5]), однако после проведенного собственного полевого обследования сел на юге Неготинского края данные об этом обрядовом фрагменте значительно расширились и уточнились, особенно в плане специфики заимствованной лексики. Во всех обследованных сербских селах ритуал проводится на 40-й день после похорон, когда устраивается торжественная трапеза в память о покойном — в.-серб. *помана*. Накануне (как правило, в течение трех дней на последней неделе перед поминовением) совершался обход домов девочкой, которая разносила по домам воду, а перед самой трапезой совершался ритуал, называемый здесь *изливање воде* ('выливание воды')<sup>17</sup>, под которым имеется в виду послание воды умершему, жаждущему на том свете. Вместе с водой пускали по проточной воде также еду и зажженные свечи (по всей видимости, с целью обогреть и накормить покойного). Весь этот ритуал в том или ином виде был заимствован от влахов сербами из Роглева, Раяца и особенно пышно обставлялся в селе Брачевац, где снаряжали также и деревце, называемое *власар*. При этом обязательно происходил ритуал-диалог, во время которого женщина три раза спрашивала разносившую по дворам воду девочку (в Брачеваце — девочку, которая несла поминальное деревце *власар*): «Будешь ли “матурия” [свидетель]?», на что та каждый раз отвечала, что будет. В данном случае в этой локальной микроне вместе с самим влашским ритуалом заимствована и его терминология, что представляет собой довольно редкий случай для архаических ритуалов погребально-поминальной обрядности славян.

Сама лексема фиксируется в этих сербских селах в разных фонетических вариантах: в.-серб. *мартурија*, *марторија* (Неготинский край, с. Брачевац); *матурија* (Неготинский край, с. Брачевац [15, с. 21]); *матурија* (Неготинский край, села Роглево, Брестовац, март 2023 г., соб. зап.); *матурија*, *мантурија* (Неготинский край, с. Раяц, март 2023 г., соб. зап.). Безусловно, такое разнообразие вариантов лишней раз свидетельствует о восприятии чуждого обрядового термина носителями традиции, для которых данный ритуал не является аутентичным. Более того, никто из собеседников никак не мотивировал и не объяснял данную лексему, полагая при этом, что диалог-ритуал с обозначением участницы при помощи этого слова должен быть обязательным. Следует также добавить, что в селе Мирово (Болевацкий край) собеседники при обследовании мною села в 2005 г. вообще не могли вспомнить, что значит слово и к кому именно оно относится, хотя при этом говорили, что некий *мартула* на поминках должен присутствовать. Тот факт, что это обязательный свидетель происходящего на сороковой день после похорон, подтверждающий своим присутствием и словами все происходящее (ср. также диалектное значение лексем *мартур* и *мартурија* в тимокских говорах — 'свидетель', в обиходном значении [14, с. 403]), постепенно забывается. Например, в Роглево зафиксировано употребление термина *матурија* в превентивном ритуале против превращения умершего в вампира: так называют одну из женщин, которая насыпает шелуху на следующий день после похорон, когда две женщины идут к могиле, поджигают вокруг нее паклю и затем отсылают предполагаемого вампира к волку на свадьбу: на вопрос, то значит *мартурија*, собеседница Радмила Труйкич отвечала: «*Матурија*. Е, то је то. То што иду на гробље. Прво јутро после сахране сипа се, једна

<sup>17</sup> Как правило, говорили: *на тај дан изливамо воду* [в этот день <на сороковины> выливаем воду] или *идемо да изливамо воду* [идем выливать воду], зап. от Радмилы Труйкич, 1955 г. р.

жена иде задња за женама које иду на гробље и баца трице» [*Матурија*. Э, то самое. Это когда идут на кладбище. В первое утро после погребения сыплют, одна из женщин идет последней за женщинами на кладбище и сыплет шелуху]; далее приводится весь ритуал изгнания предполагаемого вампира на свадьбу к волку (с упоминанием, что остатки ракии поливают по могиле). После моей просьбы уточнить, все ли женщины, которые идут на кладбище называются «матурии», ответ был такой: «Та жена која прво трице сипа и та која после помаже да, ето, се преко гроба, наводно, *да се покојник не би повратио и увампирио*, како се то каже» [Эта женщина, которая сначала рассыпает шелуху и та, которая потом помогает, чтобы, вот это, через могилу <осуществить ритуал>, предположительно, чтобы покойник не вернулся и не превратился в вампира, так говорят]. В данном случае очевидно, что в сербской традиции более важным оказывается статус свидетеля во время ритуала с целью обезопасить себя от возвращения покойного.

Следует отметить, что поминальное «деревце» с развешенными на нем подарками (и называемое только в селе Брачевац *власар*) известно Раяце как *тојашика* ‘рогатина-палка и дарами’ (ср. серб. *тојага* «длинная палка»; «посох, палка»), а в Брестоваце (откуда родом была одна из собеседниц) о нем говорят описательно: *родна грана* (‘ветка плодового дерева’)<sup>18</sup>. Ср. пояснения по этому поводу жительницы Раяца, родом из Брачеваца: «И код нас је била *тојашика*; *власар* се зове у Браћевцу. И то се исто окити, мушко дете носи тај *власар*»<sup>19</sup>. Данный ритуальный предмет — ветка или палка, небольшой ствол с разветвлениями сверху — служит для развешивания на нем даров для умершего (ср. то же у влахов); впоследствии все эти подарки (например, детскую одежду, бусы, сладости, монетки, белую и красную шерсть и прочие предметы, развешанные на толстом суку лещины с тремя разветвлениями, с. Брачевац) раздают детям, которые участвовали в обряде поминовения. Нередко собеседники из Смедоваца и Роглева решительно отрицали наличие в их говоре лексемы *власар*, сопровождая ответ пояснениями, что «что такое есть только у влахов»: «Мислиш на грану? Не, не, не, то код нас нема, то код *власи има*» [Имеешь в виду ветку? Нет, нет, нет, этого у нас нет, это у влахов]<sup>20</sup>. По окончании экспедиции сложилось впечатление, что и сама лексема *власар*, известная в Брачеваце, происходит от серб. *власи* «влахи», поскольку происхождение этого фрагмента похоронно-поминальной обрядности собеседники регулярно соотносят с традициями своих этнических соседей.

В заключение хотелось бы отметить, что наличие «влашских» элементов в языке и народной культуре того или иного села, как правило, не осознается самими носителями традиции: все элементы, связанные с «матурией» или поминальным деревцем, преподносятся собирателю как часть своей собственной сельской культуры, при этом всегда отмечается, что «у влахов все по-другому»; «у влахов это не так, иначе». Тем не менее, идея отправления покойному на «тот свет» воды, еды, обогрева прочно укоренена в сознании носителей народной культуры. Например, ритуал «пускания воды» неизменно характеризуется словами: «дели се покојнику вода» [покойному дают воду] (букв. ‘покойный наделяется водой’). Любое одаривание участников поминовения также обозначается глаголом *дели се* (т. е. дается, распределяется), что символически означает одаривание покойного, души умершего (ср. также серб. *задушје* ‘поминки’,

<sup>18</sup> Записано от Миляны Милич, родом из села Брестовац, 30 лет проживающей в с. Роглево, 1974 г. р.

<sup>19</sup> Записано от Марины Милосавлевич, 1964 г. р.

<sup>20</sup> Записано от Радмилы Труйкич, 1955 г. р.



букв. 'то, что предназначено для души покойного'). Кроме того, по сербским народным представлениям, покойному (или душе покойного) достаточно *видеть* с «того света», что ему предназначается некий дар. Это следует из контекстов при соотнесении сербских и румынских устойчивых оборотов во время поминальных ритуалов. Сопоставление таких ритуальных формул, как, например, серб. *da mu se vidi*, т. е. «чтобы он <мертвый> увидел» то, что ему дарят, «делят», отдают [элемент одежды, чашечку кофе, еду, фрукты и пр.] и рум. *să fie*, т. е. «чтобы у него было» [любой дар гостю, напиток, еда, фрукты и пр.], позволяет сделать вывод об определенном различии архаических народных представлений в зависимости от менталитета говорящих, хотя, на первый взгляд, речь идет об одном и том же ритуальном действии — послании покойному дара на «тот свет». При этом сами собеседники-билингвы этих отличий не осознают (в частности, при просьбе перевести ритуальную фразу с одного языка на другой используется соответствующий оборот: либо «чтобы он видел», либо «чтобы у него было»).

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Агапкина Т. А.* Параллели в области вербальной магии у восточных и южных славян // Славянские архаические ритуалы в пространстве Европы. М.: Индрик, 2019. С. 10–38.
- 2 *Бранковић М.* Браћевац. Историја и становништво. Неготин; Београд: Беокига, 2006. 55 с.
- 3 *Голант Н. Г.* «Свидетельство» (*mărturie*) в погребально-поминальной обрядности румын (влахов) восточной Сербии // Определенность и неопределенность в языках и культурах Балкан. М.: Институт славяноведения РАН, 2023. С. 117–122.
- 4 Обзор экспедиции в Восточную Сербию // *Kunstkamera.ru*. URL: [https://www.kunstkamera.ru/news\\_list/science/obzor\\_ekspedicii\\_v\\_vostochnuyu\\_serbiyu](https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/obzor_ekspedicii_v_vostochnuyu_serbiyu) (дата обращения: 07.05.2023).
- 5 *Плотникова А. А.* *Мартула (мартурија)* в диалектах восточной Сербии: происхождение и функциональная нагрузка термина в обряде // Определенность и неопределенность в языках и культурах Балкан. М.: Институт славяноведения РАН, 2023. С. 122–127.
- 6 *Плотникова А. А.* Этнолингвистическая география Южной Славии. М.: «Индрик», 2004. 768 с.
- 7 *Раденковић Љ.* Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала // Гласник Етнографског музеја. 1986. Књ. 50. С. 201–222.
- 8 *Раденковић Љ.* Демонска свадба // Кодови словенских култура. № 3: Свадба. Београд: АБ Штампарија, 1998. С. 154–162.
- 9 *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.
- 10 *Толстые Н. И. и С. М.* Заметки по славянскому язычеству. 5. Защита от града в Драгачеве и других сербских зонах // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.: Наука, 1981. С. 44–120.
- 11 *Филиповић М. С.* Мађијско разбијање судова // Научни зборник Матице Српске. Нови Сад: Матица Српске, 1950. С. 110–127.
- 12 *Чиварзина А. И.* Македонские представления о ходячих покойниках с XIX в. до наших дней // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2020. Т. 17. № 3–4. С. 141–159.



- 13 Golant N. “Plague Shirt” and “Plague Commemoration”: Mythological Representations and Ritual Practices Associated with the Personification of the Plague among the Romanians of Oltenia and Timok Valley // *The Yearbook of Balkan and Baltic Studies*. 2022. Vol. V. № 1. P. 219–235.

**Источники**

- 14 Динић Ј. Речник тимочког говора // Српски дијалектолошки зборник. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2008. 921 с.
- 15 Бокић Д., Здравковић В., Стргули А. Браћевац моје село. Браћевац, 2021. 85 с.
- 16 Пауновић П. Материнство и деца у веровањима код народа Тимока // *Развитак*. Зајечар, 1968. Год. VIII. Бр. 6. С. 103–104.
- 17 Пауновић П. Сту гуштере, зелени гуштере! (О надрилекарству у селима Тимока) // *Развитак*. Зајечар, 1970. Год. X. Бр. 1. С. 58–67.
- 18 Плотникова А. А. Материалы для этнолингвистического изучения балканославянского ареала. М.: Институт славяноведения РАН, 2009. 156 с.
- 19 Dexonline.ro URL: <https://dexonline.ro/definitie/muma-p%C4%83durii> (дата обращения: 11.05.2023).

\*\*\*

© 2023. Anna A. Plotnikova  
Moscow, Russia

**ARCHAISMS AND INNOVATIONS IN TRADITION OF FROM  
THE SERBIAN-BULGARIAN BORDER: REGION OF NEGOTIN**

**Acknowledgements:** This research was funded was by the Russian Science Foundation, under the project titled ‘Slavic-non-Slavic borderlands: funeral and memorial rite in ethnolinguistic coverage’, grant no. 22-18-00484, Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00484>.

**Abstract:** The paper analyzes archaic and borrowed elements of the tradition among the Serbs in the south of the region of Negotin, where they live in the neighboring villages with Vlach ones. Over the past two centuries, contacts between the Serbs and Vlachs (Romanians by origin) have been so intensive that this has affected even the most conservative part of ritual and magical practice: the funeral and memorial rites. Among the archaic elements of culture the paper focuses on spells and ritual-magical amulets the analysis of which showed that in the verbal part of the spells the common South Slavic basis is preserved, and associates with the pronouncing of the dialogue-ritual by two persons — performers of the rite (which N. I. Tolstoy studied in detail). Borrowed vocabulary from the Romanian folk tradition appears in the funeral rituals and folk medicine. Such terminological vocabulary includes the designation of a participant in a ritual dialogue who witnesses the sending of food and water to the dead *martula*, *marturija*; names like *padura* that refers to the Romanian folk beliefs of the forest spirits, etc. The materials analyzed in the study were collected by the author during the field survey in March 2023 of the southern part of the Negotinsky region (the villages of Brachevatc, Roglevo, Smedovatc, Rayatc) in the Timok River valley: both from oral

conversations with informants and from local history publications, which in one way or another highlight the language, folk culture, folklore and history of the region.

**Keywords:** the Serbs, the Vlachs, Vocabulary, Ethnolinguistics, Archaics, Borrowings, Funeral and Memorial Rites, Timok Valley.

**Information about the author:** Anna A. Plotnikova — DSc in Philology, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave. 32 A, 119334 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9154-5046>

E-mail: [annaplotn@mail.ru](mailto:annaplotn@mail.ru)

**Received:** February 16, 2023

**Approved after reviewing:** April 10, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Plotnikova, A. A. “Archaisms and Innovations in Tradition of the Serbian-Bulgarian Border: Negotinsky Region.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 132–144. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-132-144>

## References

- 1 Agapkina, T. A. “Paralleli v oblasti verbal'noi magii u vostochnykh i iuzhnykh slavian” [“Parallels in the Sphere of Verbal Magic among the Eastern and Southern Slavs”]. *Slavianskie arkhaischeskie ritualy v prostranstve Evropy [Slavic archaic rites within Europe.]*. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 10–38. (In Russ.)
- 2 Branković, M. Braćevac. *Istorija i stanovništvo*. Negotin, Beograd, Beoknjiga Publ., 2006. 55 p. (In Serbian)
- 3 Golant, N. G. “‘Svidetel'stvo’ (mărturie) v pogrebal'no-pominal'noi obriadnosti rumyn (vlakhov) vostochnoi Serbii” [“‘Evidence’ (mărturie) in the Funeral and Memorial Rites of the Romanians (Vlachs) of Eastern Serbia”]. *Opredelemnost' i neopredelemnost' v iazykakh i kul'turakh Balkan [Determinacy and indeterminacy in languages and cultures of Balkans.]*. Moscow, Institute of Slavic Studies of the RAS Publ., 2023, pp. 117–122. (In Russ.)
- 4 “Obzor ekspedicii v vostochnuyu Serbiyu” [“Review on the Expedition to Eastern Serbia”]. *Kunstkamera.ru*. Available at: [https://www.kunstkamera.ru/news\\_list/science/obzor\\_ekspedicii\\_v\\_vostochnuyu\\_serbiyu](https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/obzor_ekspedicii_v_vostochnuyu_serbiyu) (Accessed 07 May 2023). (In Russ.)
- 5 Plotnikova, A. A. “Martula (marturija) v dialektakh vostochnoi Serbii: proiskhozhdenie i funktsional'naia nagruzka termina v obriade” [“Martula (marturija) in the Dialects of Eastern Serbia: The Origin and Functional Load of the Term in the Rite”]. *Opredelemnost' i neopredelemnost' v iazykakh i kul'turakh Balkan [Determinacy and indeterminacy in languages and cultures of Balkans.]*. Moscow, Institute of Slavic Studies of the RAS Publ., 2023, pp. 122–127. (In Russ.)
- 6 Plotnikova, A. A. *Etnolingvističeskaia geografija Južnoi Slavii [Ethnolinguistic geography of Southern Slavia]*. Moscow, Indrik Publ., 2004. 768 p. (In Russ.)
- 7 Radenković, Lj. “Mesto isterivanja nečiste sile u narodnim bajanjima slovensko-balkanskog areala”. *Glasnik Etnografskog muzeja*, book 50, 1986, pp. 201–222. (In Serbian)
- 8 Radenković, Lj. “Demonska svadba”. *Kodovi slovenskih kultura*, no. 3, Svadba. Beograd, AB Štamparija Publ., 1998, pp. 154–162. (In Serbian)
- 9 Tolstoi, N. I. *Očerki slavianskogo iazychestva [Essays on Slavic Paganism]*. Moscow, Indrik Publ., 2003. 624 p. (In Russ.)

- 10 Tolstoy, N. I., Tolstaya, S. M. “Zametki po slavianskomu iazychestvu. 5. Zashchita ot grada v Dragacheve i drugih serbskikh zonakh” [“Notes on Slavic Paganism. 5. Protection from Hail in Dragachev and other Serbian Zones”]. *Slavianskii i balkanskii fol'klor. Obriad. Tekst [Slavic and Balkan folkore. Rite. Text.]*. Moscow, Nauka, 1981, pp. 44–120. (In Russ.)
- 11 Filipović, M. S. “Magijsko razbijanje sudova”. *Naučni zbornik Matice Srpske*. Novi Sad, Matitsa srpska Publ., 1950, pp. 10–127. (In Serbian)
- 12 Chivarzina, A. I. “Makedonskie predstavleniia o khodiachikh pokoinikakh s XIX veka do nashikh dnei” [“Macedonian Perceptions about the Walking Dead from the 19<sup>th</sup> Century up Today”]. *Slavic World in the Third Millennium*, vol. 17, no. 3–4, 2023, pp. 141–159. Available at: <https://doi.org/10.31168/2412-6446> (In Russ.)
- 13 Golant, N. “‘Plague Shirt’ and ‘Plague Commemoration’: Mythological Representations and Ritual Practices Associated with the Personification of the Plague among the Romanians of Oltenia and Timok Valley”. *The Yearbook of Balkan and Baltic Studies*, vol. 5, no. 1, 2022, pp. 219–235. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-145-167>

УДК 39; 069.9

ББК 63.5; 79.2

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Л. Г. Ганина

г. Санкт-Петербург, Россия

© 2023 г. Е. Л. Мадлевская

г. Санкт-Петербург, Россия

© 2023 г. А. Б. Островский

г. Санкт-Петербург, Россия

**«БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ  
В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ПРАВОСЛАВНЫХ НАРОДОВ РОССИИ»:  
ВЫСТАВКА РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ  
К 520-ЛЕТИЮ ГЕННАДИЕВСКОЙ БИБЛИИ (ЯНВАРЬ — МАРТ 2021)**

*Аннотация:* В статье изложен замысел выставки и раскрыта его конкретная реализация. Опираясь на тематически подобранные памятники традиционно-бытовой культуры, выставка затрагивает события, образы христианской исторической памяти. Прежде всего, это Благая весть о приходе Спасителя в мир, Его Рождество, Распятие и Воскресение, а также ряд ветхозаветных историй — Сотворение мира, Ноев ковчег, Суд Соломона. В различных тематических разделах выставки запечатлены такие значимые образы, как райское древо жизни, лев, архангелы, а также рыба — раннехристианский символ Иисуса Христа, виноград (символ Церкви Христовой).

Представленные группы предметов разнообразны по их месту в народном быту: обрядовая атрибутика, вертепное представление, домовая резьба, предметы убранства интерьера — керамические изделия (тарелки, изразцы), деревянная расписная утварь, тканые и вышитые полотенца, декоративные изделия из кости, украшения восточных славян и финно-угорских народов. При подборе экспонатов учитывалось, что орнаментика предметов традиционно-бытовой культуры имела своим источником не всегда напрямую сюжеты, изложенные в библейских текстах, но также их фольклорную переработку в форме легенд, верований; в ряде разделов приведены апокрифические христианские тексты, имевшие распространение в народе.

Выставка проиллюстрировала процесс вставания ряда ключевых библейских сюжетов и образов, особенно Нового Завета, в мирозерцание православных народов. Закрепление библейских образов за конкретными категориями предметов, имевших определенное назначение в быту, создавало единую зримую ткань народного православия.

**Ключевые слова:** библейские образы, православные народы, традиционная культура, Российский этнографический музей, музейная выставка, символика льва, рыбы, винограда.

**Информация об авторах:**

Любовь Геннадьевна Ганина — научный сотрудник, Российский этнографический музей, ул. Инженерная, д. 4/1, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-646X>

E-mail: [lg1selena@gmail.com](mailto:lg1selena@gmail.com)

Елена Львовна Мадлевская — кандидат филологических наук, научный сотрудник ведущей категории, Российский этнографический музей, ул. Инженерная, д. 4/1, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия

E-mail: [madlevska@mail.ru](mailto:madlevska@mail.ru)

Александр Борисович Островский — доктор исторических наук, научный сотрудник главной категории, Российский этнографический музей, ул. Инженерная, д. 4/1, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-0248>

E-mail: [ost-alex@yandex.ru](mailto:ost-alex@yandex.ru)

**Дата поступления статьи:** 03.08.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 08.10.2022

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Ганина Л. Г., Мадлевская Е. Л., Островский А. Б. «Библейские образы в традиционной культуре православных народов России»: выставка Российского этнографического музея к 520-летию Геннадиевской Библии (январь — март 2021) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 145–167.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-145-167>

К 1499 г. по инициативе архиепископа Новгородского Геннадия впервые на Руси была собрана в полном составе Библия (все канонические тексты Ветхого и Нового Завета) на церковнославянском языке [3, с. 73–74]. Это послужило духовным стимулом к расширению числа церковных приходов, распространению библейского знания, сюжетов и образов, в среде русского и других народов страны, принявших православие.

Наибольшее распространение в предметном мире православных народов России в последующие столетия получили сюжеты и визуальные образы, относящиеся к событиям, изложенным в Новом Завете — земной жизни Богородицы и Христа; в особенности это касалось Распятия и Воскресения Христовых и всего, что в истории Церкви относилось к циклу Двенадцатых праздников, а также некоторых событий Ветхого Завета. У различных православных народов в разных ситуациях повседневности в композиции артефактов визуально представлены такие популярные персонажи и образы, происходящие из Библии, как архангелы, ангелы (в значении не только вестника, но и охранителя), серафимы, а также лев (как оберег и символ власти), виноград (символ церкви, идущий из текстов Ветхого и Нового Завета), храм, Крест Христов.

Орнаментика ряда предметов традиционно-бытовой культуры имела своим источником не всегда напрямую сюжеты, изложенные в библейских текстах, но также и их фольклорную переработку в форме христианских легенд, верований. Это учитывалось членами авторского коллектива<sup>1</sup> при подборе экспонатов, раскрывающих ту или

<sup>1</sup> Авторский коллектив: Баранова О. Г., Ганина Л. Г. (куратор), Калинина О. В., Мадлевская Е. Л., Маевский Д. К. (дизайнер), Островский А. Б. (куратор), Песецкая А. А., Чувьуров А. А. Сдвиг открытия выставки на начало 2021 г. был обусловлен ограничениями в период пандемии.



иную тему. Собственно тексты христианских апокрифов, преданий, помещенные на специальные планшеты под аркой, присутствовали во многих разделах выставки, служа важным дополнением, а кое-где и смысловым ключом к воссозданию народной трактовки визуальных образов.

Тематические разделы выставки, располагавшиеся в прямоугольном зале 150 кв. м., последовательно, по часовой стрелке, воспроизводили народную трактовку событий священной истории в следующих девяти разделах: «Сотворение мира», «Лев — спаситель Ноева ковчега. Фараонки», «Библейская мудрость. Пророки», «Благая весть. Образы Богородицы», «Рождество Христово», «Рыба — символ Христа», «Образы винограда и граната», «Вертепный театр», «Символика Распятия и Воскресения Христова». Присутствовали еще два дополнительных раздела: «Библейские сцены, символы в украшениях» и «Предметы личного благочестия». Завершала выставку апокалиптическая тема, дополненная народными представлениями об исходе души христианина — «Страшный суд. Проводы души». Центральное место, фронтально от входа в выставочный зал, занимали разделы, воплощавшие христианскую историческую память об ожидании прихода Спасителя в мир и связь Ветхого и Нового Завета: от Благой вести до символика винограда.

Представляемые в различных тематических разделах группы предметов разнообразны по их месту в народном быту, по материалу и технике изготовления: обрядовая атрибутика, домовая резьба, предметы убранства интерьера — керамические изделия (тарелки, изразцы), деревянная расписная утварь, тканые и вышитые полотенца, подзоры, декоративные изделия из кости, предметы благочестия и украшения русских, украинцев, белорусов, финно-угорских народов (вепсы, карелы, коми, сету, мордва).

Описанный в книге Бытия процесс сотворения мира зачастую совмещался в народном сознании с практиками изготовления материальных объектов, в частности гончарных изделий. Именно поэтому выставка начиналась с гончарного круга. На нем не было ни декоративной резьбы, ни сюжетной росписи. Гончарный круг ценен сам по себе, как символ бытовавших у ряда народов представлений о сотворении мира из глины [4, с. 139; 17, с. 34–37; 21, с. 596]. «Прах земной», из которого согласно Библии был сотворен Адам (Быт. 2:7), в культуре многих народов, исповедующих православие, также отождествлялся с глиной [4, с. 141; 21, с. 602]. Над гончарным кругом располагалась деревянная фигурка ангела, напоминающая посетителям о том, что ангелы созданы прежде людей.

В первом разделе был приведен фрагмент апокрифа XII в. о сотворении Адама: «И послал Господь Своего ангела... и оживил душу в человеке, и дал ему имя Адам. А костей Бог создал в Адаме триста сорок пять, и стал Адам царем над всеми землями, и птицами небесными, и зверями земными, и рыбами морскими, и дал ему Бог власть надо всем. И сказал Бог Адаму: “Тебе служат солнце, луна и звезды, и птицы небесные, и рыбы морские, и животные, и гады”. Господь Бог на востоке насадил рай и велел Адаму там жить, а жена Адаму еще не была создана. И насладил Бог на Адама сон, и Адам уснул, и Бог взял его левое ребро, а из ребра выпростал руки, и ноги, и голову, и создал жену в шестой день: и предсказал Господь Адаму Свою смерть, и распятие, и воскресение, и предвидел Он вознесение за пять тысяч пятьсот лет. И увидел Адам Господа распятого, Петра в Риме, а Павла в Дамаске, обучающих народ и проповедующих Его воскресение и как вознесся Господь...» [29, с. 151].

Центральными экспонатами в разделе, посвященном райскому саду (иллюстрация 1), были куклы — Адам, Ева и Ангел — из белорусского вертепного театра, дати-

руемые последней третью XIX в. Они были расположены выше керамических фигурок животных и бытовых предметов, что подчеркивало главенствующую роль человека над прочими творениями Божьими. Чтобы передать народное представление о рае как месте, где мирно обитают разные звери, рядом были представлены керамические фигурки хищных и травоядных животных, а также птиц и рыб. В частности, вепские игрушки: лев, олень, баран, свинья, уточка, рыба; украинские декоративные статуэтки: олень и птицы, украинский сосуд для напитков в форме барана, русский декоративный сосуд в виде верблюда и др. Среди прочих райских «обитателей» была представлена рыба — русский декоративный подсвечник в форме рыбы на семь свечей, как напоминание о библейских семи днях творения.



**Иллюстрация 1 — Первые три темы выставки: «Сотворение мира», «Лев — спаситель Ноева ковчега. Фараонки», «Библейская мудрость. Пророки»**  
**Figure 1 — The First Three Themes of the Exhibition: “Creation of the World”, “The Lion is the Savior of Noah's Ark. Pharaohs”, “Biblical Wisdom. Prophets”**

В этом же разделе раскрывалось распространенное народное представление о рае как цветущем саде. Жители Полесья мыслили рай как огромный сад в небе, огороженный высокой стеклянной стеной, со стеклянным сводом, а крестьяне Русского Севера представляли рай как вечнозеленый сад, где нет зимы и непогоды [33, т. 4, с. 397–398]. Широкое распространение имело поверье, что птицы улетают зимовать в рай, а весной возвращаются обратно к людям [там же, с. 399]. Мотив райских птиц, изображаемых на дереве или среди ветвей, встречается в росписи предметов интерьера (на керамических тарелках, лопастях прялок, деревянных сундуках и др.); в вышитом декоре текстильных изделий (на полотенцах и подзорах). Анализ музейных коллекций

позволяет констатировать визуальную вариативность образа райских птиц — их изображали не только как пав и голубей, но и как фантастических существ, сочетающих в себе антропоморфные и орнитоморфные элементы. На выставке было представлено русское полотно для украшения икон, датируемое второй половиной XIX в., с изображениями райских птиц Сирина и Алконоста и надписью: «СНЕ УЗОРЫ СЛАВНАЯ ПТИЦА РАЙСКЯ СИРИН».

Первым людям было разрешено есть плоды от любого дерева, кроме древа познания (Быт. 2:16-17). Вкусив запретный плод, они ослушались Бога и были изгнаны. Вкусив от древа познания, люди лишились доступа и к другому райскому дереву — дереву жизни, дающему бессмертие [31, т. 2, с. 133–135]. В культуре восточных славян библейское древо жизни стало одним из любимых символов, его связывали с плодородием, продолжением жизни, оно играло важную роль в свадебной обрядности [там же, с. 133–135]. На выставке были представлены различные бытовые предметы с изображением древа жизни: ирразцы, прялки, вышитые полотенца.

Херувим с пламенным мечом, поставленный Богом на востоке рая охранять пути к дереву жизни (Быт. 3:24), сближался в народном сознании с архангелом Михаилом, предводителем небесного воинства [20, с. 11]. Ангелы — вестники воли Божией и защитники рода людского — зачастую воспринимались как «грозные» и «страшные» [1, с. 301]. Именно такими — в виде крылатых голов с суровыми лицами — они предстают на украинских керамических изделиях и набожниках (полотенцах для украшения икон). В то же время, согласно некоторым апокрифическим текстам, архангел Михаил молил Бога помиловать согрешивших людей [23, с. 22]. В народе архангел Михаил считался проводником душ на тот свет, помогающим праведникам достичь рая [32, т. 3, с. 255; 19, с. 48]. Возможно, поэтому в народной вышивке можно встретить сближение образа архангела Михаила с райскими птицами. На выставке было представлено украинское полотно из Елизаветпольской губ., датируемое последней третью XIX в., с изображением архангела Михаила в виде птицы с человеческим лицом, на голове которой архиерейский головной убор — митра с крестом.

Изображения льва упоминаются в описании убранства храма, построенного в Иерусалиме царем Соломоном (3 Цар. 10: 19). В России львов изображали и в культовом искусстве, испытавшем влияние византийской традиции, — в архитектуре Киевской Лавры, храмов Владимира и Суздаля, и в светском — на воротах дворца Ивана Грозного, а позднее на набережных, у входа в здания столицы, построенной Петром Великим. Смысловая гамма львиных образов в русской народной культуре сложилась не только под влиянием этих источников, но и в результате широкого бытования христианских апокрифов.

В древнерусском списке Толковой Палеи (изложении сюжетов Ветхого Завета с апокрифическими вставками) конца XIV в. повествуется о борьбе «лютого зверя» с дьяволом в Ноевом ковчеге, пытающемся его потопить [13, с. 267]. В различных вариантах народной легенды, записанной в конце XIX в. в разных губерниях, в качестве такого зверя фигурирует именно лев. Приведем запись, сделанную в Вятской губ.: «До всемирного потопа кошек на земле не было, они появились в ковчеге Ноя. Когда праведный Ной вошел в ковчег со своим семейством, кроме жены, дождь стал лить, как из ведра. Только бы войти жене и запереться, да она зачем-то все не хотела войти... Наконец Ной вышел из терпения и обругал ее: “Иди, — говорит, — проклятая!” Тогда вошла его жена, но с ней вошел в ковчег и дьявол... Дьявол в ковчеге стал думать, как

погубить Ноя с семейством и животных. Вошел он в мышь, и эта мышь стала прогрызать в углу дыру, чтобы попала в ковчег вода. В это время лев выфыркнул из носу кошку, и это животное съело мышь» [16, с. 21]. Здесь лев — не только страж, но и спаситель передвижного дома-вместилища.

В русской культуре XVII – начала XX в. лев нередко изображался именно на предметах-вместилищах (в домовой резьбе на лобовых досках, наличниках, в резьбе или рисунках на ларцах) и тех, что связаны с движением: на конских дугах, прялках, трепалах, рубелях. Симметрично расположенные львы-стражи изображались на входной арке, ведущей на усадьбу (обычно они не выглядели грозно, поэтому, например, в Нижегородской губ. их называли «котами» [7, с. 14]), на набилках (деталь ткацкого стана), а в единой композиции с деревом жизни — на подзорах, печных изразцах, чернильницах.

В различных губерниях в конце XIX в. бытовала легенда о происхождении русалок («фараонок»): «“Морськи люди” получили свое начало с того времени, когда фараон погнался за евреями в Чермное море, а вода и застигла его со всем войском на самой середине, с тех пор они и превратились в морских людей, приняв форму в нижней части тела — рыбью, а верхняя часть осталась человеческою» [13, с. 292]. В поволжских губерниях в XIX в. изображения русалок-фараонок нередко можно было встретить в резном декоре речных кораблей, а также в крестьянской домовой резьбе [2, с. 36, 134–137]. В повседневной культуре эти изображения — и львов, и фараонок — приобрели значение христианских оберегов, способствующих преодолению опасности от водной стихии.

На выставке показаны резные львы в экстерьере русской крестьянской усадьбы; рисованные львы в декоре русской деревянной утвари — на конских дугах, на крышке ларца и лопастях прялок. Они соседствовали с украинскими керамическими сосудами для вина и мордовской солонкой в форме льва.

В тексте, раскрывающем третью тему, посвященную народному знанию о библейской мудрости и пророчествах, упоминалась широко известная у восточных славян история о суде царя Соломона. В ответ на предложение Господа Соломону, только вступившему на царский престол, что-либо попросить для себя, Соломон просит даровать ему «сердце разумное, чтобы судить народ Твой и различать, что добро и что зло» (3Цар. 3: 9). И это «сердце мудрое и разумное» вскоре помогло найти верное решение в споре между двумя матерями. У одной из женщин, живших в одном доме и родивших почти в одно и то же время, ребенок умер, и каждая называла оставшегося в живых младенца своим, упрекая другую в подмене. Соломон предложил поделить ребенка между ними, а для этого рассечь его мечом пополам. Одна из женщин согласилась, а другая готова была отдать ребенка сопернице, лишь бы его спасти. Именно ей, по решению царя Соломона, был отдан младенец (3Цар. 3: 16-27).

Изображение этой библейской сцены принятия решения можно было встретить на мужских перстнях-печатах, в декоре шкатулок, выполненном косторезами Русского Севера. В XVIII–XIX вв. мастера г. Холмогоры (Архангельская губ.) — старейшего центра резьбы по кости — довольно часто обращались к библейским сюжетам. В этом разделе были показаны холмогорские ларцы со сценой суда Соломона и с сюжетом «Сусанна и старцы» на костяных пластинах. В раздел был включен и текст русского апокрифа XIX в., объясняющего, как Соломону удалось самому выйти из ада: «...стал строить в аду церковь, чтобы по ней подняться и выйти из ада. Сатане это стало нелюбо: как бы в этой церкви потом не стали молиться грешники и через нее выбираться верой.



Тогда сатана выгнал Соломона из ада, а самую церковь тоже выбросил оттуда на землю. Эту церковь, говорят, Соломон достроил в Иерусалиме» [1, с. 284].

Уважение к знанию пророков, получаемому, как и мудрость, от Бога, запечатлено в композиции *лестовок* — древнерусских четок, одинаковой и бытующей в различных согласиях старообрядцев (в силу этого возникшей, по-видимому, до раскола, т. е. не позднее первой половины XVII в.) Молитвенный круг таких четок состоит из 100 бусин, разделен на четыре части, и первое число бусин — 17 обозначает то, сколько в Ветхом Завете имеется пророчеств о рождении Мессии — Иисуса Христа; еще два числа бусин — 33 и 12 символизируют годы земной жизни Спасителя и количество Его ближайших учеников. Наряду с лестовками, тема пророков была представлена серебряным окладом Евангелия: на четырех уголках были изображены евангелисты с их символами (лев, телец, орел, ангел) — персонажами, восходящими к пророчеству Иезекииля. Можно было увидеть также мордовское деревянное изображение головы Иоанна Предтечи, хранившееся, согласно музейной описи, в XIX в. в переднем углу избы.

Тема Благой вести открывалась украинским апокрифом, зафиксированным в XIX в.: «Когда архангел Гавриил возвестил Пресвятой Деве, что от нее родится Спаситель, она сказала, что поверит этому, если оживет рыба, у которой один бок уже съеден. Сразу же ожила такая рыба — появилась на свет однобокая камбала» [13, с. 159]. Рядом был помещен (горизонтально, ввиду условий хранения) уникальный экспонат — икона Богородицы на камбале (иллюстрация 2). Известно, что она бытовала в XIX в. в Полтавской губ. в среде украинских чумаков — торговцев, везших на полуостров Крым зерно, а оттуда привозивших соль (музейная опись: РЭМ 994–35, 36), была ими передана в сельскую церковь в качестве пожертвования.



Иллюстрация 2 — Икона «Богородица». Вторая половина XIX в. Полтавская губ. Украинцы  
Figure 2 — Icon “Virgin”. The Second Half of the 19 Century. Poltava Prov. Ukrainians



Каноничный сюжет Благой вести был представлен на вышитом церковном покровце и на иконе в воссозданном переднем углу русской избы (иллюстрация 3). Здесь же, дополняя народное понимание этого события, было представлено полотенце сету, изготовленное в 1930-е гг., на одном конце которого масляной краской изображен ангел, а на другой — Св. Дух в виде голубя.



Иллюстрация 3 — Тема «Благая весть. Образы Богородицы»  
Figure 3 — Theme “Annunciation. Images of the Virgin”

Вблизи переднего угла помещалась корзина-севалка с зерном, на котором стояла благовещенская просфора. Этот комплекс воспроизводил русский обычай, относящийся к первому севу зерновых. Во многих центрально- и южнорусских губерниях первый сев проводили сразу после праздника Благовещения, измельченную в крошки просфору смешивали с посевными семенами [11, с. 386–387]. Еще на двух предметах — солонке и дарохранительнице — в росписи на дереве воспроизводился иконописный сюжет Благовещения.

В следующем разделе выставки (иллюстрация 4) были представлены ритуальные предметы, относящиеся к двум праздникам, находящимся в непосредственном соседстве в русском православном календаре: к Рождеству Христову и *Бабину дню* — празднику повивальных бабок и рожениц, проводимому в Смоленской губ., Рославльском у. 26–27 декабря [33, т. 4, с. 572]. Выделялись две доминанты, относящиеся, соответственно, к этим праздникам: рождественская звезда, с которой у восточных славян 25 декабря / 07 января группа подростков, молодежи совершала в селе обходы крестьянских домов, поздравляя с приходом в мир Спасителя [11, с. 319–320]; большая восковая братская свеча в своей рубашечке (РЭМ 1243–139), ежегодно наращиваемая

и, согласно музейной описи, символизирующая рождение младенца, единство всех повитух и рожениц, покровительство им Богородицы.



Иллюстрация 4 — Тема «Рождество Христово»  
Figure 4 — Theme “Christmas”

В этот же раздел были включены севернорусские рождественские пряники начала XX в. (муляжи) — изображения Вифлеемской звезды, ангела, оленя, овцы. В православной культуре олень символизирует чистоту, благочестие [32, т. 3, с. 545]. Овца (агнец) — раннехристианский символ Христа; по славянским представлениям, овца, овечье руно — символ плодородия, благополучия [32, т. 3, с. 502, 504] Здесь же помещались архангельские металлические формы для выпекания пряников — в виде звезды, винограда. К Рождеству Христову относился и оригинальный предмет, изготовленный в 2009 г. в Архангельской обл., Шенкурском р-не: скрепленные сверху и снизу рейки, образующие крест, посередине дополненный вертикалью. Такие предметы, воспроизводящие монограмму Спасителя — IX — архангельские дети, подростки называли «помилка», с ними совершали рождественские обходы (полевые материалы члена авторского коллектива выставки О.Г. Барановой).

Переходом к вертепному театру служил раздел, представляющий раннехристианский, в период гонения на христиан, символ Христа — изображение рыбы (визуальное воплощение греческого слова «ИХТИС», возникшего как аббревиатура словосочетания, хранившего тайное знание — «Иисус Христос Бога Сын Спаситель») [25, с. 393] на бытовых предметах различного назначения (иллюстрация 5).



Иллюстрация 5 — Тема «Рыба — символ Христа»  
Figure 5 — Theme “Fish — The Symbol of Christ”

В Новом Завете неоднократно встречается аллегорическое упоминание рыбы. Многие из апостолов, ближайших учеников Иисуса Христа, были рыбаками. Христос уподобляет Царство Небесное «неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» (Мф. 13: 47). Кроме того, в Евангелии неоднократно присутствует связь рыбы с благословенной трапезой. Вот как описан эпизод, когда Христос кормит народ в пустыне: «Он взял пять хлебов и две рыбы, возрев на небо, благословил и преломил хлебы и дал ученикам Своим, чтобы они раздали им; и две рыбы разделил на всех. И ели все, и насытились. И набрали кусков хлеба и остатков от рыб двенадцать полных коробов» (Мк. 6: 41–43).

У православных народов рыба является предпочтительным блюдом для трапезы в праздник Благовещения и Рождественский сочельник [30, т. 1, с. 186; 33, т. 4, с. 505]. У украинцев изображение рыбы широко встречается на праздничных керамических тарелках: одна или несколько рыб, а также рыбы, вкушающие виноград (объединение двух библейских символов). Две или три рыбы на тарелках — здесь, полагаем, посредством числовой символики подразумеваются, соответственно, упомянутый выше евангельский эпизод о накормлении народа двумя рыбами и пятью хлебами, и почитание Св. Троицы. У русских, украинцев нередко рыбу вырезали на формах для выпекания праздничных пряников, а также довольно часто — на черенках ложек в качестве христианского символа и, по-видимому, напоминания о том, что трапеза посвящена Богу и спасению души.

Истоки народного кукольного театра восточных славян (иллюстрация 6), являвшегося элементом святочных развлечений, восходят к западноевропейской средневековой традиции устанавливать в церквах на Рождество ясли и фигурки Богородицы, Младенца Иисуса Христа, пастухов, осла и быка. Позднее фигурки стали делать подвижными, а кукольные представления показывать на площадях в переносных ящиках [14, с. 16].



Иллюстрация 6 — Тема «Вертепный театр»  
Figure 6 — Theme “Puppet Theater”

К белорусам кукольный театр пришел с Украины и из Польши и получил распространение в начале XVI в. Белорусское название «батлейка» происходит от польского *Betleem* (название г. Вифлеема) [24, с. 41]. В Россию театр проник в конце XVII – начале XVIII в., здесь он получил название «вертеп» — по месту, где Святое семейство укрывалось во время бегства из Иордании в Египет от злодеяний царя Ирода — пещере (в старославянском языке «вертеп»). У русских вертеп распространился в Сибири, унаследовав украинскую традицию благодаря воспитанникам Киево-Могилянской академии, направленным в XVII в. в г. Тобольск для работы, и в западнорусских губерниях — Новгородской, Смоленской под влиянием белорусской батлейки [22, с. 35; 18, с. 128].

Изначально вертепные представления у восточных славян имели религиозную направленность, были связаны с сюжетом о Рождестве Христовом и злодеяниях Ирода. На выставке был размещен текст XVIII в. к украинскому вертепному представлению: «Пению время и молитве час, / Христе рожденный, спаси всех нас! / Восстаньте от сна и благо сотворите, / Рождение Христа повсюду возвестите...» [5, с. 26].



Со временем кукольные расширили репертуар за счет бытовых сцен, и вертеп превратился в народный театр. Представления разыгрывали профессиональные вертепщики или любители: священнослужители, крестьяне, солдаты, мещане. Зрелища приурочивали обычно к Святкам; но уже в XIX – начале XX в. исполнение спектаклей стало промыслом, ориентированным на время проведения крупных ярмарок в разных городах России [28, с. 63].

Ящик для спектаклей, называвшийся у белорусов *батлейка*, а у русских *вертеп*, обычно состоял из двух, реже из трех, ярусов, в «полу» которых имелись прорезы для вождения кукол, закрепленных на стержнях. Ящик украшали цветной тканью и бумагой. Верхний ярус назывался *небом*, *пещерой*, *хлебом*; в нем устраивали подобие пещеры или хлева с яслями, а также неподвижные фигурки Марии, Иосифа, Младенца Иисуса Христа, домашних животных [28, с. 64]. На выставке был представлен ящик для батлейки последней трети XIX в. из Могилевской губ., который состоит из двух ярусов. На верхнем из них были размещены куклы персонажей мистерии: Царь Ирод, Святое Семейство, три царя. Нижний ярус назывался *землей* или *дворцом*; здесь вертепщик разыгрывал действие о злодеяниях Ирода и его наказании, а также бытовые сценки комического и сатирического характера [28, с. 64]. На выставке в нижнем ярусе можно было увидеть кукол для бытовой сцены — пастушков и Антона с козой (Колл. РЭМ 2526 — 20 — белорусы).

Устройство театра было проиллюстрировано также с помощью вертепного ящика начала XX в. из Новгородской губ. Здесь были представлены куклы: Ирод и его воины.

Наряду с библейской мистерией «Царь Ирод», народной драмой «Царь Максимилиан» в репертуар батлейки входили жанровые сценки «Мужик Матвей и Доктор», «Макар», «Скоморох с медведем», «Цыган и Цыганка», «Антон с козой и Антониха», «Два рыцаря», «Еврей», «Баба-ворожея», «Франт поляк с паненкой», «Казак и Казачка», «Купец», «Матвей да лекарь», «Антон по сказке да Антониха», «Берка-трактирщик», «Цыган да цыганка» и другие, основанные на белорусском фольклоре [12, с. 6]. Иллюстрацией жанровых сцен на выставке послужили куклы Солохи, Антонихи, цыгана, цыганки и ее сына, пана и паненки.

Батлейка и вертеп активно бытовали до первых десятилетий XX в. [6, с. 22]. В настоящее время они возрождаются преимущественно в городской среде как национальный рождественский и детский театр. На выставке представлены были вертепные куклы 1990-х гг. из Санкт-Петербурга, среди которых присутствовали как обычные образы Ангела, Смерти, черта, Ирода, солдата, Рахили, Звездочета, пастухов, волхвов, раввинов, вестника, так и вновь введенные персонажи — Архангел, Иродиада (в пару Ироду), Жизнь (в противовес Смерти). Среди кукол есть также новый для вертепной традиции вариант образа Богородицы — в виде Оранты, при этом с Младенцем анфас и тоже с поднятыми руками (колл. РЭМ 12611- 51 — русские).

На представления славян и других христианских народов о винограде повлияла библейская символика этого растения: изобилие, процветание и, шире, жизнь. (Подробнее см.: [10, с. 36–57]. В Новом Завете тема виноградника соотносится с темой причастия и Иисусом Христом. Он провозглашает ученикам на Тайной Вечере: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — Виноградарь... Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода» (Ин 15:1, 5).

В убранстве православного храма обычно присутствует изображение виноградной лозы. Этот узор встречается и в декоре церковной утвари — потира, сосуда для



причастия, а также покровцов, знамен, священнических одеяний и др. На выставке (иллюстрация 7) был представлен декорированный в технике золотного шитья русский бархатный покровец конца XIX – начала XX в. с изображением креста в центре и мотивом виноградной лозы с крупными листьями по периметру предмета. Виноградные грозди присутствуют на русском священническом поясе и части церковного облачения XIX в. В центре композиции на обоих предметах золотной нитью вышита небольшая чаша, с пышными ветвями и причудливыми цветами, побегами виноградной лозы и гроздьями. Фоном для золотного шитья является бархат зеленого цвета, присутствующий в облачениях в праздник Входа Господня в Иерусалим, дни Святой Троицы и Святого Духа. Украинская традиция декорирования церковного одеяния была представлена вышивкой с подола подризника (облачения священника) начала XIX в. из Полтавской губ. Вышивка выполнена по белому холсту разноцветными шелковыми нитями в технике гладьевых швов.



Иллюстрация 7 — Тема «Образы винограда и граната»  
Figure 7 — Theme “Images of Grapes and Pomegranates”

В Ветхом Завете виноградная лоза выражает идею плодородия и продолжения рода: «Жена твоя, как плодovitая лоза, в доме твоём» (Пс. 127:3). В восточнославянском фольклоре виноград — символ новобрачных, даже в тех регионах, где реального винограда не видели никогда. На выставке в качестве примера был приведен текст севернорусской свадебной песни: «...Виноград-то — Иван-сударь, / А ягодка, а малинка — свет ты Марьюшка... А ягода, а ягода — Свет Прасковья его...» [9, с. 158].

Изображение винограда нередко использовали в декоре праздничной одежды парней, девушек, молодых женщин, особенно в свадебных костюмах. На выставке были представлены детали женских головных уборов конца XVIII – начала XIX в.

с изображением виноградных гроздей, созданным в технике золотного шитья. В одном случае они выполнены в области очелья в виде гирлянд с побегами виноградной лозы. В другом — гроздя и листья винограда вышиты золотной нитью на донце кокошника московского типа из алого бархата в сочетании с образами цветов, бутонов, колосьев, соединенных в единый образ дерева. Изображение виноградных гроздей характерно для данного типа кокошников, а также для золотошвейных платков, бытовавших во многих местностях во второй половине XIX в. Платок Нижегородской губ. был представлен на выставке.

Виноградная лоза с листьями и гроздьями — один из популярных образов в декоре свадебных мужских рубах рубежа конца XIX – первой половины XX в. повсеместно в России. Изредка он встречается в вышивке на свадебных однодворческих сарафанах. На выставке посетители могли увидеть мужской свадебный костюм начала XX в. Старорусского у. Новгородской губ., орнамент на рубахе которого выполнен в технике косога креста красными нитями по белому фону, и костюм второй половины XIX в., принадлежавший молодой женщине-однодворке из Екатеринославской губ. Вдоль нагрудного разреза, верхнего края спереди и сзади сарафан из черной шерстяной домотканины украшен нашивками в виде полос красной шелковой ткани. На них выполнена вышивка золотными нитями и бисером — образ вьющейся лозы с крупными листьями и гроздьями. Лоза изображена с помощью выкладки металлизированной нити в два ряда с нечастыми прикрепами и нашитыми металлическими блестками. Грозди винограда изображены с помощью вышивки белым и синим бисером по настилу, обеспечивающему выпуклость ягод. Каждая ягода обведена ребристой канителью.

Из свадебного текстиля, декорированного вышивкой с образом винограда, был представлен уникальный предмет — подзором, изготовленный в конце XIX в. известной собирательницей русской старины Н.Л. Шабельской.

Продолжение свадебной тематики нашло отражение в фольклорном материале: на выставке можно было прочесть текст одного из севернорусских *виноградий* — песен, использовавшихся в ритуале святочного колядования. Поздравительно-величальные песни, исполняемые во время обходов домов, назывались *виноградьями* благодаря рефрену: «Виноградье, красно-зеленое мое!» Их пели преимущественно на Русском Севере. Они встречались также во Владимирской, Нижегородской, Рязанской губерниях, в Поволжье. Мотивы этих песен большей частью связаны с брачной и семейной тематикой. В форме виноградий исполняли также величальные песни на праздничных молодежных посиделках и на свадьбах.

Образ виноградной грозди широко известен в декоративном искусстве восточных славян: резьбе и штамповке по металлу, росписи по дереву и керамике. Данная тема на выставке иллюстрировалась русскими пряничными досками XIX в., с их контррельефной резьбой, украинской полихромной керамикой: полтавскими мисками первой четверти XX в. и киевским кувшином конца XIX – начала XX в. Особенностью изображения винограда на многих текстильных, деревянных и керамических предметах является идущее вразрез с реальностью направление гроздей — ягодами вверх.

Близкой винограду символикой обладает еще один из библейских образов — гранат. В Книге Чисел этот плод, как и виноград, соотносится с благополучием, представляя идею плодородия Обетованной земли. Упоминается гранат и в Песне песней Соломона, где, как и виноград, являет собой символ любви и чувственности: «Как половинки гранатового яблока ланиты твои под кудрями твоими...» (Песн. 4:3), его красный цвет ассоциируется с любовной страстью.

В церковном обиходе Древней Руси широко использовали дорогие привозные ткани с декором в виде стилизованного граната: из них шили утварь, одежду священнослужителей [8, с. 331, 337–340, 343, 350, 352, 353 и др.]. В русской золотошвейной традиции очевидно заимствование этого образа для украшения мирских предметов. Продуцирующая символика заморского плода объясняет появление его изображения в декоре предметов, связанных со свадебной обрядностью (подзоры, полотенца), а также в костюме молодых женщин (на головных уборах, рукавах).

На выставке тема граната была отражена в ряде предметов. Это оплечье — часть церковного облачения XIX в., на зеленом бархатном фоне которого золотными нитями в числе разнообразных причудливых растительных и цветочных мотивов вышиты три крупных граната со вписанным в каждый из них четырехконечным крестом со словами «ІС.ХС. НИКА». На стендах раздела были помещены задние детали кокошников разных типов. Среди них — фрагменты кокошников-сборников второй половины XIX в., характерных для тотемской традиции (Вологодская губ.). У них фон полностью покрыт золотным шитьем, изображающим ветвистое дерево с фантастическими цветами и плодами граната. В декоре использованы приемы прикрепов по фону и шитье по карте в лом с расколом карты. Совсем иная стилистика изображения на заднике нижегородского гребенчатого кокошника: вышитое на фоне из бордового бархата пышное дерево, с большими листьями, цветами и плодами граната, выполнено в технике крупных узорных прикрепов, с обводкой контуров рисунка в виде воздушных петель, и лишь кое-где по карте в лом. Крупный образ граната изображен и на замшевой сумочке типа лакомника из Тверской губ., XIX в. Она декорирована в технике золотного шитья растительным орнаментом, доминирующая роль отведена плоду граната.

В разделе «Символы Распятия и Воскресения Христова» объединены две темы, непосредственно связанные в христианском календаре и народном быту: припоминание в Страстную неделю о евангельских событиях и обычаи пасхального празднества.

На православных крестах, носимых на груди или устанавливаемых в божницу, уже с XVI – первой половины XVIII вв. [27, с. 129-131, 95, 110–111, 66, 135] обычно изображались орудия Страстей Христовых, на некоторых — также дележ между стражниками одежды Распятого и произошедшее перед Его кончиной затмение обоих светил — солнца и луны (Мф. 27: 45). На выставке, в верхней части витрины можно было увидеть наперсные (XVI–XVII в.) и киотные (XIX в.) кресты с перечисленной символикой (иллюстрация 8). В нижней части витрины располагались предметы, характеризующие радость пасхальную: формы для творожной пасхи, русский и украинский короба для освященного хлеба; южнорусские и украинские пасхальные писанки; гуцульские изразцы с изображениями церкви, звонарей.



**Иллюстрация 8 — Тема «Символы Распятия и Воскресения Христова»**  
**Figure 8 — Theme “Symbols of the Crucifixion and Resurrection of Christ”**

Обычай окрашивать пасхальное яйцо в красный цвет восходит к преданию о посещении римского императора Тиберия Марией Магдалиной, чтобы сообщить, что Иисус Христос воскрес [26, стб. 1768]. Окрашенное пасхальное яйцо — знак победы над смертью. На выставке присутствовали южнорусские и украинские писанки. Способы декорирования пасхальных яиц варьировали: от простого — однотонного окрашивания яйца до более сложного — расписывания яиц, процарапывания или вытравливания орнамента на предварительно окрашенном яйце. Среди мотивов росписи, наряду с геометрическими, — церковь, крест, древо жизни, петух (считалось, возвещает Воскресение [33, т. 4, с. 29]).

В этот раздел были включены апокрифические тексты, записанные в XIX–XX вв. в среде русских, украинцев, о чудесных знаках, подтвердивших Воскресение Христово (см. [13, с. 366–372]), в том числе о петухе: «Когда разбойники Христа распяли, пришли и сели за стол, жареного петуха принесли. Поговаривают, что уйдет Христос с распятия. А один разбойник говорит: “Как это уйдет? Он распятен. Вот петух зажарен, дак куда уйдет?” Петух вдруг сколыхнулся, захлестал крыльями и закукарекал» (Запись в Архангельской обл., конец XX в. [13, с. 370]). На выставке визуальной опорой для этого популярного сюжета служили русский светец с изображением петуха и украинская форма для пряника (иллюстрация 9), где над изображением петуха были вырезаны буквы: «ХИФ», что при прочтении на прянике, т. е. в обратном порядке, дает аббревиатуру, означающую «Бог Иисус Христос».





**Иллюстрация 9 — Форма для пряника. Конец XIX – начало XX в. Полтавская губ. Украинцы**  
**Figure 9 — Form for Gingerbread. Late 19 – early 20 Century. Poltava Prov. Ukrainians**

Формы для пасхи у русских и карел имели вид усеченной пирамиды, с декором, создающим в выпекаемом изделии образы креста, дерева. Между этими формами располагался уникальный экспонат — хлебница пасхальная второй половины XIX в. из Вологодской губ. Кратко опишем ее.

Лукошко из луба с деревянной крышкой; роспись выполнена красками. На корпусе равномерно расположены изображения сиринов. На крышке (иллюстрация 10) нарисована рыба и по ее сторонам 12 человеческих фигур. Здесь же по кругу идут надписи: «ХТО БОГА ПОЧИТАЕТ ТОТ БОЖЬИ ДАРЬ СОХРАНЯЕТЪ» и «КОМУ ЦЕРКОФ НЕМАТ[Ь] ТОМУ БОХЪ НЕОТЕЦЪ». Над изображением рыбы: «ВОТЪ РЕБЯТА НАША ЛЮБОФЪ»; под ним — надпись в две строки: «ДВЕНАТЦЕТЬ БРАТЕФ» и «ВОТЪ БРАТЦЪ ВЫПЕМЪ ДА И ЗАКУСИМЪ». Около головы рыбы — изображение человека и надпись: «НЕ ПЕИ ПОДВЕ ВАНЯ».



**Иллюстрация 10 — Хлебница пасхальная (фрагмент).**  
**Вторая половина XIX в. Вологодская губ. Русские**  
**Figure 10 — Easter Bread Box (Fragment).**  
**The Second Half of the 19 Century. Vologda prov. Russians**



Сочетание изображения рыбы (раннехристианского символа Христа) с 12 «братьями», по 6 с каждой стороны, воспроизводит иконописную композицию «Тайной вечери», где Христос показан с 12 Своими учениками. Прочие изображения и надписи выражают народно-православное восприятие пасхального праздника.

У восточных славян всю пасхальную неделю после утренней службы каждый мог позвонить в церковные колокола, выражая радость пасхальную — победу над смертью [11, с 408]. Гуцульские изразцы с изображением церкви и звонарей представляли этот обычай.

Завершающий раздел выставки — «Страшный суд. Проводы души» (иллюстрация 11) открывался помещенным на стене украинским ковром XIX в., где изображен ангел с мечом и весами. В расположенной рядом витрине были воссозданы некоторые православные верования, обряды, относящиеся к проводам души.



Иллюстрация 11 — Завершающие темы выставки  
Figure 11 — Closing Themes of the Exhibition

«Страшный суд» — это возникшее в народной среде обобщающее понятие о грядущем всеобщем суде над людьми, о котором повествует Новый Завет: «Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую <...>. И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Мф. 25: 31-33, 46). Воззрения о *Страшном суде* сформировались также под влиянием «Откровения Иоанна Богослова». Сигналом к началу суда над человеческими душами станет, по русским представлениям, звук трубы архангела Михаила [1, с. 301].

У славянских народов душу представляли в виде птицы, которая в дни поминовения посещает родной дом и могилу усопшего [31, т. 2, с. 166]. Пожилые люди заранее готовили себе *смертную одежду*. Болгары шили еще и специальную рубаху для души — на тот момент, когда она предстанет перед Богом [4, с. 83].

В качестве смертной обуви русские в ряде местностей использовали лапти: считалось, в них ловчее будет взбираться вверх по скользкой горе [15, с. 131–132, 204]. В Оренбургской губ., когда умирала повитуха, все повитые ею (т. е. те, рождение которых произошло при ее участии) клали в гроб ленты, веря, что по ним ее душа сможет беспрепятственно перейти через пропасть на тот свет (полевые материалы начала XXI в. одного из авторов — Е. Л. Мадлевской).

В южнорусских губерниях на сороковины готовили *лестницу* — печенье с поперечными полосками наподобие ступенек, по которым душа могла бы подняться на небо; после поминальной трапезы провожали душу, вынося на стуле «лестницу» из дома [31, т. 2, с. 167].

В целом, выставка давала отчетливое представление о вращении ряда ключевых библейских понятий, сюжетов, в особенности Нового Завета, в мирозерцание православных народов. В свою очередь, закрепление тех или иных образов за конкретными категориями предметов, имевших определенное назначение в быту, создавало единую зримую ткань народного православия.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Бернштам Т. А. Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. 416 с.
- 2 Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву. XVIII–XX вв. М.: Изд-во Московского университета, 1960. 181 с.
- 3 Верещагин Е. М. Библистика для всех. М.: Наука, 2000. 281 с.
- 4 Ганина Л. Г. Между верой и поверьем: представления о душе после смерти у болгар-переселенцев // Мат. Восемнадцатых Международ. Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: Издательско-полиграфический центр Санкт-Петербургского Государственного университета технологии и дизайна, 2019. С. 81–87.
- 5 Голдовский Б., Смолянская С. Театр кукол Украины: Страницы истории. Сан-Франциско: International Press, 1998. 275 с.
- 6 Давидова М. Г. Русский вертепный театр в традиционной культуре // Традиционная культура. 2002. № 1. С. 20–36.
- 7 Званцев М. П. Нижегородская резьба. М.: Искусство, 1969. 162 с.
- 8 Левинсон-Нечаева М. Н. Одежда и ткани XVI–XVII веков // Государственная оружейная палата Московского Кремля. Сборник научных работ по материалам Государственной оружейной палаты. М.: Искусство, 1954. С. 305–386.
- 9 Лирика русской свадьбы / изд. подгот. Н. П. Колпакова. Л.: Наука, 1973. 323 с.
- 10 Мадлевская Е. Л. Образ винограда в русской орнаментике // Орнаментика предметов народной культуры. СПб.: ООО «Славия», 2022. С. 36–57.
- 11 Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1903. 526 с.
- 12 Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период. Минск: Навука і тэхніка, 1990. 382 с.

- 13 «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О. В. Беловой. М.: Индрик, 2004. 576 с.
- 14 Некрылова А., Савушкина Н. Русский фольклорный театр // Народный театр. М.: Сов. Россия, 1991. С. 5–20.
- 15 Островский А. Б. Старообрядцы и православные в русском сельском социуме. Вторая половина XIX – XX век. Формы общения и ритуальная специфика. СПб.: Нестор-История, 2011. 279 с.
- 16 Островский А. Б., Баранов Д. А. Лев в русском крестьянском искусстве // Живая старина. 1996. № 3. С. 21–23.
- 17 Пошивайло О. Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна). Київ: Молодь, 1993. 408 с.
- 18 Савушкина Н. И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 151 с.
- 19 Стоянова Г. Н. Образ смерти в уявленнях та обрядовій практиці слов'ян (на матеріалах польових досліджень в Південній Бессарабії) // Записки історичного факультету. Одеса: Одеська міська друкарня, 2010. Вип. 21. С. 44–52.
- 20 Тычинская П. А. Архангел Михаил. СПб.: Метропресс, 2013. 76 с.
- 21 Украинский народ в его прошлом и настоящем / под ред. Ф. К. Волкова. Пг.: Общественная Польза, 1916. Т. II. 690 с.
- 22 Щукин Н. Вертеп // Вестник Русского географического общества. 1860. Ч. 29, отд. 5. С. 27–35.

Источники

- 23 Апокрифы Древней Руси / сост., пред. М. В. Рождественской. СПб.: Амфора, 2008. 314 с.
- 24 Большая советская энциклопедия: в 30 т. 3-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1970. Т. 3. 740 с.
- 25 Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. 719 с.
- 26 Полный православный богословский энциклопедический словарь: в 2 т. М.: Концерн «Возрождение», 1992. Т. 2. 672 с.
- 27 Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея / сост. А. Б. Островский. СПб.: Арт-Палас, 2007. 348 с.
- 28 Русский праздник: Праздники и обряды народного земледельческого календаря. Иллюстрированная энциклопедия. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 700 с.
- 29 Сказание, как сотворил Бог Адама / пер. М. В. Рождественской // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М.: Худож. лит., 1980. С. 149–154.
- 30 Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. 584 с. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. 702 с. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. 704 с. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. 656 с.

\*\*\*

© 2023. **Lubov G. Ganina**  
St. Petersburg, Russia

© 2023. **Elena L. Madlevskaya**  
St. Petersburg, Russia

© 2023. **Aleksandr B. Ostrovskii**  
St. Petersburg, Russia

**“BIBLICAL IMAGES  
IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE ORTHODOX PEOPLES OF RUSSIA”:  
EXHIBITION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY  
TO THE 520<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE GENNADY BIBLE  
(JANUARY — MARCH 2021)**

**Abstract:** The paper reveals the intention and its implementing through a museum exhibition. Based on thematically selected monuments of traditional and everyday culture, the exhibition touches on events, images of Christian historical memory. First of all, it is Annunciation, Christmas, Crucifixion and Resurrection, as well as a number of Old Testament stories — the Creation of the World, Noah's Ark, the Judgment of Solomon. The various thematic sections of the exhibition depict such significant images as the paradise tree of life, the lion, the archangels, as well as fish — the early Christian symbol of Jesus Christ, grapes (the symbol of the Church of Christ).

The presented groups of objects are diverse in their place in folk life: ritual paraphernalia, nativity scene, house carvings, interior decoration items— ceramic products (plates, tiles), wooden painted utensils, woven and embroidered towels, decorative bone products, jewelry of the Eastern Slavs and Finno-Ugric peoples. The selecting of exhibits took into account that the ornamentation of objects of traditional and everyday culture had its source not always directly from the plots set forth in biblical texts, but also their folklore processing in the form of legends, beliefs; a number of sections display apocryphal Christian texts that were widespread among the people.

The exhibition gave an idea of the integration of a number of key biblical subjects and images, especially the New Testament, into the worldview of Orthodox peoples. The fixation of certain images for specific categories of objects that had a specific purpose in everyday life created a single visible fabric of national Orthodoxy.

**Keywords:** Biblical Images, Orthodox Peoples, Traditional Culture, Russian Museum of Ethnography, Museum Exhibition, Symbolism of the Lion, Fish, Grapes.

**Information about the authors:**

Lubov G. Ganina — Research Fellow, Federal State Budgetary Institution of Culture, The Russian Museum of Ethnography, Inzhenernaya St. 4/1, 191186 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-646X>

E-mail: [lg1selena@gmail.com](mailto:lg1selena@gmail.com)

Elena L. Madlevskaya — PhD in Philology, Leading Research Worker, Federal State Budgetary Institution of Culture, The Russian Museum of Ethnography, Inzhenernaya St. 4/1, 191186 St. Petersburg, Russia.

E-mail: madlevska@mail.ru

Aleksandr B. Ostrovskii — DSc in History, Senior Research Worker, Federal State Budgetary Institution of Culture, The Russian Museum of Ethnography, Inzhenernaya St. 4/1, 191186 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-0248>

E-mail: ost-alex@yandex.ru

**Received:** August 03, 2022

**Approved after reviewing:** October 10, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Ganina, L. G., Madlevskaya, E. L., Ostrovskii, A. B. “Biblical Images in the Traditional Culture of the Orthodox Peoples of Russia’: Exhibition of the Russian Museum of Ethnography for the 520<sup>th</sup> Anniversary of the Gennady Bible (January — March 2021).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 145–167. (In Russ.) <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-145-167>

## References

- 1 Bernshtam, T. A. *Prikhodskaia zhizn' russkoi derevni: Ocherki po tserkovnoi etnografii [Parish Life of the Russian Village: Essays on Church Ethnography]*. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2007. 416 p. (In Russ.)
- 2 Vasilenko, V. M. *Russkaia narodnaia rez'ba i rospis' po derevu. XVIII–XX vv. [Russian Folk Carving and Painting on Wood. 18–20 Centuries]*. Moscow, Moskovskii universitet Publ., 1960. 181 p. (In Russ.)
- 3 Vereshchagin, E. M. *Bibleistika dlia vseh [Bible Studies for Everyone]*. Moscow, Nauka Publ., 2000. 281 p. (In Russ.)
- 4 Ganina, L. G. “Mezhdu veroi i pover'em: predstavleniia o dushe posle smerti u bolgarpereselentsev” [“Between Faith and Belief: Ideas about the Soul after Death among Bulgarian Immigrants”]. *Materialy Vosemnadtsatykh Mezhdunarodnykh Sankt-Peterburgskikh etnograficheskikh chtenii [Proceedings of the 18<sup>th</sup> International Saint-Petersburgh Ethnographic Readings]*. St. Petersburg, Izdatel'sko-poligraficheskii tsentr St. Petersburg State University of Technology and Design Publ., 2019, pp. 81–87. (In Russ.)
- 5 Goldovskii, B., Smolianskaia, S. *Teatr kukol Ukrainy: Stranitsy istorii [Puppet Theater of Ukraine: Pages of History]*. San-Frantsisko, International Press, 1998. 275 p. (In Russ.)
- 6 Davidova, M. G. “Russkii vertepnyi teatr v traditsionnoi kul'ture” [“Russian Puppet Theater in Traditional Culture”]. *Traditsionnaia kul'tura*, no. 1, 2002, pp. 20–36. (In Russ.)
- 7 Zvantsev, M. P. *Nizhegorodskaia rez'ba [Nizhny Novgorod Carving]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 162 p. (In Russ.)
- 8 Levinson-Nechaeva, M. N. “Odezhda i tkani XVI–XVII vekov” [“Clothing and Fabrics of the 16–17 Centuries”]. *Gosudarstvennaia oruzheinaia palata Moskovskogo Kremliia. Sbornik nauchnykh rabot po materialam Gosudarstvennoi oruzheinoi palaty [Collection of Papers on the State Armory Chamber]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954, pp. 305–386. (In Russ.)
- 9 *Lirika russkoi svad'by [Lyrics of a Russian Wedding]*, publ. by N. P. Kolpakova. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 323 p. (In Russ.)



- 10 Madlevskaia, E. L. “Obraz vinograda v russkoi ornamentike” [“The Image of Grapes in Russian Ornamentation”]. *Ornamentika predmetov narodnoi kul'tury [Ornamentation of Popular Culture Objects]*. St. Petersburg, OOO “Slaviia” Publ., 2022, pp. 36–57. (In Russ.)
- 11 Maksimov, S. V. *Nechistaia, nevedomaia i krestnaia sila [An Impure, Unknown and Godly Force]*. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1903. 526 p. (In Russ.)
- 12 *Muzykal'nyi teatr Belorussii: dooktiabr'skii period [Musical Theater of Belarus: Pre-October Period]*. Minsk, Navuka i tekhnika Publ., 1990. 382 p. (In Russ.)
- 13 “*Narodnaia Bibliia*”: *Vostochnoslavianskie etiologicheskie legend [The “People's Bible”: East Slavic Etiological Legends]*, comp. and comm. O. V. Belovoi. Moscow, Indrik Publ., 2004. 576 p. (In Russ.)
- 14 Nekrylova, A., Savushkina, N. “Russkii fol'klorny teatr” [“Russian Folklore Theater”]. *Narodnyi teatr [Popular Theater]*. Moscow, Sovetskii Rossiia Publ., 1991, pp. 5–20. (In Russ.)
- 15 Ostrovskii, A. B. *Starobriadtsy i pravoslavnye v russkom sel'skom sotsiуме. Vtoraia polovina XIX – XX vek. Formy obshcheniia i ritual'naia spetsifika [Old Believers and Orthodox in the Russian Rural Society. The Second Half of the 19 – 20 Century. Forms of Communication and Ritual Specifics]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011. 279 p. (In Russ.)
- 16 Ostrovskii, A. B., Baranov, D. A. “Lev v russkom krest'ianskom iskusstve” [“The Lion in Russian Peasant Art”]. *Zhivaia starina*, no. 3, 1996, pp. 21–23. (In Russ.)
- 17 Poshivailo, O. *Etnografiiia ukrains'kogo goncharstva (Livoberezhna Ukraina)*. Kiiv, Molod' Publ., 1993. 408 p. (In Ukrainian)
- 18 Savushkina, N. I. *Russkii narodnyi teatr [Russian Folk Theater]*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 151 p. (In Russ.)
- 19 Stoianova, G. N. “Obraz smerti v uiavlenniakh ta obriadovii praktitsi slov'ian (na materialakh pol'ovikh doslidzhen' v Pivdennii Bessarabii).” *Zapiski istorichnogo fakul'tetu*, Vol. 21. Odesa, Odes'ka mis'ka drukarnia Publ., 2010, pp. 44–52. (In Ukrainian)
- 20 Tychinskaia, P. A. *Arkhangel Mikhail [Archangel Michael]*. St. Petersburg, Metropress Publ., 2013. 76 p. (In Russ.)
- 21 Volkova, F. K., ed. *Ukrainskii narod v ego proshlom i nastoiashchem [The Ukrainian People in Its Past and Present]*, vol. II. Petrograd, Obshchestvennaia Pol'za Publ., 1916. 690 p. (In Russ.)
- 22 Shchukin, N. “Vertep.” *Vestnik Russkogo geograficheskogo obshchestva*, part 29, issue 5, 1860, pp. 27–35. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-168-175>



УДК 82

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)

© 2023 г. Е. А. Балашова  
г. Калуга, Россия

### «КРУШЕНИЕ» В. НАБОКОВА: ВНУТРИ КОНТЕКСТА

**Аннотация:** В качестве объекта исследования взято стихотворение В. Набокова «Крушение» (1925), предпринята художественная интерпретация центрального фрагмента текста — крушения поезда, управляемого ангелами. Новизна исследования определяется материалом, редко попадавшим в поле зрения исследователей. В работе проанализированы толкования стихотворения, сделанные А. Филимоновым и А. Чижовым, что позволило проследить авторские стратегии в освоении экзистенциальной темы. Все они показывают разные степени взаимодействия с церковным Преданием и поэтической традицией, в очередной раз подчеркивая набоксовское принятие жизни. В статье показано, как в пределах одного текста взаимодействуют библейские образы и образы поэзии XIX–XX вв. «Крушение» поддерживает традицию пушкинского «Пророка», способствуя созданию внутриведомственного диалога, в котором расставлены иные акценты в соответствии с набоксовским определением значения вещи, обезчеловечивания пространства, вещного сна. Кроме того, в статье речь идет о том, что стихотворение Набокова, опираясь на восприятие поезда русской классикой, закладывает традицию темы крушения поезда в русской поэзии (Кочетков, Рубцов). «Крушение» Набокова становится ценностным мерилем противостояния земного и небесного начал. Результаты исследования, проведенного в настоящей статье, могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской деятельности, связанной с изучением становления и развития поэзии XX в.

**Ключевые слова:** русская поэзия, лирика XX в., Набоков, крушение, поезд, серафим, ангел.

**Информация об авторе:** Елена Анатольевна Балашова — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы, Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, пер. Воскресенский, д. 4, 248000 г. Калуга, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2603-4239>

E-mail: [balashova\\_ea@mail.ru](mailto:balashova_ea@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 13.08.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 07.10.2022

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Балашова Е. А. «Крушение» В. Набокова: внутри контекста // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 168–175.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-168-175>

Эх, поезд, птица-поезд! кто тебя выдумал?  
Терц

А паровоз жесточе пушки.  
Хлебников

Противоречивые эмоции, вызванные изобретением поезда, появились в сознании человека — и, как следствие, в лирике — сразу после открытия железной дороги в 1837 г. [2]. И, конечно, в поэзии образ поезда наделялся метафорическим значением, а его движение часто сопрягалось с вопросом, куда он мчится. В новое общество, к новому общественному идеалу? В изгнание? В пессимистическое нечто или к концу земному, на «тот свет»? Это было связано с фатальностью судьбы отдельного человека, или страны, или человечества. И тогда стоило бы задаться другим вопросом: кто поездом управляет? «Бог-машинист», который однажды сходит с маршрута, как, например, в стихотворении Арс-Пегаса «Поезд»: *«Наверное, это полонка: / резко погаснет свет, / и скажут динамики громко: / следующей станции / нет»* [10]? Кто держит у себя заводной ключик и придает скорость жизненному поезду-змею, несущемуся к конечной своей станции на брюхе, растеряв колеса, как в стихотворении Ольги Шиловой [15, с. 29]? Есть свой ответ на вопрос, кто же управляет поездом, и у Владимира Набокова в стихотворении «Крушение» 1925 г.:

В поля, под сумеречным сводом,  
сквозь опрокинувшийся дым  
прошли вагоны полным ходом  
за паровозом огненным:

багажный — запертый, зловещий,  
где сундуки на сундуках,  
где обезумевшие вещи,  
проснувшись, бухают впотьмах —

и четырех вагонов спальных  
фанерой выложенный ряд,  
и окна в молниях зеркальных  
чредою беглою горят.

Там штору кожаную спустит  
дремота, рано подоспев,  
и чутко в стукотне и хрусте  
отыщет правильный напев.

И кто не спит, тот глаз не сводит  
с туманных впадин потолка,  
где под сквозящей лампой ходит  
кисть задвижного колпака.

Такая малость — винт некрепкий,  
и вдруг под самой головой  
чугун бегущий, обод цепкий  
соскочит с рельсы роковой.

И вот по всей ночной равнине  
стучит, как сердце, телеграф,  
и люди мчатся на дрезине,  
во мраке факелы подняв.

Такая жалость: ночь росиста,  
а тут — обломки, пламя, стон...  
Недаром дочке машиниста  
приснилась насыпь, страшный сон:

там, завывая на изгибе,  
стремилось сонмище колес,  
и двое ангелов на гибель  
громадный гнали паровоз.

И первый наблюдал за паром,  
смеясь, переставлял рычаг,  
сияя перистым пожаром,  
в летучий вглядывался мрак.

Второй же, кочегар крылатый,  
стальною чешуей блистал,  
и уголь черною лопатой  
он в жар без устали метал [13].

Мы можем увеличить интерпретационное поле и продолжить метафорический ряд прочтений текста Набокова, тем более что образы 9–11 строф к этому ведут напрямую. Тогда крушение поезда будет означать «крушение империи» [5]. Можем, наоборот, предположить теперь уже буквально, как А. Филимонов в другой своей статье [6], что появляющиеся в стихотворении два ангела — это Ленин и Троцкий. Долинин А. тоже считает, что «Набоков не мог не реагировать на кошмары истории» [1]. Правда, поэт настаивал на том, что «ни политические события, ни исторические катаклизмы в его творчестве не отражались» (цит. по: [6]). Эта цитата поэта провоцирует и иное толкование — с учетом того, что если Набоков пишет, что искать подобный смысл не надо, возможно, именно поэтому искать его нужно. Мы искать не станем по одной причине: есть в этом стихотворении что-то безусловно более важное — мистическое, вечное, мифологическое, ломающее конкретику времени.

В своих дальнейших рассуждениях мы вступаем на путь предположений, свидетельства в пользу которых являются чаще всего косвенными и опосредованными.

Трагедию создает не механика, не инженерия, но водоворот событий, запущенных ангелами. Можно ли предположить, что ангелы ведут поезд на очищение, освящение? Предвестниками появления трагедии оказываются слова одной лексико-семантической группы: огневой паровоз — молнии — лампа — факелы — пожар — жар. И эта пылающая траектория огня не дает света! Следовательно, эти ангелы не спасают, они сами становятся зачинщиками беды.

И это вызывает недоумение: православное богословие считает, что ангел никогда не наказывает. У него нет на это воли, это не самостоятельный персонаж [4]. Христи-

анское богословие определяет ангела как «служебного духа» [4]. Собственно, и слово «ангел» переводится как «посланник» или «вестник» — ев-ангелие («добрая весть»).

То есть ангел — инструмент осуществления божьей воли. Таким образом, ангел может наказать человека в тех случаях, когда этого возжелает бог-творец. А за что наказывает бог — тут богословских интерпретаций может быть много: отпадение от бога, смирение человеческой гордости; наказание как наказ — научение, направление по праведному пути; грех с греческого — попадание мимо цели, промах [4], поэтому наказание должно выправить человека, наставить на прямой путь к богу. Последнее в контексте стихотворения Набокова особенно интересно: наказание происходит в пути (в данном случае на железной дороге).

У набоковских ангелов «стальная чешуя», «перистый пожар», что напоминает огненные крылья серафимов. Первая ассоциация, которая может возникнуть при упоминании серафима, конечно же «Пророк» Пушкина. В целом структура пушкинского стихотворения выглядит так: обычная жизнь — встреча с ангелом — пылающий уголь — слом привычного уклада жизни вследствие проявления высшей воли. Это применимо и к сюжету «Крушения» В. Набокова: мирный поезд — появление ангелов — уголь — катастрофа.

Обычно в примечаниях к стихотворению Пушкина «Пророк» упоминается следующий отрывок: «...Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Ис. 6: 1–7). Здесь воспроизводится акт перерождения человеческого духа, который был заимствован Пушкиным из библейского текста. Речь идет об одном угле (угольке). Однако один уголь «превращается» в «пригоршни углей» в первой главе Книги пророка Иезекииля, где Иезекиилю предстают херувимы, чей облик был как вид «угля огня горящаго» (Иез. 1: 13) — А. Чижов «горящий уголь» в пушкинском стихотворении склонен связывать не только с шестой главой Книги Исаии, но и с первой главой Книги пророка Иезекииля [8, с. 55]. А в другом месте этой же Книги Бог повелевает: «...наполни горсти твоя углия огненного из среды херувимов...» (Иез. 10: 2). А. Чижов цитирует Славянскую Библию (на церковнославянском языке); в синодальном русском переводе Библии этот фрагмент звучит так: «...вид горящих углей...» (Иез. 1: 13). В том же переводе приведем и другой стих: «...возьми полные пригоршни горящих угольев между Херувимами...» (Иез. 10: 2).

Уголь, пылающий вместо сердца в пушкинском «Пророке», уже был «возмездием», приговором скитаться в вечной муке, это тяжкий дар избранничества. Изменение на множественное число в стихотворении Набокова только начало трансформации образа угля: с жертвенного алтаря он превращается в уголь в топке — намеренно сниженный образ. А дальше благодаря высокой температуре и постоянному подбрасыванию угля в топку действие становится похожим на наказание грешников в аду.

Почему автор сосредоточен на бытовой детали? Потому что масштаб встречи с ангелом (ангелами) теперь иной, максимально редуцированный. В художественном мире Набокова нет не только мира «духовной жажды», у него нет и человека.

Пространство пассажирских вагонов безличностно. Человек упоминается косвенно, есть только намек на присутствие людей в поезде: дремота, стон, «под самой головой». Нет и упоминания человеческих жертв. Люди не чуткие, не осторожные. Они не подозревают об опасности, их успокаивает видимость защищенности за спущенной кожаной шторой. Нет конкретных человеческих историй, не переплетаются судьбы, не проявляются характеры — они и не нужны, они ничтожны, эти частности, и дума-



ется, что не только перед масштабной катастрофой. Человек уничижается. Не людей гонят на гибель, а именно поезд. Произошедшее называется не катастрофой, применимой к миру людей, а крушением, что имеет в виду поломку, гибель неодушевленного предмета. Железная дорога превратилась в машину мучений, и роль жертвы отводится поезду, потому другие материальные предметы чувствуют гибель. У Набокова вещи оживают, наделяются человеческими качествами, что особенно ощутимо на фоне неодушевленного человеческого мира.

Вещи находятся в первом вагоне, они первыми чувствуют приближающуюся опасность, тревожно, суматошно мечутся, как звери, по запертому пространству, пытаясь вырваться наружу, натываясь друг на друга, предчувствуя страшное и неотвратимое. «Бухающие» вещи не могут изменить свой исход. Катастрофа еще не случилась, а зловещий дух уже летает в воздухе.

«Обезумевшие вещи являются... свидетелями переноса в иное измерение» [6]. Действительно, художественный мир стихотворения представлен пространством реальным и ирреальным (тут и ожившие вещи в начале стихотворения и появляющиеся ангелы в конце). Набоков писал: «Я видел свою задачу в том, чтобы каждое стихотворение имело сюжет и изложение». Это было «как бы реакцией против худосочной “парижской школы” эмигрантской поэзии» [6]. В «Крушении» автор остается верным этому принципу: сюжет прихотливый. Пространство внешнее, реальное (движущийся поезд, поля, окружающее пространство) сменяется картиной внутреннего пространства поезда (здесь и воображаемая жизнь багажного отделения — и о невозможном повествуется мимоходом, как о житейских мелочах [7]); и реалистическое изображение спальных вагонов пассажирского отделения в форме «отказа» от изображения человека). Далее вновь показано пространство внешнее (с указанием объективной причины крушения и последствиями бедствия; с людьми, спешащими на помощь). И вновь возврат к внутреннему. Звуковые образы (бухают — в стрекотне и хрусте — напев — стон) и зрительные образы (дым — туманные впадины — пар) позволяют действительности преобразиться в поэтический порыв, подготовить к восприятию сна девочки. Реальность разорвана, подменена сновидением, мистикой. Границы перетекания миров нечеткие, и даже с девятой строфы, когда, казалось бы, от рационального автор перешел к трансцендентному, все равно не понятно, это сон или все так и было на самом деле. Человеческому сознанию свойственно подгонять уже случившееся, известное в дискурс предзнаменования, интуиции, чего-то вещего, тайного. Скорее мы вслед за дочкой машиниста снимем ответственность с машиниста за крушение. Нам легче считать, что это чья-то злая воля, кара... Человеческими законами страшную трагедию объяснить нельзя.

Однако что случилось на самом деле, мы не узнаем. Это тайна, и верить или не верить в «ангельскую» причину крушения — только читательский выбор. А однажды Набоков (в стихотворении «Слава») спрятал причину, как, собственно, и слова, — за звуками, которые могли бы сопрягаться со стуком колес паровоза и способствовать зашифровке новой тайны — уже в «Крушении»:

Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,  
А точнее сказать я не вправе.

Не обнаруживается пока ни одного крушения поезда в лирике до Набокова, кроме стихотворения «Русские проселки» П. А. Вяземского, написанного в 1841 г.:

«Двух паровозов, двух волканов на лету/Я видел сшибку лоб со лбом они столкнулись, / И страшно крякнули, и страшно пошатнулись — / И смертоносен был напор сих двух громад» [11]. Набоков в «Крушении» структурирующим лейтмотивом делает ожидание катастрофы, что подхватили другие поэты. Стихотворение само становится «вещим», пророческим в русле контекста поэзии, открывая ряд произведений о крушении поезда. Ранее была упомянута известная кочетковская «Баллада о прокуренном вагоне» [12]. И — аргумент из стихотворения Н.М. Рубцова «Поезд». Текст проникнут доверием к справедливому мироустройству, доказывающий обратное: «поездное многолюдье» — залог спасения человека: «*И какое может быть крушенье, / Если столько в поезде народу?»*» [14, с. 139].

Несмотря на то, что крушений в русской поэзии, созданной после набоковского «Крушения» больше нам не известно, отметим устойчивую тенденцию рифмовать поезд со страшными волшебными существами: чудовищами у Хлебникова («Сгибали тело чудовища преемственные миги»); Клюева (Там наготове, окутаны паром, / Чудищем черным стоят поезда), Вознесенского («перед чудищем узкоколейным / о смертном просит колесе»); кстати, и у Набокова в другом стихотворении («Чу! По мосту над бешеной бездной / чудовище с зарницей на хребте»). У Фета поезд был «змеем огненным», у Анненского — «пышущим драконом», у Пастернака «гарпией» («Лишь подан к посадке состав, / И пышут намордники гарпий, / Парами глаза нам застлав»). Был и поезд-леший — у В. Шершеневича: «О сколько раз я в кряхтенье паровоза, / Ломающего деревянные ребра шпал, / Иль с протяжным криком мотающего на колеса версты рельс, / Различал, леший усталый, / Твои страдальные глаза». У М. Волошина поезд сравним с Минотавром: «Так начинался век Пара. Но покорный / Чугунный вол внезапно превратился / В прожорливого Минотавра: / Пар послал / Рабочих в копи — рыть руду и уголь» (свод парадигм образов русской поэзии и прозы XVIII–XX вв. подробнее см.: [3, с. 766]).

Связь поезда с мифическими существами не нова в русской поэзии. Но, наверное, ближе всего к набоковским образам будут образы из стихотворений Вяземского («Огнедышащая сила, / *Силам адовым сродни*» или «И сквозь мглу, как *Божья кара*, / Громоносный, он летит»), из текста Багрицкого («И уже не поезд, / *А яростный летит благовеститель / Архангел Гавриил*. И голосит / Изъеденная копотью и ржою / Его труба. И дымные воскрилья / Над запотевшей плещутся спиной») и стихотворения Б. Корнилова («И летит, как *дьявол* грозный, / в кругосветный перегон, / мелом меченый, тифозный, / фиолетовый вагон»).

Один из первых паровозов, появившихся в культурной жизни России, был паровоз «Попутной песни» Н. Кукольника (муз. М. Глинки). В оригинальной версии автора слов звучит «Православный веселится наш народ», потом было заменено на «Веселится и ликует весь народ». Понятно почему — при таких машинистах... Благодаря им поезд становится проводником в иные миры, из которых сон — самый понятный человеческому сознанию «другой» мир.

Известно, что Набоков был увлечен темой иного мира в снах, неразрывно связанного с реальностью, а в течение 1964 г. вел журнал сновидений, сравнивая их с последующими событиями. Поэт увлекся концепцией нелинейного времени, формами взаимодействия времени и реальности, обнажая нестабильность настоящего [9]. Стихотворение «Крушение» с центральным эпизодом страшного вещего сна собирает разрозненные знания нашего сознания.

Список литературы

Исследования

- 1 Долинин А. Как читать Набокова // Arzamas. URL: arzamas.academy (дата обращения: 12.12.2021).
- 2 Как создавалась железная дорога в России // Парламентская газета. 2021. 11 ноября. URL: Autoteka.ru (дата обращения: 16.02.2022)
- 3 Павлович Н. Словарь поэтических образов. М.: Эдиториал УРСС, 1999. Т. 1. 896 с.
- 4 Трибушный Д. Таинство пустыни // Православие.ru. URL: pravoslavie.ru (дата обращения: 16.02.2022)
- 5 Филимонов А. Обезумевшие вещи. Сны в поэзии В. Набокова // Набоковский вестник. 1999. № 4. URL: proza.ru (дата обращения: 04.07.2022).
- 6 Филимонов А. Приемы–идеи в поэзии В. Набокова-Сирина // Nabokov-lit.ru. URL: proza.ru (дата обращения: 06.06.2022).
- 7 Ходасевич В. О Сирине // Hodasevich-o-sirine.htm. URL: Nabokov-lit.info.ru (дата обращения: 16.02.2022).
- 8 Чижов А. «Духовной жаждою томим» // Наука и религия. 1983. № 2. С. 52–61.
- 9 *Varabtarlo G. Insomniac Dreams: Experiments with Time by Vladimir Nabokov* Princeton: Princeton University, 2017. 224 p.

Источники

- 10 *Арс-Пегас. Поезд* // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/2009/06/19/577> (дата обращения: 23.12.2021).
- 11 *Вяземский П. Русские проселки* // Culture.ru. URL: poems/41914/russkie-proselki (дата обращения: 06.06.2022).
- 12 *Кочетков А. Баллада о прокуренном вагоне* // Ру.стих. URL: ruropem.ru (дата обращения: 11.09.2021).
- 13 *Набоков В. В. Крушение* // Nabokov.ru. URL: Nabokov-lit.ru (дата обращения: 06.10.2021).
- 14 *Рубцов Н. М. Поезд* // Посвящение другу: Стихотворения. Л.: Лениздат, 1984. 314 с.
- 15 *Шилова О. Нетерпеж: Стихотворения*. Калуга: Гриф, 2011. 136 с.

\*\*\*

© 2023. Elena A. Balashova  
Kaluga, Russia

“THE WRECK” BY V. NABOKOV: INSIDE THE CONTEXT

**Abstract:** The object of the study is V. Nabokov's poem “The Wreck” (1925), in which an artistic interpretation of the central fragment of the text is undertaken — the wreck of a train driven by angels. The subject matter that rarely came into the field of view of researchers determines the novelty of the paper. The work analyzes the interpretations of the poem translations made by A. Filimonov and A. Chizhov, that made it possible to observe the author's strategies in mastering the existential topic. All of them display different degrees of consistency with church tradition and poetic tradition, once again

emphasizing Nabokov's worldview. The paper shows how biblical images and literary context may be combined in the most unexpected way within one poem since the 19<sup>th</sup> century. “The Wreck” sustains the tradition of Pushkin's “Prophet”, contributing to the creation of an intra-literary dialogue in which other accents are placed in accordance with Nabokov's worldview, determining the meaning of a thing, dehumanization of space, prophetic dream. In addition, the study argues that Nabokov's poem, based on the perception of the train by the Russian classics, lays the tradition of the theme of the train wreck in Russian poetry (Kochetkov, Rubtsov). Nabokov's “Wreck” aims to realize the author's poetics as fully as possible and to be a value measure of the confrontation of earthly and heavenly principles. The results obtained may be used in research and teaching activities connected to the study of the formation and development of poetry of the twentieth century.

**Keywords:** Russian Poetry, Lyrics of the Twentieth Century, Nabokov, Wreck, Train, Seraphim, Angel.

**Information about the author:** Elena A. Balashova — DSc in Philology, Docent, Professor of the Literature Chair, K. E. Tsiolkovsky` The Kaluga State University, Voskresensky per. 4, 248000 Kaluga, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2603-4239>

E-mail: [balashova\\_ea@mail.ru](mailto:balashova_ea@mail.ru)

**Received:** August 13, 2022

**Approved after reviewing:** October 07, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Balashova, E. A. “‘The Wreck’ by V. Nabokov: Inside the Context.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 168–175. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-168-175>

## References

- 1 Dolinin, A. “Kak chitat' Nabokova” [“How to Read Nabokov”]. *Arzamas*. Available at: [arzamas.academy](http://arzamas.academy) (Accessed 12 December 2021). (In Russ.)
- 2 Kak sozdavalas' zheleznaya doroga v Rossii [“How the Railway was Created in Russia”]. *Parlamentskaya Gazeta*. November 11, 2021. Available at: [Autoteka.ru](http://Autoteka.ru) (Accessed 16 February 2022). (In Russ.)
- 3 Pavlovich, N. *Slovar' poeticheskikh obrazov [Dictionary of Poetic Images]*, vol. 1. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999. 896 p. (In Russ.)
- 4 Tribushny, D. “Tainstvo pustyni” [“The Mystery of the Desert”]. *Pravoslavie.ru*. Available at: [pravoslavie.ru](http://pravoslavie.ru) (Accessed 16 February 2022). (In Russ.)
- 5 Filimonov, A. “Obezumevshiy veshchi. Sny v poezii V. Nabokova” [“Mad Things. Dreams in the Poetry of V. Nabokov”]. *Nabokovskiy vestnik*. 1999. No. 4. Available at: [proza.ru](http://proza.ru) (Accessed 4 July 2022). (In Russ.)
- 6 Filimonov, A. “Priyemy — idei v poezii V. Nabokova-Sirina” [“Techniques — Ideas in the Poetry of V. Nabokov-Sirin”]. *Nabokov-lit.ru*. Available at: [proza.ru](http://proza.ru) (Accessed 6 June 2022). (In Russ.)
- 7 Khodasevich, V. “O Sirine” [“About Sirin”]. *Hodasevich-o-sirine.htm*. Available at: [Nabokov-lit.ru](http://Nabokov-lit.ru) (Accessed 16 February 2022). (In Russ.)
- 8 Chizhov, A. “‘Dukhovnoy zhazhdoyu tomim’” [“‘Tormented by Spiritual Thirst’”]. *Nauka i religiya*, no. 2, 1983, pp. 52–61. (In Russ.)
- 9 Barabtarlo, Gennady *Insomniac Dreams: Experiments with Time by Vladimir Nabokov*. Princeton, Princeton University Publ., 2017. 224 p. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-176-188>

УДК 821.161.1

ББК 84

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Э. Ф. Шафранская  
г. Москва, г. Смоленск, Россия

© 2023 г. Ш. Р. Кешфидинов  
г. Москва, г. Смоленск, Россия

## АРАРАТ — ГЛАВНЫЙ ПАТТЕРН АРМЯНСКОГО ТЕКСТА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00339,  
URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00339>

**Аннотация:** Статья посвящена актуальному направлению современного литературоведения — локальным текстам, в частности — армянскому тексту в русской поэзии. Цель представленного исследования — определить круг ассоциативных образов, которые возникают в сознании современного человека вокруг лексемы «Армения». Для этого был проведен опрос респондентов в одной из соцсетей. Сто десять ответов (в основном — представителей академической, интеллектуальной среды, с читательским бэкграундом) подверглись статистическому анализу. Самым распространенным ответом было слово «Арарат». Арарат в вербальной культуре превратился в образ и паттерн армянского текста. Смысловые и функциональные уровни этого образа рассмотрены на материале стихотворений русских поэтов XX–XXI вв. (по алфавиту): М. Амелина, П. Антокольского, В. Брюсова, Ю. Веселовского, А. Гаспари, А. Гитовича, Е. Евтушенко, В. Звягинцевой, Р. Ивнева, В. Инбер, Г. Кубатьяна, И. Лиснянской, О. Мандельштама, М. Матусовского, Б. Слуцкого, Б. Чичибабина. Методологической базой аналитики в представленной статье стали работы исследователей-экспериментаторов В. Налимова и Ж. Дрогалиной по фиксации семантической вселенной, а также Г. Гариповой по метасознанию, отраженному в литературном тексте. Методы исследования — обобщение и систематизация полученных данных, количественный метод, мифопоэтический метод, филологический анализ текста. В итоге авторы статьи говорят о семантическом поле армянского текста, в котором первостепенным выступает паттерн «Арарат» — в индивидуальной и общекультурной картине мира. Материал статьи может служить алгоритмом для работы с другими паттернами армянского текста, информация о которых присутствует в статистических подсчетах.

**Ключевые слова:** армянский текст в русской поэзии, Арарат, семантическая вселенная.

### **Информация об авторах:**

Элеонора Федоровна Шафранская — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник НОЦ «Смоленский центр количественной филологии», Смо-



ленский государственный университет, г. Смоленск, Россия; профессор, департамент филологии, Московский городской педагогический университет, 2-й Сельскохозяйственный пр., д. 4, корп. 1, 129226 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4462-5710>

E-mail: [shafranskayaef@mail.ru](mailto:shafranskayaef@mail.ru)

Шевкет Рустемович Кешфидинов — стажер-исследователь НОЦ «Смоленский центр квантитативной филологии», Смоленский государственный университет, г. Смоленск, Россия; аспирант, департамент филологии, Московский городской педагогический университет, 2-й Сельскохозяйственный пр., д. 4, корп. 1, 129226 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3293-3393>

E-mail: [keshfidinov-shevket@rambler.ru](mailto:keshfidinov-shevket@rambler.ru)

**Дата поступления статьи:** 17.08.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 10.10.2022

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Шафранская Э. Ф., Кешфидинов Ш. Р. Арарат — главный паттерн армянского текста в русской поэзии // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 176–188. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-176-188>

### Введение

Локальные тексты культуры и литературы — один из распространенных векторов современных гуманитарных исследований. С какой целью движутся ученые в этом направлении? Это междисциплинарное поле, включающее информацию из области культуры, искусств, географии, истории, литературы, этнографии, фольклора и т. д., фиксирует и исследует общность в представлениях людей об отдельных культуuroобразующих — в мировом контексте — локациях. Такие исследования дают возможность представить человеческое сообщество как трансляторов единого метатекста, как носителей единых парадигматических клише культуры.

Метатекст (или метадискурс, метанарратив) описывает любое устоявшееся знание, не только зафиксированное в официальных источниках, но и такое, которое существует устно, выступая как корпус мифологии повседневности, описывающей материальные объекты, духовные и бытовые практики, что равнозначно теории коллективного бессознательного К.Г. Юнга, жидущейся на вербальных и невербальных текстах культуры [15].

Введенный в научный оборот Ж.-Ф. Лиотаром термин постмодернизма *метатекст*, по словам И. П. Ильина, обозначает все те «объяснительные системы», куда входит «религия, история, наука, психология, искусство (иначе говоря, любое “знание”» [5, с. 252]. Семантическая вселенная, или метатекст культуры, «инвариантна к процессам, происходящим в нашем времени, — она остается застывшей в своей неизменности, готовой к многократной повторной реализации в семиотическом мире, и в этом смысле она архетипична» [6, с. 118], — пишут В. Налимов и Ж. Дрогалина.

Наш аналитический интерес к кругу локальных текстов сосредоточен на армянской версии, явленной в русской культуре и литературе, на своде паттернов, которые вкупе и создают армянский текст. Что такое армянский текст русской культуры? Как складываются его паттерны? Отчасти на эти вопросы мы попытались дать ответ в предыдущих статьях, посвященных изучению армянского текста (см.: [11, 12, 13, 14]).

В круг локальных паттернов входят, как мы уже не раз отмечали, черты ландшафта, географические объекты, топонимы, артефакты, гастрономия, исторические события и проч., одновременно они выступают составной частью метакультуры, метатекста — всеобщей семантической вселенной. По мнению исследователей, семантизированное личностное метасознание «детерминирует его нарративные стратегии. В писательском метатексте они проявлены через дискурс языка и “внутренний” культурный текст» [2, с. 78].

Какой из паттернов армянского текста лидирует? Для этого мы провели опрос в одной из социальных сетей [30]. Вопрос к респондентам выглядел так: «напишите одно слово (образ, предмет, вид ландшафта, событие, персона и т. д.), которое приходит на ум, когда вы слышите “Армения”».

### Обсуждение

Цель предложенного опроса — выявить наиболее частотные паттерны, бытующие в сознании носителей русского языка и культуры. Учтены ответы 110 респондентов.

Исследователи В. Налимов и Ж. Дрогалина еще в 1984 г. писали о том, что при изучении человека и его культурного сознания «важны не только повторяющиеся проявления состояния сознания и поведения, но и однократные исключительные их проявления, в которых выполняется скрытая, обычно непринимая во внимание часть спектра сознания, хотя зачастую именно она определяет многообразие индивидуального проявления человека» [6, с. 112]. Поэтому мы в нашей статистике учитывали как клишированные ответы, так и индивидуальные (хотя, собственно, выявление ответо-клише — наша главная цель). Все полученные ответы мы распределили по тематическим нишам, расположив их по частотности упоминания. Ниже представлена полученная статистика.

Рельеф и ландшафт (всего — **26**): *Арабат (13), горы (5), камень/туф (3), Севан (3), красная глина (1), гора Масис (1)*.

Персоналии (всего — **18**): *Сарьян (4), Битов (2), Аветик Исаакян (и Лилит как персонаж его поэмы) (2), Мандельштам (2), Уильям Сароян (2), Азнавур (1), Комитас (1), Кубатьян (1), Матевосян (1), Мкртчян (1), Нарекаци (1)*.

Культурные свидетельства и артефакты (всего — **14**): *дудук (4), армянское радио/юмор (3), мелодия/песни (2), узор/орнамент (2), хачкар (2), алфавит (1)*.

Дары природы (всего — **12**): *гранат (8), виноград (2), абрикос (1), лимон (1)*.

Гастрономия/кулинария (всего — **9**): *коньяк (6), долма (1), имам баялди (1), сыр (1)*.

Культурно-исторические топонимы и локусы (всего — **8**): *Эчмиадзин (2), Арзни (1), Гарни (1), Ереван (1), Матенадаран (1), Спитак (1), Цахкадзор (1)*.

Природные стихии (всего — **5**): *солнце (2), вода (1), жара (1), землетрясение (1)*.

Архитектура (всего — **4**): *дом (1), площадь (1), фонтан (1), храм (1)*.

Народ (всего — **4**): *люди/народ (3), варпет (1)*.

История (всего — **3**): *геноцид (2), Аршакуни (1)*.

Персоналии из личной жизни респондентов (всего — **3**): *учитель, коллега, подруга*.

Армянская мифология (всего — **2**): *Анаит (1), Наури (1)*.

Социальные институты (всего — **2**): *семья (1), застолье (1)*.

В 1970-е и на рубеже 1980-х гг. группой советских ученых междисциплинарной направленности проводились эксперименты по созданию вероятностной модели бессознательного с целью воссоздания и описания семантической вселенной, или вербализации архетипической картины мира (см., например, статьи: [6, 7]). В каком-то смысле

проведенный нами опрос перекликается с этими экспериментами, с тем отличием, что нам не надо подвергать своих респондентов никаким внешним воздействиям для введения их в медитативное состояние, так как мы считываем не область бессознательного, а сознание. Полученные нами результаты — не архетипы бессознательного, а ключевые слова армянского текста, своеобразные культурные сигналы, откликающиеся на заданное слово, в нашем случае — Армения. Однако итог, к которому мы приходим, сопоставим с экспериментами над бессознательным. Так, статья группы ученых [7] содержит заключение «от редакции», которое вполне отражает и тот итог, к которому приходим мы: выявленные нами слова-сигналы — это «формы отношения к объективной действительности, которые неосознаваемым образом усваиваются индивидом под влиянием воздействующей на него общественной идеологии и исторически сложившейся культурной среды...» [7, с. 710].

В тексте, выстроенном колонками, мы расположили слова-сигналы по частоте упоминания (и по алфавиту — слова с одинаковым числом ответов) в реакции респондентов:

Арарат (13), а также гора	Аветик Исаакян (2)	абрикос (1)	Комитас (1)
Масис (1) = (14)	(и Лилит как персонаж	Азнавур (1)	красная глина (1)
гранат (8)	его поэмы)	алфавит (1)	Кубатъян (1)
коньяк (6)	Битов (2)	Анаит (1)	лимон (1)
горы (5)	виноград (2)	Арзни (1)	Матевосян (1)
дудук (4)	геноцид (2)	Аршакуни (1)	Матенадаран (1)
Сарьян (4)	Мандельштам (2)	варпет (1)	Мкртчян (1)
армянское радио/юмор (3)	мелодия/песни (2)	вода (1)	Наири (1)
камень/туф (3)	Сароян, Уильям (2)	Гарни (1)	Нарекаци (1)
люди/народ (3)	солнце (2)	долма (1)	площадь (1)
Севан (3)	узор/орнамент (2)	дом (1)	семья (1)
	хачкар (2)	Ереван (1)	Спитак (1)
	Эчмиадзин (2)	жара (1)	сыр (1)
		застолье (1)	фонтан (1)
		землетрясение (1)	храм (1)
		имам баялди (1)	Цахкадзор (1)

Наша задача, вытекающая из цели опроса, — выявить самый частотный ответ, выступающий в армянском тексте в виде паттерна.

*Арарат* стал словом-«победителем». Совпадает с ответом наших респондентов и модель армянского текста, выведенная писателем Андреем Битовым: «Город? Ереван. Озеро? Севан. Гора? Арарат» [18, с. 196].

С одной стороны, перед нами некий парадокс: на вопрос об ассоциации с Армений мы получили в ответ название горы, которая находится вне пределов границ Армении, с другой стороны — таков устойчивый паттерн культуры.

Далее мы будем рассматривать *Арарат* как образ, мотив, паттерн не вообще в литературе, а в поэзии.

В связи с этим напрашивается вопрос: откуда приходят в поэзию паттерны локальных текстов? Можно ответить с налетом метафизичности — из семантической вселенной, так как «сама культура содержит не только сознательное, но и бессознательное, оттесненное в ее подполье» [6, с. 116], а можно более реалистично — скорее всего из прозаических нарративов разных жанровых видов и форм<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Отчасти паттерн *Арарат* в русской прозе рассмотрен нами здесь: [11].

Первотекст, где упоминается Арарат, — Библия: три раза как страна, один раз как гора, «именно с этим местом связывает Библия как рай земной, так и возобновление жизни на земле после потопа» [9, с. 11], — пишет Н. Тер-Григорян-Демьянюк в своих библейско-лингвистических наблюдениях. Осип Манделъштам писал о рожденном в нем шестом — «араратском» чувстве «притяжения горой» [27, т. 2, с. 127].

Арарат предстает перед русскими поэтами сквозь дымку и туман — что стало клишированным образом армянского текста:

- у Г. Кубатьяна — «и даль Араратской долины / затянет ватин тополиный» [25, с. 44] — неожиданная ветвь скрытых сравнений: тополиного пуха с ватином, и все вместе с туманом;
- у В. Инбер — «Мы подъезжали к городу. Из тьмы / Рождалось утро. В дымке синеватой / Затрепетало серебро — и мы / Увидели громаду Арарата» [20, с. 56];
- у В. Брюсова — «Овеян ласковым закатом / И сизым облаком повит...» [19, с. 241];
- у В. Звягинцевой — «С балкона был виден седой Арарат, / Туманный и зыбкий, как вечность» [24, с. 22].

«Туманность», сопутствующая образу Арарата, сгенерировала легенды и мемы. Явление Арарата воспринимается русскими путешественниками как везение, как знак доверия. Арарат не открылся императору Николаю I [32]. Зато исследователь русской литературы, Ирина Сурат, приехав в Армению, видела его каждый день — «из арки Чаренца, да и вообще он был виден чуть не отовсюду, в последний раз — с летного поля аэропорта» [32, с. 202].

Вот и лирический герой стихотворения М. Матусовского «Арарат в тумане» попал в «зону недоверия» Арарата:

Я был в обиде на Арарат.  
Вот уж неделя, как в Ереване я,  
А он на меня неделю подряд  
Не хочет совсем обращать внимания.

Быть может, устав от летней жары  
Старик отказался принять приезжего,  
Но это даже для древней горы,  
Как хотите, не очень вежливо.

И вдруг, когда наступила пора  
Обратно мне восвосяи двинуться,  
Я повстречал его в шесть утра  
Один на один, с высоты гостиницы.

Он вдруг явился передо мной,  
Сразив меня не библейской святостью.  
А всей своей сахарной белизной  
И всею небесной голубоватостью.  
<...>

Крутые тучи откинув прочь,  
Он вдруг явился мне из затмения... [28, с. 99].

Упомянутая выше Арка Чаренца [32, с. 202] — это то благодатное место, которое было отмечено как идеальное, чтобы увидеть Арарат. Построенная в 1957 г., в разгар

«оттепели», когда стало известно о репрессиях и были возвращены многие имена, арка получила имя армянского поэта Егише Чаренца, скончавшегося в тюрьме [8]. На дуге арки последние строки из его стихотворения «Язык Армении моей, его звучанье я люблю!»: «Пройдя весь мир — в нем белых гор, красой Масису<sup>2</sup> равных нет! / Масис, как славы трудный путь в моем скитанье, я люблю» (пер. И. Поступальского; цит. по: [8, с. 46]).

С тех пор Арка Чаренца не раз упомянута в русской поэзии, например, А. Гитовичем:

Теперь гляди, прохожий, хорошенько —  
Замедли шаг у каменных оград:  
Здесь — лестница, и первая ступенька,  
И вот — в проем — восходит Арарат [22, с. 68];

М. Матусовским:

Камни и травы успели с утра  
Жарко прогреться,  
И возникает вдали Арарат  
В арке Чаренца.  
<...>

Мир этот утренний кажется мне  
Миром младенца.  
Весь он сейчас уместился вполне  
В арке Чаренца [29, с. 327].

Арарат рождает в поэтической речи схожую и одновременно индивидуальную метафорику, связанную с природным экфрасисом (природной скульптурой): у О. Мандельштама — «дорожный шатер Арарата» [27, т. 1, с. 165], у Ю. Веселовского — «Под шапкой белою великий Арарат» [31, с. 66], у В. Брюсова — «свой белый конус / Ты высишь, старый Арарат!» [19, с. 241], у Рюрика Ивнева — «Пред мраморной вершиной Арарата» [34, с. 52].

Постоянные эпитеты, сопровождающие образ Арарата: у М. Матусовского — «Белоснежной Арарата принаряжена невеста» [29, с. 317]; у Б. Чичибабина — «там беловенечный плывет Арарат» [33, с. 305]; у В. Брюсова — «Твой снег сияньем розоватым / На кручах каменных горит» [19, с. 241]; у В. Инбер — «у его подножья был так розов / Цветущий персик. Так цвели сады» [20, с. 56] наполняются новыми смыслами — у И. Лиснянской: «Все Арарат запомнил — и до сих пор / Розов от Ноевой крови заснеженный склон» [26, с. 141].

В фольклорной действительности присутствует феномен «приватизации» известной, ставшей мифологизированной личности или объекта, придания ему самых превосходных качеств (см.: [10]). Арарат также попал в эту обойму, на что обратил внимание литератор Александр Архангельский — воспроизведя речь армянского шофера:

Вон Арарат! Самая высокая гора в мире. Уловив недоверчивый взгляд, бросал на серпантине руль и вскидывал руки: думаешь, не знаю Джомолунгма? Знаю! Но Джомолунгма-Момолунгма где? Над уровнем мооооря! А здесь раз — и видно от начала до конца [17, с. 204].

<sup>2</sup> Масис — одно из названий горы Арарат.



Арабат — велик практически у любого поэта: у Ю. Веселовского — «великий Арабат» [31, с. 66]; у В. Инбер — «Увидели громаду Арабата» [20, с. 56]; у Б. Слуцкого — «...Арабат. / Он небо задел / Своими снегами» [34, с. 25]; у А. Гаспари — «Но он огромный, как его несли?» [21, с. 77]. У всех поэтов Арабат — умудренный и убеленный сединами старец, который на Востоке окружен уважением и почитанием: у В. Звягинцевой — «седой Арабат» [24, с. 22]; у Ю. Веселовского:

Но старец Арабат стоит, как в прежние годы,  
И он напoмнит всем бывшие времена [31, с. 70].

Арабат выступает как космогонический паттерн (то, без чего непредставима земля армян), как мета пространства — у Г. Кубатьяна:

Эти клены, платаны  
и вдали Арабат,  
этот зной непрерывный,  
как из адовых врат [25, с. 45–46].

Арабат антропоморфизирован: у Ю. Веселовского — «грустен и угрюм великий Арабат» [31, с. 296]; у М. Амелина — «Но нельзя, как запретный плод, / укуcить Арабата локоть», «Я и сам лишь мечтой лечу / к величавому — вот достать бы / да похлопать бы по плечу» [16, с. 201]; у И. Лиснянской — «Все Арабат запомнил», «Память у Арабата, как снег, свежа» [26, с. 141].

О памяти Арабата: он верный свидетель всех перипетий и трагедий, посланных армянской земле, армянскому народу — от библейских времен до современности:

Да, Арабат — и причал ковчегу весной,  
И виноделу первому обелиск, —  
Первую в мире лозу здесь вырастил Ной,  
Первым отведал вино и напился вдрызг,  
И посреди шагра в беспамятстве лег нагой.

И на заре, погруженный в глубокий сон,  
Праведник пьяный предательски был оскоплен, —  
Горе какое, какая боль и позор!  
Все Арабат запомнил — и до сих пор  
Розов от Ноевой крови заснеженный склон [26, с. 141].

Носитель исторической памяти, Арабат сам становится памятником — в восприятии поэта Б. Чичибабина:

Есть памятник горю в излюбленной Богом стране,  
где зреют гранаты и кроткие овцы пасутся, —  
он дорог народу и тем он дороже втройне,  
что многих святынь не дано ни узреть, ни коснуться.

Во славу гордыне я сроду стихов не писал,  
для вещего слова мучений своих маловато, —  
но сердце-то знает о том, как горька небесам  
земная разлука Армении и Арабата [33, с. 309].

Глядя на Арарат, поэт испытывает чувство сострадания к армянскому народу:

Я всем гонимым брат,  
в душе моей нирвана,  
когда на Арарат  
смотрю из Еревана [33, с. 310].

Вернемся к ответам респондентов на вопрос: какие ассоциации вызывает у них Армения. Один из анкетированных ответил: «Арарат, во всех смыслах». Мы поняли так: гора и коньяк, или шире — в метатексте — та самая лоза, выращенная Ноем [1, с. 225]. В цепи образов – лоза и коньяк – последний можно считать синекдохой, сужающей образ Ноевой виноградной лозы. И этот «Арарат» тоже не миновали русские поэты.

А. Гитович:

А в Эривань поехать кто не рад?  
Там, если не взойдем на Арарат,  
То хоть сойдем в подвалы «Арарата» [23, с. 104];

М. Матусовский:

Недаром люди говорят,  
Что взлезть на гору Арарат  
Гораздо легче, чем уйти  
Из складов «Арарата» [28, с. 98];

П. Антокольский:

Да, да. Во всем огромном мире  
Я вспоминаю тебя одну, —  
В свирепой каменной порфире  
Сухую горную страну  
<...>  
Где продается в лавке винной  
На вынос снежный Арарат [20, с. 53].

В рамках армянского текста русской поэзии обнаружены своеобразные дебаты — экзистенциального характера. На гиперболизированный порыв Е. Евтушенко — перенести наконец Арарат в Армению:

И верю я — настанет день, когда  
Границ не будет — только арки радуг,  
Исчезнут в мире злоба и вражда  
И я прижмусь щекою к Арарату.  
А если нет — лишь бы хватило сил! —  
Пусть надорвусь, пусть мой хребет дробится, —  
Я Арарат на плечи бы взвалил  
И перенес его через границу... [20, с. 97] —

современный поэт А. Гаспари отвечает — не без укора:

Мне Арарат — и он уже не мил.  
Переметнулся к нашему врагу.  
<...>

Ах он не сам, его уволокли?  
Но он огромный, как его несли?  
Поверить не могу...  
И так и не вернули, нет?  
Но клялся вроде старший брат  
Взвалить на плечи Арарат?  
И не сдержал обет... [21, с. 77–78].

### Выводы

Во-первых, Арарат в русском сознании выступает самым частотным ассоциативным образом, сопряженным с лексемой Армения.

Во-вторых, проделанная нами аналитика по поиску смыслов, вложенных в образ *Арарат* русскими поэтами, свидетельствует, что *Арарат* — исторически сложившийся паттерн армянского текста в русскоязычном метатексте культуры. Все грани этого паттерна вписываются в вероятностную модель бессознательного, поиску и фиксации которой посвящены работы В. Налимова и Ж. Дрогалиной: «общность символики, в которой отражаются семантические поля, глубокая их архаичность, инвариантность к проявлению культуры настоящего — все это позволяет утверждать, что семантические поля, выступающие перед нами в их персонифицирующем проявлении, связанном с каждым человеком в отдельности, оказываются сопричастными и человечеству в целом. Углубляя эту мысль, можно прийти к представлению о реальном существовании семантической вселенной» [6, с. 117–118].

Опираясь на понятие метафоры-сознания и междисциплинарную метаморфную модель Зальтмана (ZMET), «техника которой основана на извлечении из бессознательного метафорических образов, оказывающих влияние на семантическое осмысление входящей информации» [3, с. 8], Г. Т. Гарипова считает, что «в художественном тексте данный метод позволяет на рецептивный уровень вывести скрытые значения онтологических мифокодов, определяющих психологический и ментальный генезис экзистенциального сознания писателя и его героев» [там же]. Таким образом, метафора-сознание «Арарат» является не только паттерном армянского текста, но и его онтологическим мифокодом, проявляющим семантическую вселенную двух литератур сразу.

В-третьих, мы предложили алгоритм работы только с одним паттерном армянского текста, однако вся информация, полученная нами в ходе опроса респондентов, может стать поводом для исследования других граней и паттернов армянского текста.

### Список литературы

#### Исследования

- 1 Аверинцев С. С. Ной // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 224–226.
- 2 Гарипова Г. Т. «Археология письма» или сложноорганизованный смысл метасознания Х. Исмаилова // Вопросы филологии. 2020. № 3 (71). С. 77–84.
- 3 Гарипова Г. Т. Семиогенезис мифа о «новой экзистенции» в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Вестник Российский университет дружбы народов. Серия: «Литературоведение. Журналистика». 2020. Т. 25. № 1. С. 7–16.
- 4 Давтян А. М. Юрий Веселовский и армянская литература. Ереван: Айстан, 1970. 298 с.
- 5 Ильин И. П. Метарассказ // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. М.: Intrada, 2004. С. 251–253.

- 6 *Налимов В. В., Дрогалина Ж. А.* Вероятностная модель бессознательного. Бессознательное как проявление семантической вселенной // Психологический журнал. 1984. Т. 5. № 6. С. 111–122.
- 7 *Налимов В. В., Кузнецов О. А., Дрогалина Ж. А.* Визуализация семантических полей вербального текста в групповой «медитации» // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования / под общ. ред. А. С. Прангишвили, А. Е. Шеродия, Ф. В. Бассина. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 703–710.
- 8 *Салахян А.* Егише Чаренц: Критико-биографический очерк. М.: Сов. писатель, 1958. 179 с.
- 9 *Тер-Григорян-Демьянюк Н.* Загадочный Арарат. Библейские и лингвистические наблюдения. Буэнос-Айрес: Credo, 2004. 80 с.
- 10 *Шафранская Э. Ф.* Постколониальный синдром: современные мифологические нарративы о Путине в Средней Азии // Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве: сб. ст. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного ун-та, 2013. С. 73–79.
- 11 *Шафранская Э. Ф.* Армянский текст: стихи и проза // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № S6. С. 135–143.
- 12 *Шафранская Э. Ф.* Армянский текст: дети Иова // Полилингвильность и транскультурные практики. 2022. № 3. С. 511–520.
- 13 *Шафранская Э. Ф., Кешифидинов Ш. Р.* Буквы Маштоца — паттерн армянского текста // Вопросы филологии. 2022. № 4. С. 31–35.
- 14 *Шафранская Э. Ф., Кешифидинов Ш. Р.* Армянский транзит: художники как паттерн армянского текста в русской словесности // Поволжский педагогический поиск. 2023. № 2 (44). С. 123–134.
- 15 *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 133–151.

#### Источники

- 16 *Амелин М. А.* Ереванский триптих // Знамя. 2015. № 11. С. 199–201.
- 17 *Архангельский А.* Обращение в Армению // Знамя. 2015. № 11. С. 203–204.
- 18 *Битов А.* Уроки Армении // *Битов А.* Образ жизни: Повести. М.: Молодая гвардия, 1972. С. 165–285.
- 19 *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: в 7 т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского. М.: Худож. лит., 1973. Т. 2. Стихотворения. 1909–1917 / подгот. текстов и примеч. А. А. Козловского. 494 с.
- 20 Вечность. Русские поэты — Армении / сост. Г. Овнан. Ереван: Советакан грох, 1978. 198 с.
- 21 *Гаспари А.* Поездка в Армению // Литературная Армения. 2021. № 1. С. 73–79.
- 22 *Гитович А. И.* Зимние послания друзьям. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. 163 с.
- 23 *Гитович А. И.* Стихотворения. Л.: Худож. литература, 1982. 200 с.
- 24 *Звягинцева В.К.* Моя Армения: Стихи, избранные переводы / сост. и авт. предисл. Л. Мкртчян. Ереван: Айпетрат, 1964. 166 с.
- 25 *Кубатьян Г.* Имя: Стихи. Ереван: Советакан грох, 1979. 80 с.
- 26 *Лиснянская И. Л.* Шкатулка: в которой стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. 475 с.
- 27 *Мандельштам О. Э.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. 638 с. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. 464 с.

- 28 Матусовский М. Л. Это было недавно. Это было давно. М.: Худож. лит., 1970. 272 с.
- 29 Матусовский М. Л. Стихотворения. Песни. М.: Худож. лит., 1986. 405 с.
- 30 Опрос от 22 июля 2022 г. и ответы-комментарии // Facebook. URL: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0uP6r8R6htcpriYM5EKx4tiXEht8Vqu2U33VamAifsY1zZEz1hSy9RmpcCBfSwwfREl&id=100005672221929](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0uP6r8R6htcpriYM5EKx4tiXEht8Vqu2U33VamAifsY1zZEz1hSy9RmpcCBfSwwfREl&id=100005672221929) (дата обращения: 22.07.2022).
- 31 Русские писатели об Армении: Сборник / сост. С. Арешян, Н. Туманян. Ереван: Арменгиз, 1946. 235 с.
- 32 Сурат И. Притяжение горой // Знамя. 2015. № 11. С. 202.
- 33 Чичибабин Б. А. И все-таки я был поэтом...: Борис Чичибабин в стихах и прозе. 3-е изд., испр. Харьков: Фолио, 2002. 462 с.
- 34 Это Армения. Стихи русских поэтов / ред., сост. и авт. предисл. Л.М. Мкртчян. Ереван: Айастан, 1967. 178 с.

\*\*\*

© 2023. Eleonora F. Shafranskaya  
Moscow, Smolensk, Russia

© 2023. Shevket R. Keshfidinov  
Moscow, Smolensk, Russia

#### ARARAT AS THE MAIN PATTERN OF ARMENIAN TEXT IN RUSSIAN POETRY

**Acknowledgements:** The study is performed with support from the Russian Science Foundation, grant no. 22-18-00339, Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00339/>.

**Abstract:** The paper explores the current direction of modern literary criticism — local texts, in particular — the Armenian text in Russian poetry. The purpose of the presented study is to determine the range of associative images that arise in the mind of a modern person around the lexical token “Armenia”. The authors conducted a survey of respondents in one of the social networks. One hundred and ten responses (mostly representatives of the academic, intellectual environment, with a reader's background) became the basis for statistical analysis. The most common answer came to be the word “Ararat”. In the verbal culture Ararat has become an image and pattern of the Armenian text. The authors analyzed semantic and functional levels of this image basing on the poems by Russian poets of the 20–21 centuries (in alphabetical order): M. Amelin, P. Antokolsky, V. Bryusov, Y. Veselovsky, A. Gaspari, A. Gitovich, E. Yevtushenko, V. Zvyagintseva, R. Ivnev, V. Inber, G. Kubatyan, I. Lisnyanskaya, O. Mandelstam, M. Matusovsky, B. Slutsky and B. Chichebabin. In the present paper the works on fixing the semantic universe of experimental by researchers V. Nalimov and Zh. Drogalina became the basis for constructing methodological analytics, as well as G. Garipova's research on meta-consciousness reflected in the literary text. Research methods included generalization and systematization of the obtained data, quantitative method, mythopoetic method, philological analysis of the text. As a result, the authors of the article talk about the semantic field of the Armenian text, in which the Ararat acts



as the paramount pattern — in the individual and general cultural picture of the world. The material of the study may serve as an algorithm for working with other patterns of the Armenian text, information about which is present in the statistical calculations.

**Keywords:** Armenian Text in Russian Poetry, Ararat, Semantic Universe.

**Information about the authors:**

Eleonora F. Shafranskaya — DSc in Philology, Professor, Leading researcher at the Smolensk Center for Quantitative Philology, Smolensk State University, Smolensk, Russia; Professor of the Department of Philology, Moscow City University, Moscow, 2nd Selskohoziastvenny Line, building 4/1, 129226, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4462-5710>

E-mail: [shafranskayaef@mail.ru](mailto:shafranskayaef@mail.ru)

Shevket R. Keshfidinov — trainee researcher at the Smolensk Center for Quantitative Philology, Smolensk State University, Smolensk, Russia; graduate student of the Department of Philology, Moscow City University, Moscow, 2nd Selskohoziastvenny Line, building 4/1, 129226, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3293-3393>

E-mail: [keshfidinov-shevket@rambler.ru](mailto:keshfidinov-shevket@rambler.ru)

**Received:** August 17, 2022

**Approved after reviewing:** October 10, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Shafranskaya, E. F., Keshfidinov, Sh. R. “Ararat as the Main Pattern of the Armenian Text in Russian Poetry.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 176–188. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-176-188>

**References**

- 1 Averintsev, S. S. “Noi.” *Mify narodov mira: Entsiklopediia: v 2 t. [Myths of the Peoples of the world: Encyclopedia: in 2 Vols.]*, vol. 2, ed. by S. A. Tokarev. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1992, pp. 224–226. (In Russ.)
- 2 Garipova, G. T. ““Archeologiiia pis'ma' ili slozhnoorganizovannyi smysl metasoznaniia Kh. Ismailova” [“Archeology of Writing' or the Complex Organized Meaning of Metacognition by Kh. Ismailov]. *Voprosy filologii*, no. 3(71), 2020, pp. 77–84. (In Russ.)
- 3 Garipova, G. T. “Semiogenezis mifa o ‘novoi ekzistentsii’ v romane L. Andreeva ‘Dnevnik Satany’” [Semiogenesis of the Myth of the “New Existence” in L. Andreev's Novel “The Diary of Satan”]. *Vestnik Rossiiskii universitet druzhby narodov*, Seriia: Literaturovedenie. Zhurnalistika, vol. 25. no. 1, 2020, pp. 7–16. (In Russ.)
- 4 Davtian, A. M. *Iurii Veselovskii i armianskaia literature [Yuri Veselovsky and Armenian Literature]*. Erevan, Aistan Publ., 1970. 298 p. (In Russ.)
- 5 Il'in, I. P. “Metarasskaz” [“Metastory”]. *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: Entsiklopediia [Western Literary Criticism of the 20<sup>th</sup> Century: Encyclopedia]*, ed. by E. A. Tsurganova. Moscow, Intrada Publ., 2004, pp. 251–253. (In Russ.)
- 6 Nalimov, V. V., Drogalina, Zh. A. “Veroiatnostnaia model' bessoznatel'nogo. Bessoznatel'noe kak proiavlenie semanticheskoi vselennoi” [“Probabilistic Model of the Unconscious. Unconscious as a Manifestation of the Semantic Universe”]. *Psikhologicheskii zhurnal*, vol. 5, no. 6, 1984, pp. 111–122. (In Russ.)
- 7 Nalimov, V. V., Kuznetsov, O. A., Drogalina, Zh. A. “Vizualizatsiia semanticheskikh polei verbal'nogo teksta v gruppovoi ‘meditatsii’” [“Visualization of Semantic

- Fields of Verbal Text in Group ‘Meditation’]. *Bessoznatel'noe. Priroda. Funktsii. Metody issledovaniia [Unconscious. Nature. Functions. Research Methods]*, ed. by A. S. Prangishvili, A. E. Sherodiia, F. V. Bassina. Tbilisi, Metsniereba Publ., 1978, pp. 703–710. (In Russ.)
- 8 Salakhian, A. *Egishe Charents: Kritiko-biograficheskii ocherk [Yeghishe Charenz: A Critical-Biographical Essay]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1958. 179 p. (In Russ.)
- 9 Ter-Grigorian-Dem'ianiuk, N. *Zagadochnyi Ararat. Bibleiskie i lingvisticheskie nabliudeniiia [Enigmatic Ararat. Biblical and Linguistic Observations]*. Buenos Aires, Credo, 2004. 80 p. (In Russ.)
- 10 Shafranskaya, E. F. Postkolonial'nyi sindrom: sovremennye mifologicheskie narrativy o Putine v Srednei Azii [Postcolonial Syndrome: Modern Mythological Narratives about Putin in Central Asia]. *Mifologicheskie modeli i ritual'noe povedenie v sovetskom i postsovetskom prostranstve: sbornik statei. [Mythological Models and Ritual Behavior in the Soviet and Post-Soviet Space: Collected Works]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2013, pp. 73–79. (In Russ.)
- 11 Shafranskaya, E. F. “Armianskii tekst: stikhi i proza” [“Armenian Text: Poems and Prose”]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly*, no. S6, 2022, pp. 135–143. (In Russ.)
- 12 Shafranskaya, E. F. “Armianskii tekst: deti Iova” [“Armenian Text: The Children of Job”]. *Polilingvial'nost' i transkul'turnye praktiki*, no. 3, 2022, pp. 511–520. (In Russ.)
- 13 Shafranskaya, E. F., Keshfidinov, Sh. R. “Bukvy Mashtotsa — pattern armianskogo teksta” [“Mashtots Letters are a Pattern of the Armenian Text”]. *Voprosy filologii*, no. 4, 2022, pp. 31–35. (In Russ.)
- 14 Shafranskaya, E. F., Keshfidinov, Sh. R. “Armianskii tranzit: khudozhniki kak pattern armianskogo teksta v russkoi slovesnosti” [“Armenian Transit: Artists as a Pattern of Armenian Text in Russian Literature”]. *Povolzhskii pedagogicheskii poisk*, no. 2(44), 2023, pp. 123–134. (In Russ.)
- 15 Iung, K. G. “Ob arkhetyпах kollektivnogo bessoznatel'nogo” [“About the Archetypes of the Collective Unconscious”]. *Voprosy filosofii*, no. 1. 1988, pp. 133–151. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-189-202>

УДК 821.161.1

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)

© 2023 г. Т. К. Савченко  
г. Москва, Россия

**ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. А. ЕСЕНИНА  
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ»  
И «МАЛЕНЬКОЙ ПОЭМЫ» «МОЙ ПУТЬ»)**

**Аннотация:** Статья посвящена анализу поэтической интонации С. А. Есенина. Формирование его как поэта в контексте Серебряного века определило проявление синкретизма искусств в его творчестве, что прежде всего относится к синтезу поэзии и музыки. Предметом исследования явились стихотворения цикла «Персидские мотивы» и «маленькая поэма» «Мой путь». В лирике напевного типа интонационная составляющая, являясь доминантной, реализуется в синтаксисе произведения. В ходе анализа в мелодике произведений выявлены многочисленные рефренные вариации, организующие строфы и подчеркивающие их мелодическую связь; доказывается, что мелодическая гармония проявляется как на смысловом, так и на интонационно-синтаксическом уровне, в частности, в композиции, а звуковая инструментовка произведений гармонична благодаря согласованности аллитераций и ассонансов. Рассмотрено такое немаловажное понятие, имеющее прямое отношение к интонации, как фактурное свойство есенинского поэтического текста, складывающееся из особенностей его метрики и ритмики, композиционно-стилистических и ритмико-интонационных приемов, пауз, ударений, авторской пунктуации и т.д.

**Ключевые слова:** С. А. Есенин, поэтическая интонация, мелодика, фактура (стиха), цикл «Персидские мотивы», поэма «Мой путь».

**Информация об авторе:** Татьяна Константиновна Савченко — 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/0000-0002-1230-5624>

E-mail: [t.k.savchenko@gmail.com](mailto:t.k.savchenko@gmail.com)

**Дата поступления статьи:** 21.12.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 12.04.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Савченко Т. К. Поэтическая интонация в творчестве С. А. Есенина (на примере цикла «Персидские мотивы» и «маленькой поэмы» «Мой путь») // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 189–202.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-189-202>

Как поэт С.А. Есенин формировался в эпоху «синкретизма искусств» Серебряного века: в его творчестве это прежде всего связано с синтезом поэзии и музыки.

Поэтическая интонация — смысловая мелодия, заложенная в самом строе поэтической речи, — уникальный инструмент, помогающий передать различные оттенки чувств. А. А. Ахматова, называя поэтов «ловцами интонаций» [8, с. 79], в стихотворении «Поэт» полусерьезно-полушутливо признается: «Подумаешь, тоже работа, — / Беспечное это житье: / Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за свое» [23, т. 2, кн. 2, с. 8]. В. Т. Шаламов (автор статей «Поэтическая интонация», «Еще раз о поэтической интонации», «Поэтическая интонация Николая Ушакова»), особое значение придававший этой характеристике, утверждал: «Поэтическая интонация — это лицо поэта, его голос, его литературный паспорт, право на занятие поэзией» и констатировал: «Наше литературоведение недостаточно разработало этот кардинальный вопрос поэтики» [25, т. 5, с. 31].

Теорией интонации занимались Б. М. Эйхенбаум («Мелодика русского лирического стиха»), В. М. Жирмунский («Мелодика стиха»): их наблюдения получили продолжение и развитие в работах Р. О. Якобсона, В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова и др. Согласно классификации Эйхенбаума, в лирике можно выделить три интонационных типа: «декламативный» («риторический»), «напевный» (где роль интонации настолько значительна, что нередко является организующим композиционным началом) и «говорной» [22, с. 7–8]. Лирика Есенина — песенного типа: любопытно отметить, что даже критики рапповского толка объясняли эмоциональный характер лирики поэта «напевным ее строем» [4, с. 210]. В лирике напевного типа интонационная составляющая, являясь доминантой, реализуется в синтаксисе произведения. Эйхенбаум специально обращает внимание на то, что это «не просто смена речевых интонаций, а развернутая система интонирования» [22, с. 7–8]. Исследованию роли интонации в поэзии посвящены работы Б. В. Томашевского («Стих и язык»), В. Е. Холшевникова («Типы интонации русского классического стиха»), Л. И. Тимофеева («Очерки теории и истории русского стиха» и «Звуковая организация стиха»), Б. П. Гончарова («Звук и смысл»), В. Ф. Огнева («Поэтическая интонация») и др. Холшевниковым выделены характерные признаки интонации: повышение и понижение голоса (мелодия); перерывы в речи (паузы); расстановка фразовых ударений (динамика речи); относительное ускорение и замедление отдельных групп слов (темп) [19, т. 3, стб. 153]. Исследуя интонацию, В. Ф. Огнев определял поэзию как «музыкально-речевое явление» [12, с. 170].

Несмотря на то, что проблема поэтической интонации является актуальной в современной науке, специальных работ на означенную тему немного. Возможности интонации демонстрируются в статье Н. А. Щировой «Открытость художественного текста vs границы интерпретации»: интонация «формирует дополнительную смысловую перспективу, программирует открытость текста различным прочтениям» [21, с. 22]. Проблеме интонации в процессе перевода поэтического художественного текста посвящена статья «Интонация как переводческая проблема» М. В. Цветковой и Е. А. Шаниной [20, с. 139–149]. О неоднозначности толкования поэтического текста говорится в статье С. Н. Бредихина и Л. П. Давыдовой «Поэтический текст как коммуникативно-эстетическая категория». Рассматривая текст как «синкретичную иерархическую многофункциональную систему», авторы заключают: интонация предполагает «наличие дополнительных значений, которые дополняют семантику текста, обогащают эмоционально-экспрессивный и содержательно-эмоциональный компоненты» [2, с. 213, 216].

Изучению поэтической интонации посвящен ряд диссертационных исследований. К теории интонации — через систему взглядов Л. С. Выготского, М. М. Бахтина, Б. В. Асафьева — обращается Л. Д. Польшикова [13]. Некоторые работы посвящены

проблеме интонации в творчестве отдельных авторов: исследования С. Б. Калашникова о И. А. Бродском [7] и Е. В. Сусловой о В. В. Маяковском, Л. Н. Мартынове, С. Г. Островом [18] — здесь предложен новый аспект в разработке теории стиховой интонации, связанной с зонами интонирования текста.

Немаловажное понятие при анализе поэтического текста — его фактура, складывающаяся из особенностей его метрики и ритмики, цезур, ударений, enjambement'ов, авторской пунктуации и т.д. Фактуре слова посвящена одноименная декларация А. Е. Крученых. В частности, среди «звуковых фактур» автор различает «легкие» звуки, «тяжелые», «грубые», «резкие», «глухие», «сухие», «дуплистые», «дубовые», «влажные» и т. д. [9]. В «Сдвигологии русского стиха» («трактате обижальном и научальном») Крученых делает наблюдения над звуковыми и ритмическими «сдвигами» [10]. Действительно, у кубофутуристов фактура — не только звуковая (звуковая инструментовка произведения), но и в виде контрастных графических образов — наиболее ошутима. В отличие от них, у Есенина (как и у Блока) этот тип гармонической организации текста уравновешен. Исключения составляют такие произведения, как «Письмо к женщине» и «Черный человек»: здесь графическая фактура изломана, имеет асимметричный рельеф. Вообще же асимметричная графика встречается в произведениях поэта лишь изредка.

Поэтическая интонация всегда живо интересовала Есенина: по свидетельству Н. К. Вержбицкого, он «часами перелистывал Даля, предпочитая первоначальное его издание с “кустами” слов; прислушивался к говору людей на улице, на рынке...» [14, т. 2, с. 231]. Ученые-есениноведы (П. Ф. Юшин, А. А. Волков, А. М. Марченко, Н. И. Шубникова-Гусева, Э. Б. Мекш, А. Н. Захаров и др.) так или иначе затрагивали указанную проблему в связи с анализом отдельных произведений. Наиболее детально проблема исследована в работах А. З. Жаворонкова и Л. Л. Бельской. В трудах первого — ценные наблюдения над особенностями интонирования есенинского стиха, который в ряде случаев меняется под влиянием психологического состояния автора: нередко «резкие изменения в ритмике, в интонировании стиха совершались под влиянием внутренних противоречий, скачкообразных переходов от одного психологического состояния в другое» [6, с. 9].

Л. Л. Бельская, проследившая этапы поиска поэтом своего «песенного слова» («от повествовательных интонаций к романсовой лирике и напевной мелодике») [1, с. 59], исследовала специфику есенинской поэтической интонации, в частности, в связи с употребляемыми стихотворными размерами: «...Никто из русских поэтов не применял хореические размеры так настойчиво, многократно и разнообразно» [1, с. 66]. Особенности поэтической интонации посвящен ряд работ Т. К. Савченко, в т. ч. «Роль интонации в организации текстового пространства поэзии» [15, с. 197–212] и «Музыкальные принципы развертывания лирического сюжета в поэзии С. А. Есенина» [16, с. 45–58].

Обратимся к рассмотрению поэтической интонации цикла «Персидские мотивы» — одного из наиболее музыкальных не только в есенинском творчестве, но и в русской поэзии XX в., в котором яркая неординарная личность поэта предстает перед читателем во всей эмоциональной насыщенности пережитых автором чувств.

В мелодике «Персидских мотивов» важную роль играют рефренные вариации, организующие строфы произведений и подчеркивающие их мелодическую связь. Неоднократно поэт использует лексическое и строфическое кольцо («Улеглась моя былая рана...», «Свет вечерний шафранного края...», «Воздух прозрачный и синий...»,



«В Хороссане есть такие двери...», «Голубая родина Фирдуси...»). Интереснейшим примером строфического кольца могут служить все пять строф стихотворения «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», напоминающего венки сонетов с той разницей, что магистральный стих расположен не в конце, а в начале стихотворения. Композиционно-стилистические и ритмико-интонационные приемы Есенина разнообразны: нередко он повторяет не первую и последнюю строки строфы, а вторую и пятую («Свет вечерний шафранного края...»), вторую и пятую вместе с третьей и пятой («Воздух прозрачный и синий...»), первую и четвертую («В Хороссане есть такие двери...») и т. д.: подобным образом создаются «мелодические периоды общей музыкальной композиции» [3, с. 359].

Напевная и плавная мелодика «Персидских мотивов» характеризуется повторами однородных или синонимических словосочетаний, «лексико-смысловыми связями между строфами (вместо прежней строфической замкнутости), когда эмоциональное напряжение нарастает и разрешается логическим и интонационным выводом» [1, с. 66]. Произведения цикла, оптимистические по своему характеру, прославляют радость бытия. Они воплощают историю душевных исканий лирического героя, его надежды обрести покой и счастье в сказочной восточной стране, где ароматы «хмельны, как брага», а свежие упругие «розы, как светильники, горят» [24, т. 1, с. 265].

Составляющие характерную особенность «персидского» цикла лирические повторения как средства усиления звуковой и интонационной выразительности создают неповторимый мелодический фон «восточных» произведений. Мелодическая упорядоченность создается также повторами слов и словосочетаний, образующих анафору: в цикле встречаются синтаксические (анафорический параллелизм), лексические, строфико-синтаксические анафоры с преобладанием первых. Цикл последовательно развивает приемы метафорического стиля, его язык насыщен метафорами — подвижными, динамичными. Своеобразной метафорической принадлежностью цикла, символом далекой родины становится мотив русской тальянки. В начальных стихотворениях он отсутствует, затем, появившись, усиливается: «У меня в душе звенит тальянка...». И далее — все более настойчиво: «Заглуши в душе тоску тальянки...» [24, т. 1, с. 255–256].

Если первое стихотворение — «Улеглась моя былая рана...» — является своего рода вступлением в цикл, то со второго — «Я спросил сегодня у менялы...» — в него вводится напевная мелодия повторов, несущих не только собственно музыкальную, но и смысловую нагрузку. Мелодическая гармония стихотворения проявляется как на смысловом, так и на интонационно-синтаксическом уровне, в частности, в композиции: произведение представлено двумя равнозначными по объему частями, каждая из которых включает три строфы. Первая часть содержит одинаковые интонационно-вопросительные мелодические периоды. И хотя мелодический строй первых трех строф легкий, радостный (предошущение любви), — сюда уже вводится взволнованная интонация, заданная вопросами лирического героя. На то, что для напевной лирики, для ее эмоционально окрашенной речи характерны «интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания», указывал Эйхенбаум [22, с. 27]. В каждой из строф первой части повторы организуют первая и третья строки: «Как сказать мне для прекрасной Лалы / По-персидски нежное “люблю”? // <...> Как назвать мне для прекрасной Лалы / Слово ласковое “поцелуй”? // <...> Как сказать мне для прекрасной Лалы, / Как сказать ей, что она “моя”?» [24, т. 1, с. 250]. Синтаксический параллелизм привносит в текст упорядоченность мелодического строя.

Стихотворение не содержит enjambement'ов — в поэзии Есенина вообще редки столь резкие интонационно-ритмические перебои: строка почти всегда соответствует поэтической фразе. Интонацию естественной разговорной речи передают синтаксические повторы (трижды — «Как сказать мне» — «Как сказать мне» — «Как сказать ей»), выдавая робость лирического героя. Вопросительная интонация первых трех строк подготавливает переход к ответной интонации последующих трех. В четвертой и пятой строках повторы — неполные, в отличие от первых трех; кроме того, они перемещаются, что меняет строфическую интонацию.

В заключительных трех строках интонационная мелодия окрашивается в более спокойные тона: вторая часть носит характер выраженного в лирической форме философского поучения. Мудрый меняла-философ отвечает «кратко»: «О любви в словах не говорят, / О любви вздыхают лишь украдкой... <...> // Поцелуй названья не имеет, / Поцелуй не надпись на гробах». Повторы в четвертой и шестой строках грамматически вариативны: «О любви <...>, / О любви <...> // От любви...». Заключительная шестая строка содержит общий вывод: «От любви не требуют поруки, / С нею знают радость и беду. / “Ты — моя” сказать лишь могут руки, / Что срывали черную чадру» [24, т. 1, с. 251]. Различие характера интонации первой и второй частей стихотворения связано с передачей мироощущения двух его персонажей: живущего единым днем влюбленного лирического героя, молодого человека, и умудренного жизнью зрелого «житейского» философа — базарного менялы.

Хореический размер стихотворения романсово протяжен, изобилует пиррихиями, придающими живую изменчивость, «текучесть» художественному тексту: «Напевность есенинских хореов создается пониженной ударностью стиха и обилием пиррихийев...» [1, с. 60]. Симметричное расположение хореических ударений и пиррихийев придает интонационную напевность:

И еще спросил я у менялы, ПХХПХ  
 В сердце робость глубже притая, ХХХПХ  
 Как сказать мне для прекрасной Лалы, ПХПХХ  
 Как сказать ей, что она «моя»? ПХПХХ

В иные произведения цикла с появлением мотива неверности возлюбленной — Шаганэ — врывается тревожная интонация. Примечательно, что своими тревогами лирический герой делится с Лалой: она выступает здесь в качестве близкого друга, которому можно открыться. Если в стихотворении «Я спросил сегодня у менялы...» повышенная мелодическая интонация еще не совсем отчетлива, мало приметна, то «Отчего луна так светит тускло...» — наиболее драматическое стихотворение цикла: «Музыкальные переходы от минорных к мажорным звучаниям <и наоборот> очень характерны для поэзии Есенина. <...>. Поэт иногда в одном и том же стихотворении, как безымянные авторы народных песен, быстро меняет свое настроение. <...> В этом ему помогает прекрасное знание разнообразных поэтических приемов, стихотворных размеров, отдельных ритмических ходов» [17, с. 98–99].

Сам характер синтаксически однотипных вопросов и ответов, в том числе с инверсией, задает тревожный мелодический фон: «“Отчего луна так светит тускло <...>? / Отчего луна так светит грустно”? <...> // “Оттого луна так тускло светит, / Оттого печально побледнела”» [24, т. 1, с. 271–272]. Если раньше лирический герой обращался к меняле, то в стихотворении «Отчего луна так светит тускло...» с мучающими его

вопросами он обращается поочередно к кипарисам, цветам в чаше и розе и так же получает ответ только после третьего обращения. Подобное последовательное чередование вопросительной и ответной интонаций создает в тексте особый вид композиционного параллелизма на основе расширенной анафоры — амебейную композицию: связь строф между собой не только собственно анафорой (в начале стиха), но и «внутренней» анафорой (внутри стиха).

Звуковая инструментовка «Персидских мотивов» (звуковая фактура) гармонична благодаря согласованности аллитераций и ассонансов. В качестве примера обратимся к третьей строфе стихотворения, в которой сочетание шипящих и свистящих звуков с мягким [л] передают предчувствие печальной вести об измене возлюбленной, — печальной, но не трагической: «от Чего Луна так Светит груСтно?» — / у Цветов СпроСиЛ я в тихой ЧаЩе, / и Цветы СкаЗаЛи: “ты поЧувСтвуй / по пеЧаЛи розы ШеЛеСтяЩей» [24, т. 1, с. 271].

ч–л–с–с  
ц–с–с–л–ч–щ  
ц–с–з–л–ч–с  
ч–л–з–ш–л–с–щ

Повторяющиеся звуковые «цепочки» эхом повторяют предыдущие и подготавливают восприятие последующих. В стихотворении особенно часто встречается анафора: повторяющиеся слова и звуки задерживают внимание читателя на фразах, несущих особую смысловую нагрузку; аллитерации, ассонансы, анафора усиливают звуковую и интонационную выразительность стиха.

В заключительной строфе — итоге-размышлении — перебив интонационной мелодии. Здесь важную роль играет пунктуация. Наиболее высокого подъема интонация достигает в конце второй строки, заканчиваясь голосовым спазмом, подчеркнутым отточием-паузой. После мелодической и смысловой паузы интонация более спокойная, свидетельствующая о примирении с жизнью лирического героя:

Слишком много виделось измены,  
Слез и мук, кто ждал их, кто не хочет.  
.....  
Но и все ж вовек благословенны  
На земле сиреневые ночи [24, т. 1, с. 272].

«Голубая да веселая страна...» — последнее стихотворение цикла. Рассказ о дружбе лирического героя с ребенком переплетается здесь со сказочным восточным мотивом любви соловья к розе. Другая — тема творчества, за которое заплачено самой высокой ценой — жизнью, — перекликается не только с темой самого Есенина («Быть поэтом — это значит то же...»), но с подобными темами произведений А. А. Блока, Н. С. Гумилева, Б. П. Пастернака, В. В. Маяковского и др., где идет речь о творчестве как смертельно опасном занятии.

Размер стихотворения — разностопный хорей (как в абсолютном большинстве произведений цикла). В первоначальном варианте строки 2-я и 22-я соответственно читались «Пусть и честь моя за песню продана»; «Пусть и жизнь моя за песню отдана» [24, т. 1, с. 375]. В окончательном варианте во 2-й строке Есенин отсек «пусть и», открыл

строку понятием «честь», оставив однозначное: «Честь моя за песню продана». Таким образом изменился не только смысл поэтической фразы, но и общесловесная мелодия.

Заменив в 22-й строке глагол «отдана» глаголом «продана», поэт скоррелировал первую и заключительную строфы: «Голубая да веселая страна. / Честь моя за песню продана <...> // Голубая да веселая страна. / — Пусть вся жизнь моя за песню продана...» [24, т. 1, с. 275–276], придав произведению гармоническую завершенность — и смысловую, и мелодическую. Музыка стиха задается постоянными повторениями двух строк (четырежды на шесть строк): «Ветер с моря, тише дуй и вей — / Слышишь, розу кличет соловей?», задающими основной «музыкальный напор» поэтического текста. Четырежды повторяется составная рифма, не столь часто распространенная в есенинской лирике: «дуй и вей» — «соловей». Если «соловей» имеет одно ударение, то «дуй и вей» — два, что предполагает мелодическую паузу между строками. Интонационный подъем замечен уже во второй строфе, начинающейся с повторения заключительной строки первой строфы: «Слышишь, розу кличет соловей? // Слышишь, роза клонится и гнется...» [24, т. 1, с. 275]. Интонационное повышение подчеркнуто и вопросительной интонацией, на которой строится текст.

Частным случаем интерпретации мелодики является исполнительская интонация, что также любопытно проследить на примере авторского исполнения «Персидских мотивов». Есенин при чтении своих стихов, подчеркивая ритм, голосом выделял наиболее важные смысловые моменты. Мемуаристами (Г. А. Бениславской, Н. К. Вержбицким, Вс. Ивановым, Л. И. Повицким, Вл. Пястом, И. И. Шнейдером, Ю.Н. Либединским, В. А. Мануйловым, Е. Е. Шаровым и мн. др.) оставлено немало свидетельств о манере его публичного чтения. В качестве наиболее яркого примера, демонстрирующего разнообразные приемы авторского интонирования, приведем фрагмент из дневниковой записи актрисы и певицы Е.Г. Дуловой.

22 ноября 1925 г. Есенин выступил в московском Доме Герцена на литературно-музыкальном вечере. Мемуаристка передает свое впечатление: «Поэт <...> как бы обращался к любимой, что стояла, казалось, здесь, рядом с ним: “Оттого что я с севера, что ли...” <...> Какими разными были у него эти “что ли”! В первом случае — раздумье, с оттенком удивления. Во втором — он как бы утверждал вопросом, что он — с севера. В третий раз — в вопросе был подтекст: “чудной я, что ли?”. И в конце вместе с нежностью нарастали страстность и боль... <...> Последняя повторяющаяся строфа была с люфт-паузой в конце. Она была как бы прощанием с любимой. Но далее последовали: “Ты сказала, что Саади...” <...> Все интимно, нежно, сдержанно, как-то плавно-точно. Неожиданно: “И не мучь меня заветом, / У меня завета нет! / Коль родился я поэтом, / То... целуюсь, как поэт!” Стремительно и задорно. Концы стихотворений покрывали аплодисменты. Еще одно нежнейшее: “В Хороссане есть такие двери...” <...> (Он читал его как гимн безответной любви). <...> Чувство достоинства, гордости сменялось не просто словами прощания. <...> Последнее “до свиданья” было наполнено болью прощания навеки. Он произнес его совсем тихо. Поэт в те мгновения владел умами и сердцами... Он растрогал, взволновал, возвысил духом... Влюбил в себя всю аудиторию» [11, т. 5, кн. 1, с. 531–533].

Поэтическая интонация ярко проявляет себя не только в лирике, но и в масштабных произведениях, в том числе в «маленькой» поэме «Мой путь», написанной разностопным ямбом в последний год жизни поэта (январь — февраль 1925 г.). Здесь проявляется полифония тем и мотивов: переплетение темы родины, любви, творчества; мотивов прощания с молодостью, возвращения на родину, памяти и памятника. Про-

изведение раскрывает основные «узлы» есенинского житнетекста: впечатления раннего детства, радость первой любви, первые переживания лирического героя, мечты о славе, начало творческого пути, первые выступления в петроградских литературных салонах, революция, зарубежное путешествие, возвращение на родину. Таким образом, поэма воспринимается как «придуманная биография Поэта», «удивительное свойство» которой заключается в том, что она «как бы одновременно и совершенно органична, и полностью “задана”» [5, с. 243]. Сюжет, имеющий жизненную референцию, выстроен на развертывании основных этапов жизни лирического героя (на фоне жизни большой страны), при этом с первой же строки задается плавная спокойная тональность; неспешное повествование открывается образом персонифицированных стихов: «Стихи мои, / Спокойно расскажите / Про жизнь мою» [24, т. 2, с. 159]. Любопытно отметить, что анонимный автор даже откровенно негативного отклика на произведение (опубликован в московской газете «На вахте» 24 сентября 1925 г.), называя «Мой путь» «бессодержательной шаблонной поэмкой», рекомендует читателям: «...Прочсть ее все же стоит, потому что в ней есть такие истинно-поэтические нотки, которые способны затронуть сокровенные чувства...» [11, т. 5, кн. 1, с. 434–435].

Своей мелодической композицией поэма отличается от других произведений Есенина: она представлена тремя большими неравнозначными по объему частями (строфы 1–10; 11–17; 18–25), каждая из которых рассказывает о каком-то важном жизненном периоде и демонстрирует новый эмоциональный подъем лирической темы. Границы каждой части помечены отточиями, указывающими на большой временной отрезок между ними: «...Года текли. <...> // ...Еще прошли года» [24, т. 2, с. 162]. Поэма насчитывает 25 строф. Традиционные катрены Есенин представляет шестью-восемью строками: 7–7–8–7–8–8–7–8–8–7–7–7–6–7–6–7–8–7–7–8–7–8–8–6–6. Отметим, что к подобной строфической форме поэт обращается в других своих масштабных произведениях, таких, как «Письмо к женщине», «Письмо от матери», «Ответ», «Стансы», «Письмо деду»: с маленькой поэмой «Мой путь» их объединяет не только совпадающая метрика и строфика, но и отчетливые тематические и мотивно-образные переключки.

В детские впечатления лирического героя, складывающиеся из запахов, звуков, вкраплена протяжная интонация народной песни: «И бабка что-то грустное, / Степное пела, / Порой зевая / И крестя свой рот» [24, т. 2, с. 159–160]. Для интонационной мелодики поэмы характерно ее построение на одной повторяющейся фразе, осложненной развернутыми придаточными предложениями: «Тогда не знал я... <...> // Тогда впервые... <...> // Тогда в мозгу... <...> // Тогда я понял...» [24, т. 2, с. 160–162].

Один из особенно значимых «узлов» поэмы — первый интерес лирического героя к стихам, что подтверждается и автобиографическими сведениями: «Пробуждение творческих дум началось по сознательной памяти до 8 лет» [24, т. 7, кн. 1, с. 21]; «...Стихи начал писать с 8 лет» [24, т. 7, кн. 1, с. 7]. Важно подчеркнуть, что в поэме дважды появляется столь значимая для мироощущения Есенина категория «душа», и в обоих случаях она вписана в контекст, связанный с творчеством: детской клятве поэт оставался верен всю жизнь. Эмоционально-музыкальная энергетика строфы усилена не только смысловым наполнением слов «вскружилась» и неожиданного — «зуд», но и интонационно — звукописью, аллитерациями на свистящие:

тогда впервые  
С рифмой я СхлеСтнулСя.



от Сонма чувств  
 вСкружилаСь голова.  
 и я СкаЗал:  
 коль этот Зуд проСнулСя,  
 вСю душу выплещу в Слова [24, т. 2, с. 160–161].

Глагол совершенного вида «вскружилаСь» (с его указанием на неожиданный характер действия) — не только более эмоциональный, чем просто «кружилась»: он подкрепляет звуковой рисунок строфы: вСКружилаСь — и я СкаЗал [С-К-Л-С — С-К-З-Л].

Как всегда у Есенина, текст метафоричен; одна из наиболее ярких метафор связана с описанием первых выступлений поэта в литературных салонах: «И вот в стихах моих забила / В салонный вылощенный / Сброд / Мочой рязанская кобыла» [24, т. 2, с. 163]. Прием разрыва строк высвечивается эмоционально-негативное содержание словечка «сброд», вынесенного в отдельную строку. Интонирование 15–16–17 строк задано диалогической формой (сначала — обращение к обобщенному образу города, затем — к салонным эстетам): «Не нравится? / Да, вы правы — / Привычка к Лориган / И к розам... / Но этот хлеб, / Что жрете вы, — / Ведь мы его того-с... / Навозом» [24, т. 2, с. 163]. Эмоционально-оценочное отношение к описываемым событиям подчеркивается приемом «сталкивания» разностилевых лексических средств: «Лориган», «розы» — «мочой», «кобыла», «жрете», «навозом».

Интонационный рисунок 14, 15 и 17 строк создается, в том числе, и приемами пунктуации: отточиями (дважды в 14-й и трижды — в 15-й и 17-й строках), нигде более в поэме не встречающимися. Отточия на месте наибольшего понижения голоса и длительной паузы задают интонацию — изменение тона. Пауза позволяет сделать особый смысловой и интонационный акцент на каждом последующем объекте перечисления и таким образом подчеркнуть его значение: «Россия... Царщина... / Тоска... / И снисходительность дворянства». Далее в конце 15-й и начале 16-й строк следует повышение тона, подчеркнутое восклицательными знаками: «Ну что ж! / Так принимай, Москва, / Отчаянное хулиганство. // Посмотрим — / Кто кого возьмет!» [24, т. 2, с. 163].

Значение первой любви в жизни лирического героя подчеркивается присутствием единственного портрета в тексте — женского, во многом не явного, имплицитного: нелегкая жизнь героини угадывается по портретным чертам: «Недаром лег / Страдальчески так рот» [24, т. 2, с. 165]. Метафора «обрызганные солнцем люди» подготавливает эту встречу. Образ бывшей возлюбленной, «лучшей из девчонок», внешне трансформируется, но остается прежним бережное отношение к ней, желание ничем не потревожить, не смутить ее душевный покой. Повышенный эмоциональный накал 22-й строфы («Ужель она? / Ужели не узнала? / Ну и пускай, / Пускай себе пройдет...») [24, т. 2, с. 164] усилен двойными повторами как средством «напряжения» лирической темы. Прием разбивки традиционной строки на две не только позволил выделить лексемы с особым смысловым наполнением, но изменил интонационный рисунок строфы. Так, в 21-й строфе подобный прием («Но вот проходит баба, не взглянув» // «Но вот проходит / Баба, не взглянув» [24, т. 2, с. 164]) позволяет подчеркнуть значение слова, инверсивно выставленного в начало строки: на него падает теперь особое эмоциональное ударение.

Авторизованная машинопись (РГАЛИ) сохранила первоначальный вариант, затем зачеркнутый. Есенин предполагал ввести дополнительную строфу, расположив

ее между 22-й и 23-й строфами: «Ведь это та, / Что в детстве я любил, / Та — / На которой я хотел жениться... / О сердце! / Перестань же биться, / Я это детство позабыл» [24, т. 2, с. 246]. Очевидно, что глагол «позабыл» здесь эквивалентен выражению «хотел бы забыть».

Интонация поэмы нередко прерывается сильными эмоциональными всплесками. Так, интонационный рисунок 14-й строфы определяется выкриком: «На кой мне черт, / Что я поэт!.. / И без меня в достатке дряни. / Пускай я сдохну, / Только... / Нет, / Не ставьте памятник в Рязани!» [24, т. 2, с. 162]. Мелодическая интонация строф 5, 11, 12, 13, 22, содержащих анафору и рефрены, подчеркивается таким композиционно-стилистическим и одновременно ритмико-интонационным приемом, как синтаксический параллелизм.

Цветовая палитра поэмы довольно скупа: в столь большом по объему произведении встречаются цвета белый (дважды), лимонный, черный, зеленый. В поэме преобладает не цветовая, а музыкальная палитра, сотканная из различных интонационных рисунков, создаваемых, в частности, из повторяющихся в соседних строках звуков и их разнообразных сочетаний, ассонансов и аллитераций:

...лишь улыбались ДАли  
ДА наша жидкая  
лимонная заря.

года текЛИ.  
года меняют ЛИца...

...ОЗОРЛивая душа  
уже по-ЗРЕЛОму... [24, т. 2, с. 160, 162, 165].

Интонационная высота первой половины заключительной строфы произведения («И пусть иная жизнь села / Меня наполнит / Новой силой...») — интонационное *crescendo* сменяется пониженной интонацией второй ее части: «...Как раньше к славе привела / Родная русская кобыла» [24, т. 2, с. 165]. Замедленный темп как кадансный прием завершает ритмическое движение поэмы.

Таким образом, художественная форма не пассивно вмещает содержание, но, напротив, активно участвует в его формировании: в частности, интонация, определяя ритмический рисунок произведения, связывает в одно целое содержание с образно-ритмическим воплощением. На примере цикла «Персидские мотивы» и «маленькой поэмы» «Мой путь» в статье прослежены особенности есенинской поэтической интонации. В лирике поэта, относящейся к «напевному» типу, роль интонации настолько значительна, что является организующей в композиции многих произведений. Разнообразные композиционно-стилистические, ритмико-интонационные приемы, а также звукопись способствуют мелодической упорядоченности художественного текста, а преобладающий в «Персидских мотивах» хореический размер, изобилующий пиррихиями, придает ему подвижность, изменчивую «текучесть».

Отличающаяся от других произведений Есенина своей мелодической композицией «маленькая поэма» «Мой путь» являет разнообразие интонационной мелодики, для которой здесь характерно построение на одной повторяющейся фразе, осложненной развернутыми придаточными предложениями. В первую часть произведения вкраплена протяжная интонация народной песни. Прием разбивки традиционной строки

на две не только позволил выделить лексемы с особым смысловым наполнением, но изменил интонационный рисунок строф, эмоционально-музыкальная энергетика которых подчеркивается не только на содержательном, но и на интонационном уровне — звукописью (аллитерациями). Интонирование отдельных строф задано диалогической формой, сменяющей монологическую. Интонационный рисунок строф создается, в том числе, и приемами пунктуации. Особенности метрики и ритмики, композиционно-стилистических и ритмико-интонационных приемов, пауз, ударений, авторской пунктуации и т. д. создают фактурное свойство есенинского художественного текста.

Итак, поэтическая интонация играет огромную роль в творчестве Есенина — не только в его лирике, но и в более масштабных произведениях. Исполнительская манера поэта также отражает роль интонации в его творчестве.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Бельская Л. Л.* Песенное слово: О поэтическом мастерстве Сергея Есенина. М.: Просвещение, 1990. 144 с.
- 2 *Бредихин С. Н., Давыдова Л. П.* Поэтический текст как коммуникативно-эстетическая категория // Гуманитарные и юридические исследования: научно-теоретический журнал Северо-Кавказского федерального ун-та. 2016. № 2 (10). С. 210–217.
- 3 *Волков А. А.* Художественные искания Есенина. М.: Сов. писатель, 1976. 440 с.
- 4 *Друзин В.* Сергей Есенин // Звезда. 1926. № 2. С. 209–216.
- 5 *Ермилова Е.* О лирическом герое Есенина // В мире Есенина: сб. ст. / сост. А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. М.: Сов. писатель, 1986. С. 227–245.
- 6 *Жаворонков А. З.* Ритмическое мастерство Сергея Есенина // Ученые записки кафедры литературы и русского языка Кировского государственного пединститута. Киров: Изд-во Кировского государственного пединститута, 1969. Вып. 38. Т. 1. Ч. 1. С. 5–32.
- 7 *Калашников С. Б.* Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 235 с.
- 8 *Кац Б., Тименчик Р.* Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1989. 336 с.
- 9 *Крученых А.* Фактура слова. Декларация. (Кн. 120-я). М.: МАФ, 1923.
- 10 *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М.: МАФ. 1923. № 2. [Стр. не обозначены].
- 11 *Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: в 5 т. / гл. ред. Н. И. Шубникова-Гусева. Т. 5. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 832 с.*
- 12 *Огнев В.* Поэтическая интонация // Вопросы литературы. 1961. № 4. С. 69–185.
- 13 *Польшикова Л. Д.* Интонация как проблема поэтики: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 215 с.
- 14 *С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. / под ред. А.А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. 446 с.*
- 15 *Савченко Т. К.* Роль интонации в организации текстового пространства поэзии // Текст как филологический феномен. Актуальные аспекты рецепции и интерпретации: Коллективная монография / науч. ред. Л. А. Трубина, В. К. Сигов. М.: Изд-во Московского педагогического государственного ун-та, 2018. С. 197–212.

- 16 *Савченко Т. К.* Музыкальные принципы развертывания лирического сюжета в поэзии С. А. Есенина // Современное есениноведение. 2020. № 3. С. 45–58.
- 17 *Сидельников В. М.* Писатель и народная поэзия. М.: Современник, 1974. 191 с.
- 18 *Суслова Е. В.* Интонация и стиль стихотворной речи: на материале поэзии XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. 16 с.
- 19 *Холшевников В. Е.* Интонационно-синтаксическая организация стиха // Краткая Литературная Энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1966. Т. 3. 976 стб.
- 20 *Цветкова М. В., Шананина Е. А.* Интонация как переводческая проблема // Вестник Нижегородского государственного лингвистического ун-та им. Н. А. Добролюбова. 2009. № 5. С. 139–149.
- 21 *Щирова Н. А.* Открытость художественного текста vs границы интерпретации // Известия Российского государственного гуманитарного ун-та им. А. И. Герцена. 2019. № 192. С. 18–27.
- 22 *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.

#### Источники

- 23 *Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. / сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н. В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1999. Т. 2. Кн. 2. 528 с.
- 24 *Есенин С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука, Голос, 1995. Т. 1. 672 с. М.: Наука, Голос, 1997. Т. 2. 464 с. М.: Наука, Голос, 1999. Т. 7. Кн. 1. 560 с.
- 25 *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. М.: Книжный клуб «Книгобек», 2013. Т. 5. 384 с.

\*\*\*

© 2023. **Tatiana K. Savchenko**  
Moscow, Russia

#### SERGEI YESENIN'S POETIC INTONATION (BY THE EXAMPLE OF THE POEM CYCLE "PERSIAN MOTIFS" AND THE POEM "MY WAY")

**Abstract:** The paper looks into the specificities of poetic intonation in Sergey Yesenin's poems. Yesenin's making as a poet took place in the Silver Age of Russian literature, which explains a syncretism of arts in his work. This concerns primarily a synthesis of poetry and music. The study focuses on poems from the "Persian motifs" cycle and a "short poem" "My Way" ("Moy put"). In songlike poems an intonational component, being the dominant one, finds its realization in the poem's syntax. The analysis of the poems' melody allows us to detect numerous chorus variations, which order the verses and underline their melodic cohesion. Melodic harmony is visible on the semantic as well as on the intonation and syntactic levels, including the composition, while alliterations and assonances account for the harmony of sound instrumentation of the poems. The paper also studies facture, an important concept which closely concerns the intonational component. The facture character of Yesenin's poems is made up of the specificities of the metrics and rhythm, compositional-stylistic and rhythmic-intonational devices,

pauses, stresses, author's punctuation, etc.

**Keywords:** Sergei Yesenin, poetic intonation, Melodics, Texture of Verse, "Persian Motifs" Poem Cycle, "My Way".

**Information about author:** Tatiana K. Savchenko — PhD in Philology, Professor of the Department of World Literature, Pushkin State Russian Language Institute, State Institute of Russian Language, Akademika Volgina St. 6, 117485 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1230-5624>

E-mail: [t.k.savchenko@gmail.com](mailto:t.k.savchenko@gmail.com)

**Received:** December 21.12. 2022

**Approved after reviewing:** April 12, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Savchenko, T. K. "Sergei Yesenin's Poetic Intonation (By the Example of the Poem Cycle 'Persian Motifs' and the Poem 'My Way')." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 189–202. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-189-202>

## References

- 1 Bel'skaya, L. L. *Pesennoe slovo: O poeticheskom masterstve Sergeya Esenina [Song Word: On Sergei Yesenin's Poetic Mastery]*. Moscow, Prosveschenie Publ., 1990. 144 p. (In Russ.)
- 2 Bredikhin, S. N., Davydova, L. P. "Poeticheskiy tekst kak kommunikativno-esteticheskaya kategoriya" ["The Poetic Text as a Communicative and Aesthetic Category"]. *Gumanitarnye i iuridicheskie issledovaniia: nauchno-teoreticheskii zhurnal Severo-Kavkazskogo federal'nogo universiteta*, no. 2 (10), 2016, pp. 210–217. (In Russ.)
- 3 Volkov, A. A. *Khudozhestvennyie iskaniiya Esenina [Yesenin's Artistic Search]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1976. 440 p. (In Russ.)
- 4 Druzin, V. "Sergey Esenin" ["Sergei Yesenin"]. *Zvezda*, 1926, no. 2, pp. 209–216. (In Russ.)
- 5 Ermilova, E. "O liricheskom geroe Esenina" ["On the Hero of Yesenin's Poems"]. *V mire Esenina [In Yesenin's World]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1986, pp. 227–245. (In Russ.)
- 6 Zhavoronkov, A. Z. "Ritmicheskoe masterstvo Sergeya Esenina" ["Sergei Yesenin's Mastery of Rhythm"]. *Uchenyie zapiski kafedry literatury Irusskogo yazyka Kirovskogo gos. Pedinstituta [Proceedings of the Department of Literature and Russian of Kirov State Pedagogical Institute]*, Issue 38, vol. 1, part 1. Kirov, Kirov State Pedagogical Institute Publ., 1969, pp. 5–32. (In Russ.)
- 7 Kalashnikov, S. B. *Poeticheskaya intonatsiya v lirike I.A. Brodskogo [Poetic Intonation in Joseph Brodsky's Poetry]*: PhD Thesis Summary. Volgograd, 2001. 235 p. (In Russ.)
- 8 Kats, B., Timenchik, R. *Akhmatova i muzyka: Issledovatel'skie ocherki [Akhmatova and Music: Research Studies]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1989. 336 p. (In Russ.)
- 9 Kruchenykh, A. *Faktura slova. Deklaratsiya. (Kniga 120-ya) [Fracture of the Word: A Declaration. Book 120<sup>th</sup>]*. Moscow, MAF, 1923. (In Russ.)
- 10 Kruchenykh, A. *Sdvigologiya russkogo stiha [Shiftology of Russian Verse]*. Moscow, MAF, 1923. No. 2. (In Russ.)
- 11 *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina [Chronicle of S. Yesenin's Life and Work]*, Vol. 5, Part 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013. 832 p. (In Russ.)



- 12 Ognev, V. “Poeticheskaya intonatsiya” [“Poetic Intonation”]. *Voprosy literatury*, Vol. 4, 1961, pp. 169–185. (In Russ.)
- 13 Pol’shikova, L. D. *Intonatsiya kak problema poetiki [Intonation as an Aspect of Poetics]*: PhD Thesis Summary. Moscow, 2002. 215 p. (In Russ.)
- 14 *S. A. Esenin v vospominaniyakh sovremennikov [S. A. Yesenin as Remembered by his Contemporaries]*, Vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1986. 446 p. (In Russ.)
- 15 Savchenko, T. K. “Rol’ intonatsii v organizatsii tekstovogo prostranstva poezii” [“The Role of Intonation in Ordering the Text Space in Poems”]. *Tekst kak filologicheskii fenomen. Aktualnye aspekty retseptsii i interpretatsii: Kollektivnaya monografiya [The Text as a Philological Phenomenon. Current Aspects of Reception and Interpretation. Collective monography]*. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2018, pp. 197–212. (In Russ.)
- 16 Savchenko, T. K. “Muzykalnye printsipy razvertyvaniya liricheskogo syuzheta v poezii S.A. Esenina” [“Musical Principles of Lyric Plot Development in S.A. Yesenin’s Poems”]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 3, 2020, pp. 45–58. (In Russ.)
- 17 Sidel’nikov, V. M. *Pisatel’ i narodnaya poeziya [The Writer and Popular Poetry]*. Moscow, Sovremennik Publ., 1974. 191 p. (In Russ.)
- 18 Suslova, E. V. *Intonatsiya i stil’ stikhotvornoj rechi: na materiale poezii XX veka [Intonation and Style of Verse Speech: The Case of 20<sup>th</sup> Century Poetry]*: PhD Thesis Summary. Samara, 2005. 16 p. (In Russ.)
- 19 Khol’shevnikov, V. E. “Intonatsionno-sintaksicheskaya organizatsiya stikha” [“Intonational and Syntactic Organization of the Verse”]. *Kratkaya Literaturnaya Entsiklopediya [Concise Literary Encyclopedia]*, Vol. 3, Column 976. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966. (In Russ.)
- 20 Tsvetkova, M. V., Shananina, E. A. “Intonatsiya kak perevodcheskaya problema” [“Intonation as a Translation Problem”]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N. A. Dobrolyubova*, no. 5, 2009, pp. 139–149. (In Russ.)
- 21 Schirova, N. A. “Otkrytost khudozhestvennogo teksta vs granitsy interpretatsii” [“The Open-Endedness of Fiction vs the Limits of Interpretation”]. *Izvestiia Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet im. A. I. Gertsena*, no. 192, 2019, pp. 18–27. (In Russ.)
- 22 Eykhenbaum, B. *Melodika russkogo liricheskogo stikha [The Melodics of Russian Lyrical Verse]*. Peterburg, OPOYaZ Publ., 1922. 199 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-203-215>

УДК 821.161.1.09"19"

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)

© 2023. В. Г. Андреева  
г. Москва, Россия

**КАК «СДЕЛАТЬ ТАК,  
ЧТОБ ПИСЬМА ИЗ ТУЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ БЫЛИ ДЛЯ НАС,  
РУССКИХ, ИНТЕРЕСНЕЕ ПИСЕМ ИЗ ЛОНДОНА ИЛИ НЬЮ-ЙОРКА»?  
О ПЕРЕПИСКЕ И ТВОРЧЕСКОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ  
Л. Н. ТОЛСТОГО И И. С. АКСаКОВА**

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН  
за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00661  
«Переписка Л. Н. Толстого с русскими писателями, литераторами и публицистами.  
1860-е годы», URL: <https://rscf.ru/project/23-28-00661>

**Аннотация:** Целью статьи является анализ переписки Толстого и Аксакова, точнее, трех писем Аксакова, их подробное научное комментирование и выявление, объяснение реалий и фактов, позволяющих глубоко осмыслить идейные позиции и взгляды Толстого и Аксакова. В статье отмечается, что в письмах Аксакова к Толстому отчетливо проявляется его личная и гражданская позиция, представления о наилучших путях развития России. Письма Аксакова имеют большое значение в исследовании проблемы его продуманного влияния на Толстого, попыток сделать последнего адептом славянофильства. В работе отмечаются общие моменты и переклички в судьбах Аксакова и Толстого, обосновывается большое влияние Крымской войны на обоих литераторов. При всей кажущейся эпизодичности три письма Аксакова к Толстому позволяют проследить эволюцию взглядов писателя и редактора — увлечение публицистикой и актуальными общественными проблемами сменялось и для Толстого, и для Аксакова осознанием непреходящей ценности художественной литературы. Аналитическое изучение писем Аксакова позволило нам сделать вывод о его внимательном отношении к творчеству, жизни и общественной деятельности Толстого, отметить высокую оценку Аксановым занятий Толстого. В общем идейном направлении следуя программе славянофилов, Аксаков при открытии новых газет — «День» и «Русь», — осмыслял славянофильскую традицию по-разному, однако он неизменно приглашал в свои новые издания Толстого, считая его одним из лучших и передовых писателей.

**Ключевые слова:** Л. Н. Толстой, И. С. Аксаков, переписка, славянофилы, художественное творчество, публицистика, периодическая печать, сотрудничество, народ, мировой посредник.

**Информация об авторе:** Валерия Геннадьевна Андреева — 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/0000-0002-4558-3153>

E-mail: [lanfra87@mail.ru](mailto:lanfra87@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 28.02.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 18.04.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Андреева В. Г. Как «сделать так, чтоб письма из Тульской губернии были для нас, русских, интереснее писем из Лондона или Нью-Йорка»? О переписке и творческом взаимодействии Л. Н. Толстого и И. С. Аксакова // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 203–215.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-203-215>

В творческом и личном круге общения Л. Н. Толстого в середине 1850-х и начале 1860-х гг. семья Аксаковых занимала важное место. Уже прошедший многие тяжести военного времени и опубликовавший в журнале «Современник» свои первые произведения, Толстой тогда еще нуждался во мнении со стороны людей, искушенных в искусстве и литературе. В начале 1856 г. Толстой познакомился с Аксаковыми, прежде всего, с С. Т. Аксаковым, взгляды которого он очень ценил. Именно С. Т. Аксакову Толстой читал повесть «Альберт», о чем записал в дневнике 23 ноября 1857 г.: «Вечером писал и поехал к Аксаковым. Кажется, понравилось старику» [17, т. 47, с. 164]. В данном случае Толстой избрал Аксакова как первого и единственного слушателя. Так, 18 декабря 1857 г. Толстой писал Н. А. Некрасову: «Я Вам писал, что я доволен был этой вещью; читал ее переделанной одному старику Аксакову, который остался ею очень доволен...» [17, т. 60, с. 243]. Толстого привлекала обстановка в доме Аксаковых, дорогая ему атмосфера семейственности, душевной теплоты и понимания — несмотря на то, что периодически писатель не разделял воззрения Аксаковых, он вновь и вновь, пока был частым гостем в Москве, возвращался к ним в дом.

С И. С. Аксаковым Толстой познакомился в мае 1856 г., т. е. позднее, чем с его отцом (С. Т. Аксаковым) и братом (К. С. Аксаковым), с которыми он начал общаться зимой 1856 г. На протяжении 1850–1860-х гг. Толстой интересовался личностью и жизнью И. С. Аксакова, в 1863–1864 гг. читал ему главы из «Войны и мира» и советовался с ним относительно своей философской концепции истории. В 1864 г. Толстой обратился к Аксакову «“за сведениями об Австрии”, необходимыми для работы над романом “Война и мир”» [16, с. 140]. В отечественном литературоведении взаимоотношения Толстого и кружка славянофилов в последние годы стало уделяться определенное внимание, однако специальных работ о Толстом и И. С. Аксакове до сих пор нет. Между тем личные и деловые связи одного из исконных, но вместе с тем последних славянофилов и знаменитого классика заслуживают внимания и пристального изучения. Особенный интерес вызывает переписка Толстого и Аксакова: несмотря на тот факт, что нам известно всего три письма Аксакова к Толстому, по этим содержательным и насыщенным смыслами посланиям можно многое понять о взаимодействии двух выдающихся современников, их отношениях.

Целью данной статьи является аналитическое изучение переписки Толстого и Аксакова, точнее, писем Аксакова, которые были впервые опубликованы в журнале «Вопросы литературы» № 11 за 1960 г. (письмо от 15 июня 1861 г.) и в издании переписки Л. Н. Толстого с русскими писателями (письма от 28 марта 1863 г. и 29 сентя-

бря 1880 г.); их подробное научное комментирование и выявление, объяснение реалий и фактов, позволяющих глубоко осмыслить идейные позиции и взгляды Толстого и Аксакова. В письмах Аксакова к Толстому отчетливо проявляется его личная и гражданская позиция, представления о наилучших путях развития России. Именно письма Аксакова имеют большое значение в исследовании проблемы его продуманного влияния на Толстого, попыток развернуть последнего в сторону собственных воззрений и сделать адептом славянофильства. В статье используются: биографический метод, культурно-исторический метод, метод целостного анализа, герменевтический и сравнительно-типологический методы.

Аксаков был всего на пять лет старше Толстого, имел прекрасный аналитический ум, стал журналистом и публицистом, хотя с юности мечтал быть писателем. Важно подчеркнуть, что в жизни и Толстого, и Аксакова произошли своеобразные прозрения после службы и участия в Крымской войне. Толстой был в действующей армии, Аксаков в 1855 г. поступил в ополчение — в Серпуховскую дружину, находившуюся под начальством князя Гагарина и дошедшую лишь до Бессарабии, однако далее участвовал в проводимом в Крыму следствии по делу о злоупотреблениях генерал-интенданта Затлера. И Толстой, и Аксаков были поражены и обескуражены поведением не солдат, но командования, чиновников и офицеров. В письме родным от 19 августа 1856 г. Аксаков писал: «Просто совестно хвастаться обороной Севастополя. — Я раскрываю теперь операцию о топливе, сколько могу частным образом (потому что не имею права производить формального следствия). Отпускались огромные суммы, целые мильоны чиновникам гражданского ведомства для снабжения войск. Деньги эти чиновники делили с командирами и офицерами, предоставляя солдатам по праву добывать топливо» [14, с. 447]. Во многом увиденное во время войны обнажило перед обоими литераторами главные проблемы русской жизни, проиллюстрировало не только огромные силы народа, но и его забитость. Связывая все свои чаяния с народной жизнью, Аксаков, тем не менее, не идеализировал народ. Он писал: «Брат мой Константин любит, сам того не зная, может быть, не старую, не современную Русь, а Русь идеальную. Что и говорить, я считаю русский народ лучшей почвой для взращивания семени, Христом брошенного; но грешны мы, грешен и народ!» [15, с. 346]. Примечательно, что и Толстой, и Аксаков с осторожностью относились к формальным сторонам народной жизни, гораздо большее внимание уделяя возможному ее содержанию. В.В. Носков отмечает, что Аксаков в годы Крымской войны окончательно разочаровался в Древней Руси, которая «не выработала... и не хранит в себе начал, способных возродить Россию к новой жизни». Как отмечает исследователь, Аксаков был убежден, что сочувствовать можно было не этой воображаемой Руси, а «только началам..., проявленным русским народом» [6, с. 113].

Первое письмо Толстому Аксаков написал летом 1861 г., которое писатель проводил в Ясной Поляне после возвращения из-за границы. Это был период серьезного увлечения Толстого педагогикой и школами, проблемами просвещения и образования народа. Получив немало новых знаний и впечатлений в своем втором заграничном путешествии, Толстой постарался применить их в хозяйственной и педагогической деятельности: начиная с мая 1861 г. писатель значительное внимание уделял проблемам народной жизни. В письме А. А. Толстой от 12–14 мая 1861 г. Толстой рассказывал о четырех хомутах, которые он после годовой свободы «не без удовольствия чувствует на себе»: «1) хозяйственный, 2) школьный, 3) журнальный, 4) посреднический хомуты» [17, т. 60, с. 389].

Свое послание Аксаков начинает с указания на личное общение и переписку, с сожаления о том, что им с Толстым не удалось накануне «повидаться и потолковать» (ОР ГМТ<sup>1</sup>, инв. № 130/73-1). Увидеться двум приятелям не пришлось именно в Москве: Толстой из-за границы приехал в Петербург, где 14 и 15 апреля 1861 г. встретился с Аксаковым, а 22 апреля писатель уехал в Москву, где пробыл уже до отъезда в Ясную Поляну. Переписка в первых строках письма оценивается Аксаковым как средство намного менее эффективное, нежели живое общение. Однако упоминая о малом значении коммуникации посредством писем: «Помочь этому делу перепискою трудно, да и мы оба слишком заняты», Аксаков далее в очень содержательном и многогранном письме излагает свою просьбу к Толстому, спрашивает о его положении дел, наконец, представляет собственное видение развития страны (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1).

Прежде чем далее рассуждать о смыслах послания Аксакова, необходимо отметить, что несколько пренебрежительное высказывание последнего о переписке в целом оказалось справедливым: не сохранилось ни одного ответа Толстого на письма Аксакова. Толстой мог и вовсе не ответить Аксакову, в любом случае, он не выполнил основной его просьбы о материалах для публикации.

В первом письме Аксаков обращается сначала к вопросу работы Толстого мировым посредником, а следом — к его планам по выпуску журнала. Для писателя два эти вида работы были связаны, однако даже не настолько тесно и сильно, как для Аксакова, который активно продолжал политику славянофилов. И. Ш. Юнусов справедливо отмечает, что многие вопросы, рассматриваемые Толстым и славянофилами, совпадали, однако предлагаемые решения часто оказывались различными: «Внимание к фигуре русского мужика, к вопросам веры, к понятию “русский мир”, к оппозиции Россия — Европа, к единению славян, к войнам, к будущему России, к феномену казачьего мира, к иноплеменникам было чрезвычайно важно в мировоззренческих и художественных системах и Л. Толстого и славянофильства. Вместе с тем приоритеты, подходы и разрешение этих вопросов не всегда совпадали, а часто были и полностью противоположными» [11, с. 81].

Для Толстого деятельность мирового посредника, работа по открытию школ для народа и выпуск планируемого журнала были действиями одного поля, однако по сути различными: находясь в Ясной Поляне и непосредственно сталкиваясь со сложностями жизни крестьян, Толстой прекрасно видел и ощущал народное содействие и противодействие, свою роль в каждом из этих дел. Школа была для писателя «поэтическим, прелестным делом, от которого нельзя оторваться» [17, т. 60, с. 404]; посредничество стало в большей степени обязанностью, на время увлекшей Толстого, но и отягощавшей его в связи с негативными влияниями местных дворян [4, с. 446–448]. Наконец, предполагаемый журнал Толстого должен был стать просветительским, педагогическим, но отнюдь не политическим. Несколько иначе все представлялось Аксакову. Толстовская деятельность мирового посредника, разрешение народного вопроса были для него проектами политическими, во многом определявшими его взгляды на будущее развитие России. Дел у Аксакова тем летом оказалось так много, что он даже решил проводить его в городе, о чем сообщал Толстому в финале письма: «Я остаюсь летом в Москве. Мой адрес: на Малой Никитской, дом Гусева» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1).

Служа мировым посредником, Толстой занимался разрешением встававших спорных вопросов и проблем, оценивал эту деятельность с позиций конкретной необходимости и собственного интереса. В начале августа 1861 г. Толстой писал А. А. Тол-

<sup>1</sup> Отдел рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого.



стой: «Посредничество интересно и увлекательно, но нехорошо то, что все дворянство возненавидело меня всеми силами души и суют мне *des batons dans les roués*<sup>2</sup> со всех сторон» [17, т. 60, с. 405]. Совсем иначе считал Аксаков, он связывал работу Толстого с возрождением провинции, с вступлением в свои права настоящей русской жизни, идущей от земли: «В настоящую минуту провинция представляет в тысячу раз более интереса, чем столицы, и это понятно» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). По всей видимости, Аксаков понимал, что лучшей похвалой для Толстого, разбирающего народные дела и жалобы, будет упоминание о благодарности крестьян. Он писал: «Тому, что крестьяне Вашему назначению рады, я вполне верю и думаю, что лучше Вас посредника найти трудно...» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). Нельзя исключать, что Аксаков был в курсе столкновений Толстого с местным дворянством, невзлюбившим ответственного графа, вникающего в народные проблемы. О «сознательной лжи» со стороны предводителя дворянства в адрес Толстого и признательности к нему крестьян пишет Н.Н. Гусев [4, с. 462].

В письме Аксаков сначала положительно отзывается о работе Толстого мировым посредником, а следом взывает к аналитике писателя, спрашивая его о согласии с «провозглашенным Положением» — сам Аксаков к Положению об освобождении крестьян во многом относился критически. После вступления Аксаков переходит «к делу», которое, впрочем, озвучивает тоже не сразу. Прежде всего, он интересуется журналом Толстого и рассказывает про свою газету — тут появляются параллелизм ситуаций и схожесть положений, которые должны были расположить Толстого в сторону Аксакова. Кроме того, Аксакова, конечно, живо интересовало положение дел с журналом Толстого. Нельзя исключать и того, что Аксаков хотел заранее больше узнать об этом новом издании, о его предполагаемом содержании.

Но главное, о чем просил Аксаков Толстого, — прислать ему для публикации в новой газете «День» материалы посреднической деятельности, наблюдения писателя за окружающей действительностью, за народной жизнью в провинции. Аксаков достаточно подробно и красочно, художественно излагает концепцию и задачи своего издания: «Мне хотелось бы, чтобы в моей газете отражалась как в зеркале вся внутренняя областная жизнь, вся пробудившаяся в ней деятельность общественная, умственная, экономическая. Мне хотелось бы корреспонденцию из губерний поднять на первое место в газете, сделать так, чтоб письма из Тульской губернии были для нас, русских, интереснее писем из Лондона или Нью-Йорка» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). Конечно, новое программное издание славянофилов должно было оказаться, по планам Аксакова, интереснее герценовского «Колокола» (не случаен тут намек на письма из Лондона). Главный редактор планировал обратиться к теме народного самоощущения и теме земли, во многом справедливо акцентируя внимание на том, что жителям столиц, привыкшим к абстрактным понятиям, не осмыслить настоящего бытия. Примечательна эта почти одновременно развивающаяся и реализуемая у Толстого и Аксакова тема земли, благодаря которой оба писателя стремились показать масштабный образ национального единства — только у Толстого это получилось гораздо лучше, причем не в публицистике, а в художественном творчестве [1, с. 194–223]. Толстой с его чуткими наблюдениями и известностью был необходим Аксакову как автор новой газеты, на которую последний возлагал большие надежды. А. А. Тесля отмечает, что публицистика Аксакова «была погружена в среду, принципиально отличную от той, в которой действовала последующая политическая журналистика», «адресовалась не столько читателю, поли-

<sup>2</sup> (франц.) — палки в колеса.

тикой интересующемуся, сколько самим политикам» [8, с. 66]. Отметим, что многие современные социологи и даже политологи нередко упоминают Аксакова, когда речь заходит об общественном прогрессе и его дифференциации с понятием «развитие» [12, с. 230].

Уже в финале своего письма, несколько усиливая просьбу к Толстому, Аксаков писал о своем физическом и идейном одиночестве: «Изданием газеты я взваливаю на себя страшную обузу. Я теперь один! Целой среды сочувственной, животворящей — около меня нет: точно провалилась! А между тем, кажется мне, нужен будет мой орган в литературе, — не лично мой, разумеется, а того направления, к которому я принадлежал и принадлежу» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). Аксаков давал понять Толстому, что хочет видеть его как своего единомышленника, при этом убеждая писателя в правоте собственных воззрений. Поддержка Аксакову действительно была необходима, поскольку к 1861 г. он остался совсем без близких по духу и воззрениям людей: 7 (19) декабря 1860 г. скончался его брат К.С. Аксаков, 23 сентября (5 октября) 1860 г. ушел из жизни А. С. Хомяков, уехали из Москвы А. С. Кошелев и Ю. Ф. Самарин. «Наш (славянофильский) круг совсем расстроился», — отмечал Аксаков в письме к М. Ф. Раевскому [13, ч. 2, т. 4, с. 57]. Примечательно совпадение ситуаций с обилием дел у Толстого и Аксакова («Мы оба слишком заняты», — писал последний) и схожее отношение литераторов к этой проблеме: Толстой называл свои дела «хомутами» [17, т. 60, с. 389], Аксаков — «страшной обузой».

Аксаков писал Толстому, что найдя благое намерение, он не имеет достаточного количества исполнителей этого дела — освещения истинно народной жизни в ее действительном варианте. Поэтому, уже приближаясь к финалу письма, Аксаков просил Толстого не только присылать свои материалы, но и привлекать «товарищей-посредников». Газета «День» должна была стать, по мысли Аксакова, рупором славянофильских идей в их обновленном виде. А. А. Тесля верно заметил, что Аксаков стал своего рода глашатаем славянофильства после ухода своих товарищей, что «более масштабная задача, реализованная Аксаковым, заключалась в приспособлении славянофильства к меняющимся общественным условиям и переводу его в практическую плоскость» [8, с. 69].

По всей видимости, в представлении Аксакова в 1860–1861 гг. именно мировой посредник Толстой виделся прообразом нового служащего в губернской России. В статье «О служебной деятельности в России (Письмо к чиновнику)» Аксаков отмечал не только мертвенную обстановку пребывания в городах, но писал о необходимости прислушиваться к народным инстинктам: «Служебная деятельность в России лишена всякой жизненной почвы. Она есть высшее выражение формализма. ... Мы совершенно оторваны от живой жизни и народа. Мы утратили сокровище народного инстинкта и, как бы ни старались восполнить этот недостаток изучением, все же мы будем лишены творчества, которое дается только цельностью жизни» [15, с. 342]. У Толстого было все то, о чем писал Аксаков: и творчество, и понимание народа, и тяга к живой жизни. С. В. Мотин отмечает, что в конце 1861 г. и начале 1862 г. Аксаков был увлечен идеей самоупражнения дворянства «и создания на этой основе принципиально новой, народной интеллигенции (“общества”, включающего лучших представителей всех сословий), которая будет способна разрушить главное противоречие русской жизни — между “землей” и “государством”» [5, с. 168].

Аксаков категорично настаивал на том, «что в народе русском лежат начала для нового права (*jus novum*)». Кроме того, по всей видимости, он считал себя более опыт-

ным в общественной деятельности человеком, чем Толстой, поскольку уверенно стал диктовать Толстому, что именно и как писать — просьба незаметно для самого Аксакова трансформировалась в своего рода императив: «Я прошу Вашего содействия — не вкладом литературных или “беллетристических” произведений — а статьями или письмами, во 1-х, о сельских школах, о народном обучении, и т. п.; во 2-х, о Вашей посреднической деятельности» (курсив мой. — В.А.) (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). На примере выделенной нами курсивом фразы заметно *пренебрежение Аксакова к художественному творчеству* — в попытке спасти все виды отношений от лженародности (см. статью «О лженародности в литературе 60-х годов»), представить читателям настоящие основы народного видения, Аксаков отказывался собственно от художественной литературы, делая акцент и ставку на публицистические материалы.

Отсутствие ответа Толстого на письмо Аксакова почти не удивляет: хотя писатель был достаточно аккуратен в ведении переписки и внимании к своим корреспондентам, его приоритеты расходились в это время с ожиданиями и чаяниями Аксакова. Кроме всех прочих «хомутов», немало личных сил отняла у Толстого произошедшая летом 1861 г. ссора с И. С. Тургеневым, волновали писателя мысли о семейной жизни и проблема поиска невесты. Примечательно, что в очень кратких записях в дневнике лета и осени 1861 г. после ссоры с Тургеневым Толстой упоминает о необходимости взаимного прощения — главная его мотивация связана была с тем, что «дела очень много впереди» [17, т. 48, с. 38]. Конечно, под этим делом прежде всего подразумевался *труд писательский*.

Большое значение в иллюстрации преемственности газеты «День» с идеями славянофилов имела публикация в первых номерах издания статей ушедших из жизни К. С. Аксакова и А. С. Хомякова. Но при соблюдении общей идейной и тематической славянофильской традиции ориентация газеты «День» исключительно на публицистику была связана с продвижением Аксаковым собственных представлений о наиболее эффективном воздействии на читателя.

Когда в финале первого письма к Толстому Аксаков пишет о неблагоприятных временах, он имеет в виду реакцию публики на слово, заинтересованность читателей. В несколько пренебрежительных словах Аксакова о художественном творчестве, написанных Толстому, отразились даже два аспекта. Во-первых, наблюдая за «общественным бессилием», Аксаков, по всей видимости, пришел к выводу о необходимости убедительного воззвания, которое могло бы высветить многочисленные недостатки и пороки. К примеру, в статье «Превратные понятия нашего общества об обязанностях государственной власти» Аксаков пишет про отсутствие у людей инициативы и увлеченности своим делом (которые так привлекали его в Толстом). Аксаков приводит отрицательный пример, прекрасно иллюстрирующий пересмотр им взглядов славянофилов на церковь и ее служителей: «Толкуем мы много о школах и доказываем, что духовенству по преимуществу принадлежит обязанность учить и просвещать русское просто-народье: духовенство даже добивается этого, как своего права и чуть-чуть не исключительной привилегии. А кто же мешает ему, без всякого официального побуждения, заводить школы в селах при церквях и просвещать народ поучительною проповедью? Разумеется, никто. Многие ли священники занимаются распространением грамотности и образования сами собою? Очень немного найдется у нас примеров такой высокой личной духовной предприимчивости» [15, с. 449]. Во-вторых, выбирая ставку в новой газете на публицистическое слово, Аксаков еще и пытался «оправдать» дело собственной жизни, заглушить противоречие личного пути, о котором справедливо упоминает

В. Н. Греков. Исследователь пишет, что недоверие Аксакова к себе, к собственному таланту заставляло сомневаться в своем призвании, в праве заниматься чисто литературной деятельностью, что лишь один раз, в письме Ф.В. Чижову прорвалось у Аксакова «признание в раздоре, конфликте между своим призванием и своей деятельностью»: «“Подорвав в самом себе поэтический дар сомнением, отчасти ложным взглядом на искусство, наконец, диссонансом, внесенным в мою жизнь всем неестественным ее ходом, я поневоле должен был принять на себя деятельность внешне — литературную нашего круга... занять положение “поэта”, “художника” я не мог, потому что не имел на это права, потому что оно слишком смешно и потому что это “звание” требует совершенной свободы» [3, с. 309–310].

Нельзя исключать того, что Аксаков в письме от 15 июня 1861 г. предпринимает попытку «перетянуть» Толстого, уже широко известного писателя, в свой стан публицистов, поскольку сам Толстой увлечениями школой, журналом, посредничеством проявил заинтересованность в новом движении. Однако для Аксакова журнальная деятельность была основной работой, а для Толстого — делом второстепенным, которое в определенные моменты занимало его многогранную натуру. По всей видимости, Аксаков несколько ревностно, болезненно воспринимал глубину художественной прозы Толстого. Интересно, что в словах Толстого об Аксакове была мысль о нехватке жизненной силы и энергии, а в отзывах Аксакова о Толстом, наоборот, указание на субъективность писателя, излишнюю выпуклость описываемого. Толстой 26–27 ноября 1865 г. писал А. А. Толстой о постепенной утрате Аксаковым жизненной энергии: «Я люблю Аксакова. Его порок и несчастье — гордость, гордость (как и всегда), основанная на отрешении от жизни, на умственных спекуляциях. Но он был живой человек. Я помню, прошлого года он пришел ко мне и неожиданно застал нас за чайным столом с моими belles soeurs. Он покраснел. Я очень был рад этому. Человек, который краснеет, может любить, а человек, который может любить, — все может» [17, т. 61, с. 121]. Рассуждая о том, каким был Аксаков, Толстой далее в письме показывает его внешние действия, которые постепенно увели Аксакова от главных смыслов и любви: «Вот он и женился. Теперь я готов бежать за ним и кричать: я не то, совсем не то говорил. Для счастья и нравственности жизни нужна плоть и кровь. Ум хорошо, а два лучше, говорит пословица: а я говорю: одна душа в кринолине нехорошо, а две души, одна в кринолине, а другая в панталонах еще хуже» [17, т. 61, с. 121]. Уже на закате жизни, 24 октября 1884 г. Аксаков писал Н. Н. Страхову, что он видит в художественных произведениях Толстого отсутствие художественной перспективы, неумение справляться со своим огромным талантом: «Толстой при всем своем реализме ужасно субъективен»; «Толстой же сам своим лицом стоит при каждом выдвигаемом им лице, постоянно около него возится» [7, с. 156].

Переписка Толстого и Аксакова на время прекратилась, однако оба литератора продолжали внимательно следить за творчеством друг друга, особенно это относилось к Аксакову, бдительно наблюдавшему за журнальной деятельностью Толстого и эволюцией его таланта. О журнале «Ясная Поляна» в печати первой отозвалась газета Аксакова «День»: в заметке от редакции в № 21, вышедшем 3 марта 1862 г., сообщалось, что «это новое, чрезвычайно замечательное литературное явление есть, <...> в то же время чрезвычайно важное явление в нашей общественной жизни» [4, с. 548]. Н. Н. Гусев отмечает, что «заметка в “Дне” или не удовлетворила Толстого или не дошла до него, и он продолжал с нетерпением ожидать отзывов о своем журнале» [4, с. 548].



Как мы уже отмечали выше, ответа Толстого на письмо Аксакова не последовало, однако с большой долей условности таким ответом можно считать небольшое послание, которое было написано не собственно Толстым, а рукой С. А. Толстой, при этом подписано и вовсе именем Натальи Петровны Охотницкой — обедневшей дворянки, которая жила в Ясной Поляне при Т. А. Ергольской. Сам Толстой упоминал Наталью Петровну именно как приживалку Т. А. Ергольской: «...добродушная старушка Наталья Петровна, жившая с ней, не для нее, а потому, что ей негде было жить» [17, т. 34, с. 367]. И это был не просто ответ, а сопроводительное письмо к рукописи, по легенде, созданной для Аксакова, написанной Охотницкой. Но на самом деле для публикации Аксакову был отправлен рассказ самого Толстого под названием «Сон» — над этим произведением Толстой работал с 1857 г., он относил «Сон» к области «чистого искусства» и прекрасно понимал, что в публицистическую полемику времени по поводу актуальных вопросов рассказ не вписывается. Ситуация выглядит особенно любопытной, если учитывать, что Аксаков просил у Толстого материалы о народной жизни, а отправлен ему был очень лирический рассказ. Толстой прекрасно понимал, материалы какого характера ждет от него Аксаков, и не хотел разочаровывать редактора. Вместе с тем, попытка публикации рассказа «Сон» осуществлялась, по всей видимости, не только ради издания этого художественного произведения, но параллельно была призвана удержать Аксакова в увлечении актуальными вопросами, напомнить ему о необходимости издания «литературных или “беллетристических” произведений» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-1). Нельзя исключать, что отправка рассказа «Сон» в редакцию «Дня» была своеобразной проверкой Аксакова, в начале 1860-х гг. забывшего, что «цели художества несоизмеримы (как говорят математики) с целями социальными» — так писал Толстой в письме к П. Д. Боборыкину в июле-августе 1865 г. (ОР ГМТ, инв. № 37/63-2). Однако Аксаков «проверку» Толстого не прошел: 28 марта 1863 г. он ответил Охотницкой, что «Сон» не может быть принят в его газету, поскольку «слишком загадочен для публики, его содержание слишком неопределенно» (ОР ГМТ, инв. № 130/73-2).

Спустя примерно 20 лет после первого письма Аксакова Толстому, имеющегося в нашем распоряжении, ситуация изменилась почти полярно: 29 сентября 1880 г. Аксаков отправил Толстому послание, в котором сообщал о том, что приступает к новому делу, к служению правде в меру своего разумения — речь шла об открытии Аксаковым новой газеты славянофильского содержания «Русь», которая, как отмечает В. Н. Аношкина, стала его «лебединой песней», «личным изданием», в котором он выразил себя «и в собственных публикациях, и в материалах своих сотрудников» [2, с. 140]. Аксаков вновь обратился к Толстому с просьбой о каком-либо произведении, но на этот раз издатель не смел указывать писателю и сдерживать его: «Мне было бы в высшей степени дорого всякое Ваше сотрудничество, в каких бы формах оно ни проявилось — в форме ли статьи, письма, заметки или же рассказа, повести и т. д.» [ОР ГМТ, инв. № 130/73-3]. Однако этой просьбе в письме предшествует настоящий гимн художественному творчеству Толстого, а после нее Аксаков пишет об исключительности таланта Толстого, о том, что из всех современных писателей он может обратиться только к нему. Оба корреспондента к этому времени заняли почти противоположные своим прежним взглядам позиции: Толстой обратился к публицистике, к религиозной литературе, а Аксаков вернулся к признанию силы и могущества художественного слова. В.Н. Аношкина отмечает, что филологическую основу газеты «Русь» составляет «литературное творчество середины и начала XIX в.», а «Аксаков в своих передовицах говорит метафорическим языком писателей-классиков того времени» [2, с. 141]. Аксакову вновь нужна была



поддержка Толстым очередной газеты, но теперь уже художественным словом, которое по своей сути было очень близко изначальным запросам славянофилов: «Именно о такой литературе, в которой художественность пронизана религиозно-этическим смыслом не в качестве дидактического привеска, а органично, когда эстетизируется само нравственное начало произведения, мечтали славянофилы» [9, с. 93].

Толстой опять понадобился Аксакову как борец — теперь уже не с ложной народностью, но «в противостоянии ложному направлению нигилистической идеологии» [10, с. 24]. Оба корреспондента, при всем сходстве интересов, вновь удалились в разные стороны. Однако в своем третьем и последнем письме Аксаков смог удивительно точно показать заслуги Толстого-писателя, обратиться к нему с искренней и горячей просьбой о возвращении в литературу, наконец, пронизательно определить художественный метод позднего Толстого, охарактеризовав его как «духовный реализм».

Таким образом, переписка Толстого и Аксакова с сохранившимися ныне только тремя письмами последнего, при всей кажущейся эпизодичности позволяет проследить эволюцию взглядов писателя и редактора, их несходство во времени — увлечение публицистикой и актуальными общественными проблемами сменялось и для Толстого, и для Аксакова осознанием непреходящей ценности художественной литературы. Аналитическое изучение писем Аксакова позволило нам сделать вывод о его внимательном отношении к творчеству, жизни и общественной деятельности Толстого, отметить высокую оценку Аксановым занятий Толстого. В общем идейном направлении следуя программе славянофилов, Аксаков при открытии новых газет — «День» и «Русь» — осмыслял славянофильскую традицию по-разному, однако он неизменно приглашал в свои новые издания Толстого, считая его одним из лучших и передовых писателей.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Андреева В. Г. Образ земли как одна из эпических основ художественных миров романов Л.Н. Толстого // Два века русской классики. 2020. Т. 2. № 2. С. 192–227. URL: <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227>
- 2 Аношкина-Касаткина В. Н. И. С. Аксаков и газета «Русь» // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2015. № 3 (80). С. 125–143.
- 3 Греков В. Н. «...Отречься от жизни не достаёт сил» (И. С. Аксаков — критик и эстетик) // Наследие Аксаковых в русской культуре, отечественной истории и общественной жизни. Самара: Изд-во Самарского государственного ин-та культуры, 2022. С. 309–319.
- 4 Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 915 с.
- 5 Мотин С. В. Земский вопрос в передовых статьях газеты «День» И. С. Аксакова // Правовое государство: теория и практика. 2014. № 3 (37). С. 159–162.
- 6 Носков В. В. Крымская война и развитие славянофильской философии истории // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. 2002. Т. 2. № 2. С. 103–119.
- 7 Розенблюм Н. Лев Толстой в неизданной переписке и воспоминаниях современников // Русская литература. 1960. № 4. С. 154–166.
- 8 Тесля А. А. Концепция общества, народа и государства И. С. Аксакова (первая половина 1860-х гг.) // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз (Журнал политической философии и социологии политики). 2013. № 1 (68). С. 65–79.

- 9 *Тихомиров В. В. И. С. Аксаков — литературный критик // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25. № 4. С. 88–94. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-4-88-94>*
- 10 *Федосеева Т. В. Противостояние духовному нигилизму в литературно-критических публикациях газеты И. С. Аксакова «Русь» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 2 (20). С. 24–28. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2019.2\(20\).24](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2019.2(20).24)*
- 11 *Юнусов И. Ш. Славянофилы и Л. Толстой: «Князь Луповицкий, или приезд в деревню» К. Аксакова и «Утро помещика» и «Казачи» Л. Толстого // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. 2014. № 2. С. 81–85.*
- 12 *Shirinyants A. O Rus, where are thou?: Myths in Culture and Politics // Politeja. 2019. № 62. P. 223–235. URL: <https://doi.org/10.12797/Politeja.16.2019.62.13>*

#### Источники

- 13 *Аксаков И. С. Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1888–1896. В 2 ч.*
- 14 *Аксаков И. С. Письма к родным. 1849–1856. М.: Наука, 1994. 654 с.*
- 15 *Аксаков К. С., Аксаков И. С. Избранные труды / сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. А. Ширинянц, А. В. Мырикова, Е. Б. Фурсова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 888 с.*
- 16 *Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: в 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. 495 с.*
- 17 *Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 34. 664 с. М.: Худож. лит., 1937. Т. 47. 636 с. М.: Худож. лит., 1952. Т. 48. 566 с. М.: Худож. лит., 1949. Т. 60. 564 с. М.: Худож. лит., 1953. Т. 61. 436 с.*

\*\*\*

© 2023. Valeria G. Andreeva  
Moscow, Russia

#### HOW “TO MAKE LETTERS FROM THE TULA PROVINCE MORE INTERESTING FOR US RUSSIANS THAN LETTERS FROM LONDON OR NEW YORK”? ON THE CORRESPONDENCE AND CREATIVE INTERACTION OF L. N. TOLSTOY AND I. S. AKSAKOV

**Acknowledgments:** This work was carried out at IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00661 “Correspondence of L.N. Tolstoy with Russian writers and publicists. 1860s” Available at: <https://rscf.ru/project/23-28-00661>.

**Abstract:** The purpose of the paper is to analyze the correspondence between Tolstoy and Aksakov, more precisely, three letters of Aksakov, their detailed scientific commentary and identification, explanation of the realities and facts that make it possible to deeply comprehend the ideological positions and views of Tolstoy and Aksakov. The research notes that in Aksakov’s letters to Tolstoy, his personal and civic position, ideas about the best ways for Russia’s development are perfectly manifested. Aksakov’s letters are

of great importance to the study of the issue of his thoughtful influence on Tolstoy in attempt to make the latter an adherent of Slavophilism. The work highlights similarities and echoes in the fates of Aksakov and Tolstoy and substantiates a great influence of the Crimean War on both writers. For all the seeming episodic nature, Aksakov's three letters to Tolstoy allow us to trace the evolution of the writer's and editor's views, their dissimilarity in time — the passion for journalism and topical social problems was replaced by both Tolstoy and Aksakov with an awareness of the enduring value of fiction. An analytical study of Aksakov's letters allowed us to conclude that he was attentive to the work, life and social activities of Tolstoy, and to note Aksakov's high appreciation of Tolstoy's studies. Keeping in line with the general ideological direction of the Slavophiles, when opening new newspapers — *Den* and *Rus* — Aksakov interpreted the Slavophile tradition in different ways, however invariably inviting Tolstoy to his new publications, considering him one of the best and most advanced writers.

**Keywords:** L.N. Tolstoy, I.S. Aksakov, Correspondence, Slavophiles, Artistic Creativity, Journalism, Periodicals, Cooperation, People, Global Mediator.

**Information about the author:** Valeria G. Andreeva — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4558-3153>

E-mail: [lanfra87@mail.ru](mailto:lanfra87@mail.ru)

**Received:** February 28, 2023

**Approved after reviewing:** April 18, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Andreeva, V. G. “How ‘to Make Letters from the Tula Province More Interesting for us Russians Than Letters from London or New York?, On the Correspondence and Creative Interaction of L. N. Tolstoy and I. S. Aksakov.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 203–215. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-203-215>

## References

- 1 Andreeva, V. G. “Obraz Zemli kak Odnazh iz Epicheskikh Osnov Khudozhestvennykh Mirov Romanov L. N. Tolstogo” [“The Image of the Earth as One of the Epic Foundations of the Artistic Worlds of L. N. Tolstoy”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 2, no. 2, 2020, pp. 192–227 (In Russian). <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227> (In Russ.)
- 2 Anoshkina-Kasatkina, V. N. “I. S. Aksakov i gazeta ‘Rus’.” [“I. S. Aksakov and the Newspaper ‘Rus’.”]. *Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda*, no. 3 (80), 2015, pp. 125–143. (In Russ.)
- 3 Grekov, V. N. “...Otrech'sia ot zhizni ne dostat sil' (I. S. Aksakov — kritik i estetik)” [“...There is not Enough Strength to Renounce Life' (I. S. Aksakov — Critic and Esthetician)”]. *Nasledie Aksakovykh v russkoi kul'ture, otechestvennoi istorii i obshchestvennoi zhizni [Aksakov's Heritage in Russian Culture, National History and Public Life]*. Samara, Samara State Institute of Culture Publ., 2022, pp. 309–319. (In Russ.)
- 4 Gusev, N. N. *Lev Nikolaevich Tolstoy. Materialy k biografii s 1855 po 1869 god [Leo Nikolaevich Tolstoy. Materials for a Biography from 1855 to 1869]*. Moscow, Academy of Sciences SSSR Publ., 1957. 915 p. (In Russ.)

- 5 Motin, S. V. “Zemskii vopros v peredovykh stat'iakh gazety ‘Den’ I.S. Aksakova” [“Zemsky Issue in the Leading Articles of the Newspaper ‘The Day’ I.S. Aksakov”]. *Pravovoe gosudarstvo: teoriia i praktika*, no. 3 (37), 2014, pp. 159–162. (In Russ.)
- 6 Noskov, V. V. “Krymskaia voina i razvitie slavianofil'skoi filosofii istorii” [“The Crimean War and the Development of the Slavophile Philosophy of History”]. *Izvestiia rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 103–119. (In Russ.)
- 7 Rozenblium, N. “Lev Tolstoi v neizdannoii perepiske iii vospominaniiax sovremennikov” [“Leo Tolstoy in Unpublished Correspondence and Memoirs of Contemporaries”]. *Russkaia literature*, no. 4, 1960, pp. 154–166. (In Russ.)
- 8 Teslia, A. A. “Kontsepsiia obshchestva, naroda i gosudarstva I. S. Aksakova (pervaia polovina 1860-kh gg.)” [“The Concept of Society, People and State I. S. Aksakov (First Half of the 1860s)”]. *Politiia: Analiz. Khronika. Prognoz (Zhurnal politicheskoi filosofii i sotsiologii politiki)*, no. 1 (68), 2013, pp. 65–79. (In Russ.)
- 9 Tikhomirov, V. V. “I. S. Aksakov — literaturnyi kritik” [“I. S. Aksakov is a Literary Critic”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 25, no. 4, 2019, pp. 88–94. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-4-88-94> (In Russ.)
- 10 Fedoseeva, T. V. “Protivostoianie dukhovnomu nigilizmu v literaturno-kriticheskikh publikatsiiakh gazety I. S. Aksakova ‘Rus’” [“Opposition to Spiritual Nihilism in the Literary-Critical Publications of the Newspaper I. S. Aksakov ‘Rus’”]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 2 (20), 2019, pp. 24–28. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2019.2\(20\).24](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2019.2(20).24) (In Russ.)
- 11 Iunusov, I. Sh. “Slavianofily i L. Tolstoi: ‘Kniaz’ Lupovitskii, ili priezd v derevniu’ K. Aksakova i ‘Utro pomeschchika’ i ‘Kazaki’ L. Tolstogo” [“Slavophiles and L. Tolstoy: ‘Prince Lupovitsky, or an Arrival in the Village’ by K. Aksakov and ‘Morning of the Landowner’ and ‘Cossacks’ by L. Tolstoy”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 2, 2014, pp. 81–85. (In Russ.)
- 12 Shirinyants, Aleksandr “O Rus, where are thou?: Myths in Culture and Politics.” *Politeja*, no. 62, 2019, pp. 223–235. Available at: <https://doi.org/10.12797/Politeja.16.2019.62.13> (In English)

## ЛИТЕРАТУРНАЯ УСАДЬБА В XX ВЕКЕ

Подборка из пяти статей участников проекта Российского научного фонда № 22-18-00051 «Усадьба и дача в русской литературе XX-XXI вв.: судьбы национального идеала», реализуемого в ИМЛИ РАН, посвящена разным аспектам изучения литературной усадьбы как словесного художественного образа, связанного со своим материальным, конкретно-историческим прототипом лишь опосредованно. Поэтому наши авторы прежде всего сосредоточены на усадебной топике, мифопоэтике, символике, проблемах художественного пространства и времени, усадебной типологии и характерологии, деталях предметной изобразительности, языке и стиле «усадебных» произведений, динамике их литературных форм и т. д. Однако есть в нашем проекте и другой аспект изучения литературных усадеб – как эмпирических локусов проживания и творчества тех или иных писателей. В XX в. и в наше время это, как правило, усадебные музеи: Михайловское, Остафьево, Болдино, Тарханы, Ясная Поляна, Карабиха, Шахматово и мн. др. Этот подход также отражен в подборке.

Изучение литературной усадьбы в обоих ее пониманиях осуществляется нами по трем научным направлениям: теоретико-методологическому (верификация существующей и создание новой терминологии как инструмента для научного освоения феномена литературной усадьбы), междисциплинарному (сотрудничество с другими изучающими усадьбу науками: историей, искусствоведением, музеологией, гуманитарной географией, философией, социологией и т. д.), компаративному (отношение к усадебной модели жизнеустройства как к универсалии, общей для многих культур мира, однако в каждом случае обладающей национальной спецификой). Все три направления представлены в предлагаемых ниже статьях.

Также хочу обратить внимание читателей на изменение облика и функций русских усадеб в XX в. После победившей в 1917 г. социалистической революции многие из них были разрушены и навсегда утрачены, оставшиеся же из владельческих превратились в общественное достояние – стали музеями, домами культуры, отдыха и творчества, школами, учреждениями, больницами и санаториями. Тем не менее они сохранили многие драгоценные черты старинной «усадебной культуры», стали развивать и видоизменять их в новых условиях. Об этом тоже – в нашей подборке. Желаем интересного и познавательного чтения!

*О. А. Богданова, доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН,  
руководитель проекта РНФ № 22-18-00051.*



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-217-223>

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)

© 2023 г. Н. В. Михаленко

г. Москва, Россия

## ТОПОС ТВОРЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. Г. ПАУСТОВСКОГО

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта

Российского научного фонда

№ 22-18-00051, URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>

**Аннотация:** В статье исследуется семантика и поэтика литературной усадьбы XIX в. в процессе ее трансформации в литературную дачу или дом творчества в текстах К. Г. Паустовского советского времени (книге «Золотая роза», пьесе «Наш современник Пушкин», фрагментах «Повести о жизни», письмах из подмосковных Пушкина и Тарусы, рижской Юрмалы). Показано, что контекст классической «усадебной культуры» (соприкосновение с природой, покой и размышления, общение в писательском кругу) видится Паустовскому наиболее благоприятной средой для творческого труда, создания произведений искусства. В письмах и в художественных текстах писателя возникает образ уединенного творчества в деревенском доме, приморском коттедже, часто в холодное время года, что является символом наибольшей концентрации, взаимодействия с природой и в то же время отрешенности от обыденного круга занятий и погруженности в художественное пространство. Писательское общение — обмен идеями, новыми замыслами, — которое происходило в доме творчества или при совместном проживании на даче, представляется некоторым вариантом литературного усадебного салона.  
**Ключевые слова:** К. Г. Паустовский, топос дачи, дом писательского творчества, «Золотая роза», письма Паустовского.

**Информация об авторе:** Наталья Владимировна Михаленко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6200-6211>

E-mail: [rinsan-tin@rambler.ru](mailto:rinsan-tin@rambler.ru)

**Дата поступления статьи:** 10.03.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 19.05.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Михаленко Н. В. Топос творчества в произведениях К. Г. Паустовского // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 217–223.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-217-223>

В произведениях К. Г. Паустовского одной из модификаций «усадебного топоса» часто выступает дача или писательский дом творчества как место, где лучше всего создаются и выкристаллизовываются художественные тексты. Под «усадебным топосом» в настоящей статье, опираясь на работу О. А. Богдановой, понимается «продуктивная культурная модель, имеющая междисциплинарный и универсальный характер, сохраняющая свою семантико-семиотическую идентичность на протяжении длительных периодов времени и обладающая выраженными пространственными характеристиками — физическими, антропологическими и символическими» [2, с. 98].

Философскую и структурно-семантическую основу художественного мира Паустовского составляет триада «природа-человек-творчество», что реализуется в «авторской концепции, исходящей из воззрения писателя на природу как основу бытия, на человека как ее ученика и творчество как феномен личностный и природный» [5, с. 5].

В кратком предисловии к собранию сочинений как один из источников вдохновения писатель выделял «счастье близости к своей земле, сосредоточенности и внутренней свободы, любимых дум и напряженного труда» [8, т. 1, с. 48]. Он отмечал, что именно средней России «обязан большинством написанных <...> вещей <...>: “Мещерская сторона”, “Исаак Левитан”, “Повесть о лесах”, цикл рассказов “Летние дни”, “Старый челн”, “Ночь в октябре”, “Телеграмма”, “Дождливый рассвет”, “Кордон 273”, “Во глубине России”, “Наедине с осенью”, “Ильинский омут”» [8, т. 1, с. 48–49]. Паустовский писал: «Всю нарядность Неаполитанского залива с его пиршеством красок я отдам за мокрый от дождя ивовый куст на песчаном берегу Оки или за извилистую речонку Таруску — на ее скромных берегах я теперь часто и подолгу живу» [8, т. 1, с. 48]. Как справедливо отмечала О. А. Богданова, в русской литературе XX в. именно дача «в силу культурно-исторических обстоятельств потеснившая усадьбу и принявшая на себя ряд ее функций», стала «одной из важнейших форм репрезентации художественного пространства» [3, с. 12–13].

Писательский дом отдыха в XX в. по сути также стал своеобразной реинкарнацией усадебной жизни, где можно было «поработать спокойно, <...> проветрить сердце» («По ту сторону радуги»), обсудить творческие идеи, побыть в среде единомышленников. По мысли В. А. Антипиной, «в дачных поселках, так же, как и в домах отдыха, предназначенных для них, писатели ценили, прежде всего, не материально-бытовые условия, а определенную среду» [1, с. 18].

Особенно много свидетельств о работе Паустовского в Юрмале, Доме творчества Союза советских писателей в поселке Дубулты (сейчас Латвия), где он бывал не раз, начиная с января 1955 г. В статье «Мальчик на дельфине» Г. А. Гайлит так вспоминал об этом месте: в комплекс Дома творчества входили «семь двух и трехэтажных дач. Изумительным было само место — на дюне, в сосновом лесу, в двух шагах от моря. Выйдешь из вестибюля, обогнешь здание и по каменным ступенькам спускаешься на пляж. С другой стороны — рукой подать до реки Лиелупе и до железнодорожной станции. От реки до моря — 320 метров. В ветреную погоду все обычно гуляли по роскошному парку. С декоративным прудом, романтический гротом, теннисным кортом, розарием и скамейками в самых укромных местах. Между белым особняком и пляжем стояло коричневое деревянное здание — дом Паустовского. Тоже с балконом, и тоже на шведский манер» [4, с. 56].

В письме к В. А. Каверину от 5 февраля 1955 г. Паустовский отмечал: «Я сбежал из Москвы, сбежал от чужих рукописей, от настойчивых авторов. От Литературного

института и всего прочего, чтобы хотя месяц поработать в относительном покое» [8, т. 9, с. 302]. Именно здесь было написано очень многое. В книге отзывов Дома творчества Паустовский записывал: «За полтора месяца сделал столько, что в Москве для этого понадобилось бы не меньше восьми месяцев...» [7], «Зимой 1955 года (февраль-март) мною в Дубултах были написаны: повесть “Золотая роза” (книга о писательском труде), рассказ “Ночной дилижанс” (о сказочнике Христане Андерсене) и две статьи о Пришвине <...> и Фридрихе Шиллере» [7]. Здесь же создавалась и книга новелл «Золотая роза», где Паустовский рассуждал об особенностях писательского труда, психологии творчества. Своими размышлениями о процессе ее создания он делился с Т. А. Паустовской в письме от 25 февраля 1955 г.: «Работа “пошла”, пишу много, иногда по поллиста за день. Просто первое время я был занят другим (автобиография, Пришвин, студенческие дипломные работы), а кроме того, еще не втянулся. А сейчас работать уже легко и интересно (хотя по самому содержанию вещи — и трудно). Главное — интересно. Мне кажется, что эта книга будет очень непохожей на все, что я писал раньше, — по свободе письма и богатству материала. И вообще — очень не похожей на обычную прозу. Я боялся, что не взял нужных книг, но память меня не подвела и “подбрасывает” мне больше материала, чем даже нужно» [8, т. 9, с. 305].

Паустовский несколько раз отдыхал на Рижском взморье, причем приезжал сюда зимой или ранней весной. Образы зимней тишины, покоя природы, сопряженные с кропотливым писательским трудом, очень часто встречаются в его текстах. Он писал: «Все в Дубултах — тишина, легкое одиночество, пустынная Балтика, дюны, приморские сосны и самый уют латвийской земли — очень помогают писать» [7]. Здесь Паустовский точно ощущал себя в хронотопе искусства: «...при первой встрече я понял, что прелесть латвийской зимы и заключается в этом, как бы старинном, слегка потемневшем снеге, в этой серебряной мгле, в каком-то особенном уюте зимы, когда навстречу трещат каминны и возникают под шум огня детские сказки и взрослые сны. С этим ощущением только что распустившейся сказки, с ожиданием мимолетных встреч, задевающих сердце, я ехал из Риги на взморье...» [8, т. 7, с. 197].

Интересно, что еще в 1923 г. в письме к матери после скитаний и переездов из города в город (Киева, Одессы, Тифлиса и др.) создается идеальный образ спокойного творчества в занесенном снегом доме: «Живу я сейчас в Пушкине, в 20 верстах от Москвы, в зимней даче. Вокруг лес, снега, тишина. Работать здесь — прекрасно. Утомляют только поездки в город. В городе я не нашел комнаты. Кроме того, платить по 10 червонцев за комнату я не могу, а дешевле в Москве не найти...» [8, т. 9, с. 67].

Впоследствии в «Золотой розе» Паустовский так описал свое пребывание в Юрмале: «Я живу в маленьком доме на дюнах. Все Рижское взморье в снегу. Он все время слетает с высоких сосен длинными прядями и рассыпается в пыль... Дом стоит у самого моря. Чтобы увидеть море, нужно выйти за калитку и немного пройти по протоптанной в снегу тропинке мимо заколоченной дачи. На окнах этой дачи еще с лета остались занавески. Они шевелятся от слабого ветра. Должно быть, ветер проникает сквозь незаметные щели в пустую дачу, но издали кажется, что кто-то подымает занавеску и осторожно следит за тобой» [8, т. 3, с. 173].

Паустовский отмечал ощущение одиночества, соприкосновения с природой, для него важно было особое пространство тишины и покоя, пространство, где человек как бы смотрит внутрь себя. Вероятно, это было для него тем, что пробуждает творчество. Он писал, что в разное время дня меняется самоощущение, взаимосвязь с природой: «Днем в доме, где я живу, идет привычная жизнь. Трещат дрова в разноцветных кафель-

ных печах, заглушенно стучит пишущая машинка, молчаливая уборщица Лиля сидит в уютном холле и вяжет кружево. Все обыкновенно и очень просто. Но вечером крошечная темнота окружает дом, сосны придвигаются к нему вплотную, и, когда выходишь из ярко освещенного холла наружу, тебя охватывает ощущение полного одиночества с глазу на глаз с зимой, морем и ночью...» [8, т. 3, с. 174]. В письме к М. Л. Слонимскому от 13 апреля 1955 г. он признавался, что провел два месяца в «романтическом доме на дюне», почти один [8, т. 9, с. 307].

Интересно, что похожий параллелизм «человек за работой — природный мир» отразился и в его рефлексии творчества в Солотче, недалеко от Рязани: «как легко было работать в мезонине деревенского дома, осенью, в одиночестве, под потрескивание свечи. <...> очень помогало писать сознание, что за стеной всю ночь напролет облетает старый деревенский сад» [8, т. 3, с. 269–270]. Труд писателя становился как бы включенным в природные циклы, обусловленным ими.

Почти монашеское уединение прерывалось в Юрмале только на общение со знакомыми писателями, также отдохнувшими здесь. Паустовский писал жене 6 февраля 1955 г.: «Работать никто не мешает, потому что все живут в разных домах (их тут не меньше восьми) и встречаются только в столовой. На соседней церкви бьют в колокол часы — по-старинному» [8, т. 9, с. 303].

Образ творчества зимой, в одиночестве часто интерпретировался в произведениях Паустовского. Так, композитор Эдвард Григ в рассказе «Корзина с еловыми шишками» создавал музыку, вдохновенную девочкой Дагни Педерсен, когда косо летел снег, «цепляясь за верхушки деревьев» [8, т. 6, с. 497]. В пьесе «Наш современник (Пушкин)» зимний вечер в Михайловском Паустовский описал не просто как время ссылки поэта, а как период отдыха и приобщения к фольклорной традиции. Пушкин с интересом слушает в исполнении няни Арины Родионовны «Сказку про водяного», готов остаться в этом хронотопе покоя и творчества «хоть сотню лет» [8, т. 8, с. 148]: «Комната Пушкина в Михайловском. Ломберный стол, заваленный рукописями и книгами. Простая деревянная кровать с кожаной подушкой. Диван. Зимний вечер. Горят свечи. Жарко пылает камин. Около камина сидит и вяжет Арина Родионовна. Пушкин лежит на диване, читает. За окном воет метель, шуршит снегом по стеклам. Слышно, как в дальней комнате поют дворовые девушки» [8, т. 8, с. 147–148].

Важным для творческого метода Паустовского было общение с друзьями-писателями, обмен опытом, идеями и замыслами, своеобразное ощущение литературного братства. В главе «Зарубки на сердце» он вспоминал о жизни в писательском Доме творчества в Ялте: «По ночам холодный ветер дул с гор, присыпанных снегом. Снег магически сверкал в свете шевелящихся звезд. Поэт Асеев, живший рядом, писал стихи о героической Испании (это было во время испанских событий), о “древнем небе Барселоны”. Поэт Владимир Луговской пел своим мощным басом старинные песни английских матросов:

Прощай, земля! Корабль уходит в море,  
И чайки след остался за кормой...

По вечерам мы собирались около радио и слушали сводки о боях в Испании» [8, т. 3, с. 226–227].

Паустовского увлекала эта своеобразная полифония, обмен писательским опытом. В очерке «Встречи с Гайдаром» показано, как авторы по-разному создавали свои

произведения, как работа «в селе Солотче, под Рязанью, в Мещерских лесах» еще больше объединила двух друзей. Жизнь на природе давала свободу создавать тексты так, как это было органично для каждого автора. Паустовский отмечал, что Гайдар писал, не садясь за письменный стол: «Он ходил по саду и бормотал, рассказывал вслух самому себе новую главу из начатой книги, тут же на ходу исправлял ее, менял слова, фразы, смеялся или хмурился, потом уходил в свою комнату и там записывал все, что уже прочно сложилось у него в сознании, в памяти. И затем уже редко менял написанное» [8, т. 7, с. 419]. Сам Паустовский создавал свои тексты в «деревянной баньке» в Солотче, в летней беседке в Тарусе или «в кабинете с окном, распахнутым в сад» [6, с. 245].

Метод создания художественных текстов в тесном соприкосновении с природой (на даче, в деревенском доме) и в среде единомышленников (в писательском пансионате) был обусловлен аксиологией творчества Паустовского, восходящей к традиционной для русской литературы усадебной топике. Усадьба как локус творчества связывает нас с пушкинским Михайловским, толстовской Ясной Поляной, блоковским Шахматовым и многими другими заповедными местами XIX – начала XX в. В советское время, когда владельческие усадьбы исчезли, дух искусства и литературы во многом переключался в новые институции — писательские дачные поселки, съемные дачи в деревне, дома отдыха и творчества.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Антипина В. А.* Повседневная жизнь советских писателей в 1930-х – начале 1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2005. 25 с.
- 2 *Богданова О. А.* Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // *Mundo Eslavo*. 2020. № 19. С. 89–102. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29>
- 3 *Богданова О. А.* Формирование исследовательского тезауруса при изучении феномена дачи в русской литературе XIX–XXI вв. // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 3. С. 10–29. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29>
- 4 *Гайлит Г. А.* Мальчик на дельфине: воспоминания и размышления. Рига: Rīdzene-1, 2013. 168 с.
- 5 *Летохо Е. В.* Художественный мир малой прозы К. Г. Паустовского 1940–1960-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 19 с.
- 6 *Миндлин Э. Л.* Добрый художник // Воспоминания о Константине Паустовском: сб. / сост. Л. Левицкий. М.: Сов. писатель, 1975. С. 216–248.

### Источники

- 7 Книга отзывов и пожеланий Дома Творчества Писателей Литфонда СССР: в 10 т. Дубулты: Дом творчества писателей Литфонда СССР им. Я. Райниса, 1948–1984. Т. 3. (Рукопись).
- 8 *Паустовский К. Г.* Собр. соч.: в 9 т. / сост., подгот. текста и примеч. Л. А. Левицкого. М.: Худож. лит., 1981–1986. Т. 1. Романы и повести. М.: Худож. лит., 1981. 623 с. Т. 3. Повести. М.: Худож. лит., 1982. 687 с. Т. 6. Рассказы. М.: Худож. лит., 1983. 623 с. Т. 7. Сказки. Очерки. Литературные портреты. М.: Худож. лит., 1983. 572 с. Т. 8. Пьесы; Теория капитана Гернета: докум. повесть; М.: Худож. лит., 1984. 447 с. Т. 9. Письма 1915–1968. М.: Худож. лит., 1986. 542 с.



\*\*\*

© 2023. Natalia V. Mikhailenko  
Moscow, Russia

## TOPOS OF CREATIVITY IN THE WORKS OF PAUSTOVSKY

**Acknowledgements:** This study was supported in the IWL RAS by the Russian Science Foundation project, no. 22-18-00051. Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

**Abstract:** The paper explores the semantics and poetics of the literary estate of the 19th century in the process of its transformation into a literary cottage or house of creativity in the texts of K. G. Paustovsky (the book “Golden Rose”, the play “Our Contemporary Pushkin”, fragments of the “Tale of Life”, letters from Pushkin and Tarusa near Moscow, Riga Jurmala). The study shows that the context of the classical “manor culture” (contact with nature, peace and reflection, communication in the writer's circle) is seen by Paustovsky as the most favorable environment for creative work, creating of works of art. One can see how in the letters and in the literary texts of the writer, the image of solitary creativity arises in a village house, a seaside cottage, often in the cold season, which is a symbol of the greatest concentration, interaction with nature and at the same time detachment from the ordinary circle of occupations and immersion into artistic space. The writer's communication, the exchange of ideas, stories about new ideas, which took place in the house of creativity or when living together in the country, seems to be some invariant of the literary estate salon.

**Keywords:** K. G. Paustovsky, Dacha's Topos, House of Writer's Creativity, “Golden Rose”, Letters of Paustovsky.

**Information about the author:** Natalia V. Mikhailenko — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6200-6211>

E-mail: [rinsan-tin@rambler.ru](mailto:rinsan-tin@rambler.ru)

**Received:** March 10, 2023

**Approved after reviewing:** May 19, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Mikhailenko, N. V. “Topos of Creativity in the Works of Paustovsky.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 217–223. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-217-223>

### References

- 1 Antipina, V. A. *Povsednevnaia zhizn' sovetskikh pisatelei v 1930-kh – nachale 1950-kh gg.: [Daily Life of Soviet Writers in the 1930s – Early 1950s]*: PhD Thesis Summary. Moscow, 2005. 25 p. (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O. A. *Russkaia literaturnaia usad'ba XIX–XX vv.: teoreticheskii aspekt issledovaniia [“Russians Russian literary Estate of the 19–20 Centuries: A Theoretical Aspect of Research”]*. *Mundo Eslavo*, no. 19, 2020, pp. 89–102. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29> (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O.A. “Formirovanie issledovatel'skogo tezaurusu pri izuchenii fenomena dachi v russkoi literature XIX–XXI vv.” [“Formation of a Research Thesaurus in the

- Study of the Phenomenon of Dachas in Russian Literature of the 19–21 Centuries”]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 10–29. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29> (In Russ.)
- 4 Gailit, G. A. *Mal'chik na del'fine: vospominaniia i razmyshleniia [A Boy on a Dolphin: Memories and Reflections]*. Riga, Rīdzene-1 Publ., 2013. 168 p. (In Russ.)
- 5 Letokho, E. V. *Khudozhestvennyi mir maloi prozy K.G. Paustovskogo 1940–1960-kh godov [The Artistic World of K. G. Paustovsky's Short Prose of the 1940s–1960s]: PhD Thesis Summary*. Moscow, 2010. 19 p. (In Russ.)
- 6 Mindlin, E. L. “Dobryi khudozhnik” [“Good artist”]. *Vospominaniia o Konstantine Paustovskom: sbornik [Memories of Konstantin Paustovsky: Collection]*, comp. L. Levitskii. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1975, pp. 216–248. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236>

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)

© 2023 г. О. А. Богданова  
г. Москва, Россия

### НЕВИДИМЫЕ ЗВЕНЬЯ «УСАДЕБНОГО СВЕРХТЕКСТА»

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051 «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала», URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>)

**Аннотация:** Статья написана в русле разработки теоретико-методологического направления в исследованиях литературной усадьбы и дачи XX–XXI вв. и анализирует одну из проблем их научного тезауруса — соотношение категорий «усадебный текст» и «усадебный сверхтекст». Рассмотрено определение «усадебного текста», введенное в научный оборот В.Г. Щукиным в 1990-е гг. по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова, в основе которого — текстообразующий миф о Петре I и Петербурге. Несмотря на утверждение Щукина об обязательном наличии в основе «усадебного текста» русской литературы элегически-идиллического мифа «дворянского гнезда», в научной литературоведческой практике рубежа XX–XXI вв. под «усадебным текстом» стали понимать все без исключения произведения с усадебной тематикой, в том числе противостоящие указанному мифу. Вскоре было введено понятие «усадебного сверхтекста», объединившее усадебную топику и мифопоэтику в единый ряд произведений об усадьбе XVIII–XXI вв. Фактическая синонимичность терминов «усадебный текст» и «усадебный сверхтекст» породила вопрос об избыточности последнего. Однако в статье предлагается сохранить этот термин, наполнив его семантикой, релевантной новому качеству «усадебной» литературы XX и начала XXI в., обращенной или к переформатированным в новых социокультурных условиях, или к отсутствующим усадьбам. Инструментами анализа «усадебного сверхтекста» в его новом понимании становятся категории «усадебного габитуса», «усадебности» и «криптоусадебной мифологии».

**Ключевые слова:** научный тезаурус, топики, мифопоэтика, «усадебный текст», «усадебный сверхтекст», русская литература XX–XXI вв., «усадебный габитус», «усадебность», «криптоусадебная мифология».

**Информация об авторе:** Ольга Алимовна Богданова — 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/0000-0001-7004-498X>

E-mail: [olgabogda@yandex.ru](mailto:olgabogda@yandex.ru)

**Дата поступления статьи:** 10.02.2023

*Дата одобрения рецензентами:* 25.03.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Богданова О. А. Невидимые звенья «усадебного сверткста» // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 224–236.

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236>

Современные литературно-усадебные исследования обычно ведутся по трем основным направлениям: теоретико-методологическому, междисциплинарному и компаративному<sup>1</sup>. Главная задача первого из них — создать по возможности полную и непротиворечивую систему терминов и категорий для всестороннего исследования феноменов литературной усадьбы и дачи в разные исторические эпохи (приблизительно с XVIII по XXI вв.), которая могла бы устранить разноречивость в понимании уже существующей терминологии и включить в себя новую, релевантную вновь привлекаемому материалу, в частности произведениям XX–XXI вв. Уже во многом верифицированы такие широкоупотребительные термины, как «усадебный топос», «усадебный миф», «усадебный локус», «усадебный хронотоп», а также введены в научный оборот новые, соответствующие усадебной тематике в русской литературе Серебряного века и более позднего времени, — «усадебный габитус», «гетеротопия усадьбы», «неомифологический модус» (см.: [4, 5, 10]). Однако для осмысления в аспекте усадебно-дачной топики и мифопоэтики литературного материала советской и постсоветской эпох настоятельно требуется новый научный язык, новый инструментарий, который мы и хотим представить читателю в настоящей статье. Как явствует из заглавия, в первую очередь речь пойдет об уже известном, хотя лишь недавно введенном в научный оборот термине «усадебный сверткст», семантическое наполнение которого, однако, еще далеко не устоялось. Мы предлагаем скорректировать его значение в соответствии с литературным материалом, который ранее не рассматривался в «усадебном» ключе.

Наши рассуждения начнем с сопоставления понятий «усадебный текст» и «усадебный сверткст». Как известно, в самом общем понимании текст — «всякий связный знаковый комплекс» [1, с. 297], словесный же текст — это упорядоченная последовательность символов «независимо от письменной или устной формы их реализации» [9]. Существуют две основные трактовки словесного текста: в рамках имманентного подхода это автономная реальность с особой внутренней структурой (подробнее см.: [15]); репрезентативный подход рассматривает текст как информацию о внешней по отношению к нему действительности (подробнее см.: [22, с. 365–472]). В поле научного изучения «усадебного текста» как совокупности произведений с усадебной тематикой обычно совмещаются обе трактовки.

Однако понятие «усадебный текст» было введено в научный оборот в ином значении. По мнению В.Г. Щукина, в него входят только те произведения, которые построены на идиллически-элегическом мифе «дворянского гнезда», т. е. далеко не все произведения с усадебной тематикой. Ученый писал: «Доподлинно известно, что в русской литературе существовал по крайней мере один текст, несущий в себе и порождающий в своих недрах информацию мифологического типа, связанную с определенным местом, с геокультурным локусом. Это петербургский текст. Однако высокая частотность произведений, построенных по образцу усадебной повести, продуктивность этой структурной и мифотворческой модели, наличие в них устойчивых семантических комплексов, сюжетно-композиционных, предметно-образных и стилистико-поэтических

<sup>1</sup> См., например, 7 выпусков научной книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте», вышедших в 2019–2022 гг. URL: <http://litusadba.imli.ru/publication> (дата обращения: 12.10.2023).

шаблонов — все это позволяет утверждать, что существует и усадебный текст русской литературы» [20, с. 317]. Как видим, Щукин выдвигает категорию «усадебного текста» по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова, первым выявленным в русской литературе «локальным текстом» (подробнее см.: [19]), в основе которого лежит известный миф о Петре I и Петербурге (подробнее см.: [13]). В «усадебный текст» русской литературы, по мысли Щукина, входят лишь произведения, в которых присутствует «овеванная мифическим ореолом поэзия дворянских гнезд» [20, с. 320]; таким образом, за его пределами остаются и семейная хроника С. Т. Аксакова, и повести Л. Н. Толстого, и пьесы А. Н. Островского, и проза А. Ф. Писемского и В. А. Слепцова (см.: [20, с. 319–320]), а также проза М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. И. Герцена, поэзия Н. А. Некрасова и многие другие произведения, где усадьба изображается в социально-психологическом или историко-бытовом плане да еще с критическими коннотациями. Не вписываются в вышеприведенное понимание «усадебного текста» и такие авторы Серебряного века и русской эмиграции, как Ф. Сологуб, З. Н. Гиппиус, Г. И. Чулков, А. Белый, А. А. Блок, А. Н. Толстой, Е. Н. Чириков, многие страницы своих книг посвятившие историософским или революционно-историческим концепциям в связи с усадебной тематикой.

Поэтому кажется логичным, что, наряду с этой выдвинутой Щукиным категорией, в скором времени начал функционировать и другой термин — «усадебный сверхтекст». Наиболее известная трактовка понятия «сверхтекст» дана сибирской ученой Н. Е. Меднис: «сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [17, с. 112]. Особо она отметила «культуроцентричность сверхтекста», т. е. «те внетекстовые явления, которые лежат за рамками <...> текстовых границ и выступают по отношению к сверхтексту как факторы генеративные, его порождающие» [17, с. 106]. Для «усадебного сверхтекста» это, соответственно, усадьба как культурно-исторический феномен, отраженный в литературе на протяжении веков в усадебной топике и усадебной мифологии. Таким образом, в «усадебный сверхтекст» входят все произведения с усадебной тематикой, а не только окрашенные в идиллически-элегические тона «усадебного мифа», как это было предложено Щукиным для «усадебного текста».

Как видим, основное различие между щукинским пониманием «усадебного текста» и семантическим наполнением термина «усадебный сверхтекст», основанным на определении сверхтекста в работе Н. Е. Меднис, — в учете или неучете усадебной топики. Поэтому необходимо кратко обозначить различие между «усадебным топосом» и «усадебным мифом». Для этого обратимся к топосу и мифу как таковым: если «топос — категория, связанная не только с пространственностью и культурной памятью, но и с многовековой продолжительностью, диахронией», то миф в Новое время «способен спонтанно возникать в какой-либо точке культурного развития, становясь формой как идеологического, так и образно-интуитивного освоения новых социокультурных феноменов, задавая стратегию их встраивания в культурное поле нации, региона, мира» [4, с. 94]. Поэтому «усадебный топос» в русской культуре формируется уже в XVI–XVII вв. и существует в разных модификациях до наших дней. При этом «усадебный миф» окончательно складывается только в 1910-е гг. на фоне общей мифологизации культуры в эпоху модернизма (см.: [12, с. 3]). В содержательном аспекте «усадебный топос» «в главных чертах репрезентирует исторические напластования эмпирического опыта усадебной жизни в России на протяжении нескольких столетий», тогда как «уса-



дебный миф» «создает умозрительное и во многом идеализированное представление о помещицкой усадьбе, возводя ее топографию и быт ее обитателей к библейскому архетипу — Эдему — или к вневременным античным мифам о Золотом веке и блаженной Аркадии». И если «усадебный топос» «сохраняет тесную связь с окружающей социально-исторической средой, эмпирической действительностью, видоизменяясь параллельно с ней», то «усадебный миф» «формируется в первую очередь на основе литературных произведений, выдвигая себя как подлинную интерпретацию реальности и даже как саму реальность, заслоняя тем самым реальность аутентичную» [4, с. 94].

Однако и мифология усадьбы не оставалась неизменной на протяжении XX в. Обращение к литературе советской эпохи показывает, что переформатированная усадьба зачастую наполняется здесь неомифами о творческом коллективном труде, о воспитании нового человека, о построении бесклассового общества и т. п. (в ряде текстов К. Г. Паустовского, М. М. Пришвина, А. М. Макаренко и др.), заслоняющими идиллически-элегический «усадебный миф» Серебряного века, восходящий к Золотому веку русской культуры. Одновременно в советской литературе складывался и односторонний отрицательный неомиф усадьбы как места эксплуатации человека человеком, «гнезда» насилия и разврата (в прозе Ф. И. Панферова, Г. И. Серебряковой, Г. И. Чулкова и др.). При этом прежний идиллически-элегический «усадебный миф», как правило, имплицитно присутствовал и продолжал светить читателю сквозь более поздние напластования.

Установив общее понятие о сверхтексте, сама Меднис не обращалась к его «усадебной» манифестации. Раскрытию термина «усадебный сверхтекст» посвящена недавно защищенная в Гродненском университете диссертация молодой белорусской исследовательницы О. А. Гриневич [11]. Вот ее основные положения, связанные с темой нашей статьи: «усадебный сверхтекст» организован по принципу семиосферы, состоящей из ядерных и периферийных компонентов, которые можно рассматривать как в синхронической, так и в диахронической перспективе; в синхронической структуре «усадебного сверхтекста» ядро семиосферы — наиболее устойчивый компонент его семантики, включающий мифологический субстрат (Золотой век, Элизиум, Аркадия, Рай), систему оппозиций (природа — культура, деревня — город, естественное — искусственное, свое — чужое, прошлое — настоящее и др.), а также систему сквозных образов и мотивов; к периферийным относятся контекстуальные элементы сверхтекста, отражающие динамику «усадебного топоса» на разных стадиях литературного процесса; с точки зрения диахронии, ядром «усадебного сверхтекста» является наиболее интенсивный период его развития, наивысший расцвет (конец XVIII – вторая треть XIX в.), а периферией — начальный (зарождение) и завершающий (угасание) этапы его функционирования (см.: [11, с. 2–4]).

Каждый фрагмент сверхтекстовой семиосферы, считает Гриневич, в силу своей знаковой природы организуется в соответствии с уровнями семиозиса (т. е. процесса интерпретации знака, или процесса порождения значения): уровнем семантики, или отношения знака к своему объекту (миф, система оппозиций), уровнем синтактики, или взаимоотношения знаков (сюжетно-композиционные особенности, линейные связи между компонентами семантики) и уровнем прагматики, или отношений между знаками и их интерпретаторами (субъектная организация, межтекстовые и внетекстовые связи, триада «автор–текст–читатель», взаимодействие вербальных и визуальных, поэтических и прозаических языков, факта и вымысла) (см.: [11, с. 6–7]).

В неклассический (постсимволистский) период развития литературы, в соответствии с теорией стадильности, выдвинутой С.Н. Бройтманом [6], т. е. с начала XX в., на первый план в сверхтекстовой организации, по наблюдению Гриневич, выходит уровень прагматики. Другими словами, происходит интериоризация «усадебного топоса» — соединение реального и ментального пространства: усадьба становится «пространством личных воспоминаний» (см.: [11, с. 8, 17]). При этом диалогические процессы на уровнях синтактики и прагматики позволяют сверхтекстовому ядру подстраиваться под изменяющиеся условия и обеспечивают гибкость «усадебного сверхтекста» (см.: [11, с. 17]).

Как видим, в концепции Гриневич, помимо прочего, отчетливо сочетаются аспекты усадебной топики и усадебной мифологии; новый термин она употребляет как синоним «усадебного текста», распространяя его существование на весь XX и начало XXI в.: «Усадебный текст как локальный сверхтекст, функционирующий в русской литературе XVIII–XXI вв., является репрезентативным материалом для построения теоретической модели сверхтекста <...>» [11, с. 1]. Важно подчеркнуть, что и в широкой научной практике первой четверти XXI в., в отличие от Щукина, под «усадебным текстом» обычно понимается как раз то, что Меднис и Гриневич называют сверхтекстом<sup>2</sup>. Получается, что термины «усадебный текст» и «усадебный сверхтекст» фактически употребляются как синонимы. А значит, один из них является избыточным. Однако мы все же не согласимся с этим, так как нашли черту, которая может внести принципиальное различие в обе категории.

Итак, вспомним, что, по мнению Гриневич, на неклассическом этапе развития литературы, в XX в., в сознании читателя происходит соединение реального и ментального пространства усадьбы с преобладанием последнего. В связи с этим у нас возникает вопрос о составе «усадебного сверхтекста» в неклассическую эпоху. Если главенствует уровень прагматики и коммуникативная функция, то принадлежность произведения к сверхтексту в первую очередь определяется реципиентом, читателем. Значит, в эпоху эмпирического исчезновения традиционных усадеб (или «постусадебную эпоху», по выражению Гриневич) особую важность приобретают те его ментальные паттерны, которые напрямую не связаны ни с пребыванием в реальной усадьбе, ни с личными воспоминаниями о ней (в отличие от утверждения Гриневич). Отметим, что ни Меднис, ни Гриневич не раскрывают содержания этих паттернов. Тем не менее, как нам представляется, именно на них во многом основано функционирование «усадебного текста» в русской литературе начиная с 1920-х гг., но особенно — со второй половины XX в.

По нашему мнению, эти паттерны могут быть выявлены, осознаны и обозначены с помощью новых терминов, релевантных тому особому качеству «усадебного текста» русской литературы, которое возникло и стало усиливаться с момента реально-эмпирического разрушения «усадебной культуры» Серебряного века, исчезновения традиционных владельческих усадеб. Именно тогда «усадебный текст» стал превращаться в «усадебный сверхтекст». И вот почему.

В знакомый нам «усадебный текст», непосредственно обращенный к тематике русской усадьбы, вплетаются произведения, в которых усадьба как предмет изображения фактически отсутствует или присутствует в переформатированном виде, внешне приобретая другие социокультурные функции (больницы, санатория, учреждения,

<sup>2</sup> См., например, все выпуски книжной серии «Русская усадьба в мировом контексте» (2019–2022), а также статьи, представленные на Интернет-сайте. URL: <http://litasadba.imli.ru/publication> (дата обращения: 12.10.2023).

детской колонии, дома культуры и т. п.). Однако в них отчетливо присутствуют художественные черты, которые можно обозначить терминами «усадебный габитус», «усадебность» и «криптоусадебная мифология». Так привычный нам «усадебный текст» русской классики и Серебряного века становится «усадебным сверхтекстом» литературы XX–XXI вв. Поясним сказанное.

Вслед за Пьером Бурдьё допустимо говорить о габитусах социальных полей (см.: [23]), к которым вполне может быть причислена русская помещичья усадьба. По наблюдению Л.Н. Летягина, усадебная традиция, как «форма организации жизнедеятельности, <...> за короткий период формирует особый тип личности» [14, с. 13], вместивший в себя «все, что было в русской жизни спокойного, достойного, добротного, казавшегося утвержденным навсегда» [21, с. 505]. Такая личность является воплощением «усадебного габитуса» и за пределами «усадебного топоса» — ведь сформированный топосом габитус способен сохранять устойчивость в других социальных полях. Так, например, из 38 рассказов знаменитого бунинского сборника «Темные аллеи» (1937–1953) только треть непосредственно связана с усадебно-дачной темой, однако все они, без сомнения, входят в «усадебный сверхтекст» русской литературы в обозначенном нами смысле. В самом деле, в рамках цикла «усадебный топос» и его элементы принимают неожиданные модификации и подвергаются глубинным, почти неузнаваемым трансформациям, вплоть до русской столовой в Париже (рассказ «В Париже»), бедуинского шатра в Иудейской пустыне (рассказ «Весной в Иудее») и вымершего городка на юге Испании (рассказ «Ночлег»).

Например, в рассказе «Весной в Иудее» изображена любовная связь между русским археологом и юной племянницей арабского шейха Аида, возникшая далеко от России — между Иерихоном и Иерусалимом. В дружественно-толерантном поведении героя (выходца из традиционной «усадебной культуры») в стоянке бедуинов, безусловно, сказывается «усадебная» привычка к семейно-патриархальному общению без учета социально-сословных различий (подробнее см.: [3]). Такая характеристика «усадебного габитуса» раскрывается в известных «Очерках прошлого» М. О. Гершензона при описании быта и нравов усадебной жизни семьи славянофилов Киреевских в первой половине XIX в. Историк культуры связывает именно с этим укладом «возникновение целого типа культурных деятелей, которые соединяли “с почвенностью замечательную <...> образованность” и “были в своем мышлении каналами, чрез которые в русское общественное сознание хлынуло веками накапливавшееся, как подземные воды, миросознание русского народа” [8, с. 319, 349] <...>. В Долбине (имении Киреевских) сохранялась “во всей силе та близость усадьбы с народом, тот открытый приток народного элемента в господскую жизнь, которые отличали помещичий быт старого времени” [8, с. 349]» (подробнее см.: [2, с. 56–57]). Обобщая, можно сказать, что типичный русский писатель-классик, как правило участник «усадебной культуры», сочетал в себе, подобно братьям Киреевским, народную «почвенность» и дворянскую «образованность».

Важным элементом «усадебной культуры», отразившимся в русской классике, была также межнациональная широта и терпимость — то, что Ф. М. Достоевский в Пушкинской речи 1880 г. назвал «способностью к всемирной отзывчивости» [24, т. 26, с. 145]. И хотя здесь писатель имел в виду прежде всего западноевропейские народы (одновременно приводя в пример и восточные, мусульманские), уже в материалах к «Дневнику писателя» за 1881 г. он прямо писал: «...Россия не в одной только Европе, но и в Азии, и <...> в Азии, может быть, больше наших надежд, чем в Европе»

[24, т. 27, с. 70]. В самом деле, указанная им «отзывчивость» проявлялась не только во владении языками западноевропейских и древних восточных культур, но и в обращенности к малым народам, населявшим империю, во включенности их в общероссийский контекст. Так, например, М. Ю. Лермонтов, который был, наряду с А. С. Пушкиным, питомцем и выразителем «усадебной культуры», в «Герое нашего времени» убедительно показал сердечную связь русского человека с миром кавказских горцев, «татар».

Термин «усадебность» приобретает актуальность применительно ко второй половине XX в. в условиях фактического исчезновения традиционных владельческих усадеб с их специфическим социокультурным укладом и перехода «усадебной культуры» в ментальное измерение — сферу культурной памяти, этической и эстетической идеализации, национальных архетипов, а на рубеже XX–XXI вв. — в область медийно растиражированной виртуальной реальности (см.: [16]). В собственно литературной и литературно-организационной практике (фестивали, презентации, выставки-продажи, конференции, книжные ярмарки и проч.) «усадебность» включает в себя два аспекта: тематику произведений (часто основанную не на личных впечатлениях, а на рецепции литературных, кинематографических, телевизионных, живописных источников — в поэзии Б. Ш. Окуджавы, Б. А. Ахмадулиной, А. С. Кушнера и др.) и воплощение элементов «усадебного габитуса» в современных артефактах (например, на регулярных слетах Клуба самодетельной песни в лесных лагерях, устраиваемых там творческих школах и мастер-классах (см.: [18])). Таким образом, понятие «усадебности» окрашено вторичностью по отношению к той аутентичной «усадебной культуре», которая прекратила свое явное существование в огне революций и Гражданской войны 1917–1922 гг.

Если «усадебности» в последние годы все же посвящены единичные работы (статья А. В. Маркова, доклад Н. В. Михаленко), то «криптоусадебная мифология» — явление, пока совсем не исследованное. Она возникает в советский период вокруг переформатированных усадеб, лишенных пушкинского, онегино-ларинского ореола ретроспективного «усадебного мифа» Серебряного века и окруженных атмосферой новой советской мифологии, связанной, с одной стороны, с отвержением дворянско-буржуазного, «эксплуататорского» по отношению к людям и «хищнического» по отношению к окружающей природе усадебного прошлого, и с проективной утопией строительства «светлого будущего» и воспитания «нового человека» — с другой. «Криптоусадебная мифология» присутствует как в произведениях, где непосредственно изображается усадьба (например, в «Повести о лесах» К. Г. Паустовского), так и там, где усадьба эмпирически отсутствует (например, в «Пушкинском доме» А. Г. Битова и «Туманных аллеях» А. И. Слаповского). Так, например, в одном из рассказов указанного цикла Слаповского — «Русалке» (2019) — с помощью мотивных цепочек, аллюзий и реминисценций выстраивается целая литературно-усадебная генеалогия, позволяющая отнести это произведение к «усадебному сверхтексту» в нашем понимании.

С первых строк рассказ «Русалка» посредством эпиграфа прямо отсылает нас к миниатюре Бунина «Холодная осень» (1944) из цикла «Темные аллеи». Однако сам центральный образ «русалки» и указание на литературные занятия героев (Ольга — поэт, Бектемир — прозаик), встретившихся в конце 1980-х гг. на Всесоюзном совещании молодых писателей в Олимпийской деревне на окраине Москвы, обращают читателя к неоконченной драме А. С. Пушкина «Русалка» (1829) и одноименному стихотворению М. Ю. Лермонтова (1832). Оба великих поэта развивали фольклорный мотив русалки как невесты, умершей до свадьбы (подробнее см.: [7]), однако



по-разному акцентировали его обертону. Если у Пушкина любовь князя и дочери мельника — это, по сути, адюльтер между помещиком и крестьянкой, и трагедия брошенной «русалки» имеет выраженный социальный аспект, то у Лермонтова тоска прекрасной девы-русалки по взаимной гармоничной любви — знак несовместимости земного несовершенного и высшего идеального пластов бытия, присущей романтическому мирознанию. В свою очередь, в бунинской «Холодной осени», действие которой происходит в помещичьей усадьбе в 1914 г., есть явная отсылка к стихотворению А. А. Фета — одного из выдающихся создателей поэтического «усадебного текста» второй половины XIX в.

Так в «Русалке» Слаповского выстраивается система литературных зеркал: Пушкин, Лермонтов, Фет, Бунин. Все они — выходцы из русской усадьбы, яркие носители «усадебной культуры», выражавшие в своих произведениях ее топику, мифопоэтику и мотивику. И неважно, что у Слаповского, в отличие от Бунина, усадьба как место действия отсутствует, а герои — люди позднесоветской эпохи, жители Владивостока и Усть-Каменогорска. Важно, что они живут в «усадебном» поле русской литературной классики и своими судьбами бессознательно продолжают ее силовые линии: Бектемир (казах по национальности и русский писатель по призванию — как недаром упомянутые в рассказе Фазиль Искандер и Чингиз Айтматов) является российским патриотом, сыном многопоколенной патриархальной семьи, человеком, способным на глубокую любовь к женщине, в которой видит будущую жену, верным, преданным и бескорыстным; Ольга — выразительница того холодного, чарующего и губительного для земной жизни начала, которое уводит человеческую любовь в иное измерение, поднимает над обыденностью, придает метафизический смысл. Мотив «русалки» включает в себя смерть — поэтому Ольга погибает в конце рассказа от рук бандитов, а Бектемир переживает невозможное горе, одновременно открывающее ему новые горизонты бытия. Единственное свидание с Ольгой, внезапно уехавшей навсегда, становится пиком его жизни: «И была ночь, которую Бектемир до смерти не забудет. И любили друг друга жарко, и разговаривали» [25, с. 362]. Так и героиня бунинской «Холодной осени» через 30 лет после гибели жениха на фронте Первой мировой войны задается вопросом: «а что же все-таки было в моей жизни?» И отвечает себе: «только тот холодный осенний вечер», когда они вместе смотрели на горящие окна усадебного дома из темной глубины ночного сада (см.: [22, с. 168]). Не случайно также, что в обоих произведениях — у Бунина и у Слаповского — представлен мировой масштаб событий, их катастрофизм, гибель прежней страны, слом человеческих судеб: в «Холодной осени» это канун развала Российской империи, в «Русалке» — Советского Союза. И если у Бунина мы наблюдаем инверсию и переосмысление «усадебного мифа» Серебряного века, то у Слаповского — утверждение, казалось бы, навсегда утраченных «усадебных» ценностей посредством «криптоусадебной мифологии».

Особая роль — у произведений детской литературы 1920–1950-х гг., на первый взгляд призванных дезавуировать «усадебный миф» Серебряного века и наделить феномен усадьбы мифологическими коннотациями, формирующими новую, советскую картину мира. Таковы, например, известные повести А. П. Гайдара «На графских развалинах» (1929) и А. Н. Рыбакова «Бронзовая птица» (1956). В первой из них усадебное «сокровище» символически отторгается от прежних владельцев (формального наследника, «графского сына», связавшегося с преступной бандой) в пользу подростков — представителей трудового народа, истинных наследников благородного этического кодекса «усадебной культуры». Так как прямо провозгласить этот тезис в период



официального отказа от «эксплуататорского» усадебного наследия (вспомним ликвидацию первого ОИРУ<sup>3</sup> в 1930 г. и арест его председателя А. Н. Греча) Гайдар не мог, то в этом произведении «усадебный миф» Серебряного века присутствует как бы в снятом виде, прикровенно, под слоем новой советской мифоидеологии строительства справедливой социальности и формирования советского человека. Вот этот палимпсест и является здесь манифестацией «криптоусадебной мифологии». По сути тот же внутренний сюжет — в повести Рыбакова «Бронзовая птица»: клад графов Карагаевых из личной собственности становится общенародным достоянием, а бывшая владельческая усадьба заселяется юными советскими пионерами-колонистами.

Итак, нами проведена верификация категории «усадебный свертхтекст» (с опорой на понятие свертхтекста, данное Меднис и развитое Гриневич) по отношению к соответствующему корпусу произведений русской литературы; а также показано, что «усадебный свертхтекст» XX–XXI вв., в отличие от предшествующего «усадебного текста», способен вбирать в себя произведения, тематически не связанные с изображением традиционной усадьбы, однако несущие в себе черты или «усадебного габитуса», или «усадебности», или «криптоусадебной мифологии». По сравнению с упомянутыми учеными, в нашем понимании «усадебный свертхтекст» — понятие более широкое, чем «усадебный текст»; его употребление обусловлено принципиально новыми свойствами «усадебной» литературы и культуры в XX–XXI вв. Отметим также, что настоящая статья — практически первое представление в науке терминов «усадебность» и «криптоусадебная мифология». Термин «усадебный габитус» был ранее рассмотрен в [4].

## Список литературы

### Исследования

- 1 Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 297–326.
- 2 Богданова О. А. Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы: монография. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. 312 с.
- 3 Богданова О. А. Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 233–254.
- 4 Богданова О. А. Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // Mundo Eslavo. 2020. № 19. С. 89–102.
- 5 Богданова О. А. «Усадебный текст» Георгия Чулкова: неомифология писательских имен в повести «Дом на песке» // Усадьба реальная — усадьба литературная: векторы творческого преображения / сост. и отв. ред. О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 73–92. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6).
- 6 Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учебное пособие. М.: ИЦ «Академия», 2004. 368 с.
- 7 Виноградова Л. Н. Русалка // Славянская мифология: энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 337–339.
- 8 Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий. 1989. 398 с.
- 9 Гиндин С. И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М. Интелвак, 2001. С. 1063–1064.

<sup>3</sup> Общество изучения русской усадьбы (1922–1930); возрождено в 1992 г.

- 10 Глухова Е. В. Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 178–186.
- 11 Гриневиц О. А. Сверхтекст как феномен литературного процесса: закономерности и механизмы развития (на примере усадебного текста в русской поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. н. Минск, 2021. 24 с.
- 12 Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.
- 13 Долгополов Л. К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале XX века // Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. СПб.: Сов. писатель, 1977. С. 158–204.
- 14 Летьгин Л. Н. Усадебный металандшафт России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. М.: Жираф, 2004. Вып. 10 (26). С. 9–18.
- 15 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 16 Марков А. В. Медиальность и интермедиальность усадьбы в постсоветской русской поэзии // Культура и образование. 2019. № 2 (33). С. 58–68.
- 17 Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 230 с.
- 18 Михаленко Н. В. Усадебность как ключ к усадебной топике в литературе и культуре рубежа XX–XXI вв.: аннотация доклада // Усадьба и дача в русской литературе XXI–XXI вв.: судьбы национального идеала. URL: <http://litusadba.imli.ru/event/otchet-o-pervom-pyatom-zasedanii-nauchnogo-seminara-problemy-metodologii-i-tezaurusa-usadebnyh> (дата обращения: 12.10.2023).
- 19 Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
- 20 Щукин В. Г. Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. 607 с.

#### Источники

- 21 Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн., в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. Кн. I–III. 711 с.
- 22 Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. 488 с.
- 23 Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. 576 с.
- 24 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 25 Славовский А. И. Туманные аллеи: рассказы. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 507 с.

\*\*\*

© 2023. Olga A. Bogdanova  
Moscow, Russia

#### INVISIBLE LINKS OF THE “ESTATE OVERTEXT”

**Acknowledgements:** The study was carried out at the IWL RAS with support of the Russian Science Foundation, grant no. 22-18-00051, Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

**Abstract:** The paper explores theoretical and methodological direction in the research of the literary estate and dacha of the 20–21 centuries and examines one of the issues of their scientific thesaurus — the ratio of the categories “estate text” and “estate overtext”. The definition of the “estate text”, introduced into scientific circulation by V. G. Shchukin in the 1990s, is considered by analogy with the “Petersburg text” by V. N. Toporov, which is based on the text-forming myth about Peter I and St. Petersburg. Despite of the V. G. Shchukin's statement about the obligatory presence of the elegiac-lyric myth of the “noble nest” in the basis of the “estate text” of Russian literature, in the scientific literary practice of the turn of the 21<sup>st</sup> century, all works developing an estate theme, without exception, including those opposing the myth began to be interpreted as an “estate text”. Soon the concept of “estate overtext” was introduced, combining topics and mythopoetics into a single series of works about the estate of the 18–21 centuries. The actual synonymy of the terms “estate text” and “estate overtext” generated the question of the redundancy of the latter. However, the study suggests to preserve this term by filling it with semantics relevant to the new quality of the “estate” literature of the 20 and the beginning of the 21<sup>st</sup> century, referring either to a reformed in new socio-cultural conditions, or to an absent estate. The categories of “estate habitus”, “estateness” and “crypto-estate mythology” become the tools for analyzing of the “estate overtext” in its new understanding.

**Keywords:** Scientific Thesaurus, Topic, Mythopoetics, “Estate Text”, “Estate Overtext”, Russian Literature of the 20–21 Centuries, “Estate Habitus”, “Estateness”, “Crypto-estate Mythology”.

**Information about the author:** Olga A. Bogdanova — DSc in Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>

E-mail: [olgabogda@yandex.ru](mailto:olgabogda@yandex.ru)

**Received:** February 10, 2023.

**Approved after reviewing:** March 25, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Bogdanova, O. A. “Invisible Links of the ‘Estate Overtext’.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 224–236. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236>

## References

- 1 Bakhtin, M. M. “Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh” [“The Issue of Text in Linguistics, Philology and other Humanities”]. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*, 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 297–326. (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O. A. *Pod sozvezdiem Dostoevskogo (Khudozhestvennaia proza rubezha XIX–XX vekov v aspekte zhanrovoi poetiki russkoi klassicheskoi literatury: monografiia [In the Constellation of Dostoevsky (Artistic Prose of the Turn of the 20 Century in the Aspect of Genre Poetics of Russian Classical Literature: Monograph)]*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi — Intrada Publ., 2008. 312 p. (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O. A. “Semiotika allei, ‘gde kruzhat listy’: Turgenev, Gumilev, Bunin” [“Semiotics of the Alley, “where the Leaves Are Circling”: Turgenev, Gumilev, Bunin”]. *Problemy istoricheskoi poetiki [Issues of historical poetics]*, vol. 17, no. 2, 2019, pp. 233–254. (In Russ.)

- 4 Bogdanova, O. A. “Russkaia literaturnaia usad'ba XIX–XX vv.: teoreticheskii aspekt issledovaniia” [“Russian Literary Estate of the 19–20 Centuries: Theoretical Aspect of Research”]. *Mundo Eslavo*, no. 19, 2020, pp. 89–102. (In Russ.)
- 5 Bogdanova, O. A. “‘Usadebnyi tekst’ Georgiia Chulkova: neomifologii pisatel'skikh imen v povesti ‘Dom na peske’” [“‘Estate Text’ by Georgy Chulkov: Neomythology of Writer's Names in the Story ‘House on the Sand’”]. *Usad'ba real'naia — usad'ba literaturnaia: vektory tvorcheskogo preobrazheniia* [Estate - Real And Literary: Vectors of Creative Transformation], ex. ed. O. A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS, 2021, pp. 73–92. (Series “Russian estate in a global context”, Issue 6). (In Russ.)
- 6 Broitman, S. N. *Istoricheskaia poetika: uchebnoe posobie* [Historical Poetics: A Textbook]. Moscow, Akademiia Publ., 2004. 368 p. (In Russ.)
- 7 Vinogradova, L. N. “Rusalka” [“Mermaid”]. *Slavianskaia mifologii: entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic Mythology: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995, pp. 337–339. (In Russ.)
- 8 Gershenzon M. O. *Griboedovskaia Moskva. P. Ia. Chaadaev. Ocherki proshlogo* [Griboyedov's Moscow. P.Ya. Chaadaev. Essays of the Past]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1989. 398 p. (In Russ.)
- 9 Gindin, S. I. “Tekst” [“Text”]. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], ex. ed. A. N. Nikoliukin. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 1063–1064. (In Russ.)
- 10 Glukhova, E. V. “Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism.” *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], no. 4 (51), 2019, pp. 178–186. (In English)
- 11 Grinevich, O. A. *Sverkh tekst kak fenomen literaturnogo protsessa: zakonomernosti i mekhanizmy razvitiia (na primere usadebnogo teksta v russkoi poezii)* [The Overtext as a Phenomenon of the Literary Process: Patterns and Mechanisms of Development (by the Example of the Estate Text in Russian Poetry)]: PhD Thesis Summary. Minsk, 2021. 24 p. (In Russ.)
- 12 Dmitrieva, E. E., Kuptsova, O. N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [The Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Found], 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
- 13 Dolgopolov, L. K. “Mif o Peterburge i ego preobrazovanie v nachale XX veka” [“The Myth of St. Petersburg and its Transformation at the Beginning of the 20 Century”]. Dolgopolov, L. K. *Na rubezhe vekov. O russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka* [At the Turn of the Centuries. About Russian Literature of the Late 19 – Early 20 Century]. St. Petersburg, Sovetskii pisatel' Publ., 1977, pp. 158–204. (In Russ.)
- 14 Letiagin, L. N. “Usadebnyi metalandshaft Rossii” [“Estate Meta-landscape of Russia”]. *Russkaia usad'ba* [Russian Estate], collection of the Society for the Study of the Russian Estate, issue. 10 (26). Moscow, Zhiraf Publ., 2004, pp. 9–18. (In Russ.)
- 15 Lotman, Iu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
- 16 Markov, A. V. “Medial'nost' i intermedial'nost' usad'by v postsovetskoi russkoi poezii” [“The Mediality and Intermediality of the Estate in Post-Soviet Russian Poetry”]. *Kul'tura i obrazovanie*, no. 2 (33), 2019, pp. 58–68. (In Russ.)
- 17 Mednis, N. E. *Poetika i semiotika russkoi literatury* [Poetics and Semiotics of Russian Literature]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2011. 230 p. (In Russ.)

- 18 Mikhalenko, N. V. “Usadebnost' kak kliuch k usadebnoi topike v literature i kul'ture rubezha XX–XXI vv.: annotatsiia doklada” [“Estateness as the Key to the Estate Topic in Literature and Culture of the Turn of the 21 Century: Abstract of Report”]. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XX–XXI vv.: sud'by natsional'nogo ideala* [Estate in Dacha in Russian Literature of 20–21st Centuries: Fates of National Ideal]. Available at: <http://litusadba.imli.ru/event/otchet-o-pervom-pyatom-zasedanii-nauchnogo-seminara-problemy-metodologii-i-tezaurusa-usadebnyh> (Accessed 25 August 2023). (In Russ.)
- 19 Toporov, V. N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury: Izbrannye Trudy* [The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2003. 616 p. (In Russ.)
- 20 Shchukin, V. G. *Rossiiskii genii Prosveshcheniia. Issledovaniia v oblasti mifopoetiki i istorii idei* [The Russian Genius of Enlightenment. Research in the Field of Mythopoetics and the History of Ideas]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007. 607 p. (In Russ.)



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-237-247>

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)

© 2023 г. Е. Е. Дмитриева  
г. Москва, Россия

**«ЗАПОВЕДНИК» С. ДОВЛАТОВА И ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА:  
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ  
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ УСАДЕБНОГО ТЕКСТА  
И УСАДЕБНОГО МИФА**

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта  
Российского научного фонда  
№ 22-18-00051, URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>

**Аннотация:** Тема усадеб, их истории и механизмов порождения ими усадебного текста, стала уже давно одним из приоритетных направлений гуманитарных наук. При этом очевидно, что история усадеб и история текстов, ими порождаемых, есть явления разного порядка. Чаще встречаются случаи, когда усадебный текст, хотя и подпитывается собственным усадебным опытом писателя, но при этом сколком с действительности (хотя бы косвенным) почитаться не может. В статье рассматривается более редкий казус — художественный текст, в прямом смысле слова порожденный усадьбой, который к тому же аккумулирует в себе две разные эпохи с присущим им конфликтным менталитетом. Пример такого столкновения эпох внутри усадебного текста в западной литературе мы находим в романе М. Кундеры «Неспешность», а в русской литературе — в повести С. Довлатова «Заповедник». Особенность текста Довлатова заключается в том, что его герой приезжает не в живую усадьбу, а в музей, к тому же освященный культовым именем Пушкина, где и сами усадьбы, входящие в составе заповедника, и Пушкин стали объектом постоянно репродуцируемого мифа. Разрушение Довлатовым и пародирование им советской мифологии, во многом профанировавшей имя Пушкина, порождает в свою очередь антими́ф, взятый на вооружение уже современной эпохой. В герменевтической истории «Заповедника» возникает курьез, явно не предусмотренный автором. Усилиями критики нигилистический в своей основе текст интерпретируется как транслятор основных тем, мотивов и ценностей русской литературы. В результате антими́ф Довлатова, которым он возвестил окончательный конец усадебной эпохе, утверждается в дальнейшей рецепции повести как культурная доминанта новой эпохи. Своим текстом, посвященным заповеднику, в котором жестко осмеяны всякого рода штампы и идеологемы, Довлатов породил идеологемы новые.

**Ключевые слова:** С. Д. Довлатов, «Заповедник», пушкинский заповедник, А. С. Пушкин, С. С. Гейченко, мифологизация музейного пространства, антими́ф.

**Информация об авторе:** Екатерина Евгеньевна Дмитриева — доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, 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/0000-0001-9692-8329>

E-mail: [katiadmitrieva@mail.ru](mailto:katiadmitrieva@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 10.03.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 20.04.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Дмитриева Е. Е. «Заповедник» С. Довлатова и заповедник А. С. Пушкина: об особенностях функционирования усадебного текста и усадебного мифа // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 237–247.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-237-247>

Тема русских (а в последнее время — и не только русских) усадеб, их истории и механизмов порождения ими особой разновидности литературного текста — усадебного текста, в определенные моменты успешно коррелирующего с усадебным мифом, стала уже давно одним из приоритетных направлений гуманитарных наук: истории, искусствознания, литературоведения.

При этом очевидно, что история усадьбы (усадеб) и история текстов ею (ими) порождаемых, есть явления разного порядка, тем более что значительно чаще встречаются казусы, когда усадебный текст, создаваемый тем или иным писателем, хотя и подпитывается его собственным усадебным опытом, но при этом описанная в этом тексте «художественная» усадьба прямым, или хотя бы косвенным сколком с действительности почитаться не может. Таковы, например, усадебные новеллы И. А. Бунина, эстетизм и поэтическая насыщенность которых особо поражают при знакомстве с его родной усадьбой Озерки, ничего общего с его описаниями не имеющей. Впрочем, именно желание найти подтверждение тексту во внетекстовой реальности нередко приводит в дальнейшем критиков, интерпретаторов, краеведов да и просто читателей к желанию приписать тому или иному топосу статус художественного прототипа. Так ищутся прототипы усадебных локусов Пушкина: Тригорское, имение его соседей, осмысляется как место, где развиваются события деревенских глав «Евгения Онегина». Село Жадры (Жадрицы) в Опочецкой волости Псковской губернии, почитается тем самым Жадрино, в церкви которого должна была венчаться пушкинская Марья Гавриловна в повести «Метель». А в нижегородском имении Кистеневка, расположенном по соседству с Болдином, видится имение, принадлежавшее в романе «Дубровский» Андрею Гавриловичу Дубровскому.

Надо ли говорить, что созданию умозрительного усадебного мифа во многом способствовала литература русской эмиграции: лишенные своих родовых домов, оторванные от почвы писатели (Набоков, Осоргин, Зайцев, Бунин) создавали усадебные тексты, на долгие годы сформировавшие наше представление об усадьбах, отнюдь не претендующие при этом на статус документа эпохи.

Нас же в данной статье будет интересовать относительно более редкий казус: художественный текст, в прямом смысле (а не в мифотворческом сознании современников или потомков) порожденный усадьбой, с ее бытием коррелирующий и продолжающий ее (порой не столь уж и долгую) жизнь в письме как способ зафиксировать картины беспощадно ускользающего времени. Проблематика, о которой немало размышляли, в частности, Шатобриан и Пруст.

Здесь мы имеем несколько возможных модальностей.

1) Наиболее частый случай — это художественный (мемуарный) текст, ставящий перед собою задачу отразить бытие конкретной усадьбы, увиденное или прочувствованное непосредственным свидетелем или участником усадебной жизни. Подобный текст претендует на достоверность и в этом смысле вполне вписывается в жанровую разновидность эго-романистики (такова, например, книга Ал. Алтаева «Гдовщина. Забытый угол» [13]<sup>1</sup>). К этому же разряду можно отнести и художественные тексты (как правило, характерные для более ранней эпохи), ставившие перед собой дифирамбическую цель: воспевание жизни в усадьбе. Таковы «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина, его же пастушеская мелодрама «Обитель Добрады», в которой по моде того времени был изображен условный Павловск, «Прогулка в Савинском» И. М. Долгорукого с описанием масонского имения Лопухина, «Мои Пенаты» К. Н. Батюшкова (описание имения Олениных) и т. д. (см.: [20]). Из примеров, заимствованных из зарубежной литературы, можно привести роман Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона», задуманный как своего рода дифирамб Версалю. А также стоящую у истоков литературной мифологии Версаля «Прогулку в Версале, посвященной Королю» Мадлен де Скюдери. Вспомним также фантастический сад Лилар, описанный в романе «Титан» Жан Поля (Рихтера), в котором отразились вполне конкретные черты парка Готы.

Из более поздних примеров нельзя не упомянуть ту роль, которую сыграло в прозе Франсуа Мориака его имение в Малагаре, став тем пространством, где происходит действие целого ряда его романов («Плоть и кровь», 1920; «Прародительница», 1923; «Клубок змей», 1932).

2) Другой модальностью или жанровой разновидностью порожденных усадьбой текстов могут считаться те, что были написаны потомками хозяев усадьбы, пытающимися воскресить с определенной исторической и психологической дистанции уже ушедшую в небытие усадебную жизнь. Таков роман Анны Вяземски «Горстка людей» (1998), посвященный описанию жизни предреволюционных лет в имении ее двоюродного деда Бориса Леонидовича Вяземского (1883–1917), усманского уездного предводителя дворянства, зверски убитом в 1917 г. возвращавшимися с войны солдатами.

Пример другого рода — все тот же Малагар, который подпитывал литературные фантазмы также и сына Мориака, Клода. В его романе «Терраса Малагара» (1977), представляющем личный дневник автора, охватывающий период в 60 лет, проходит семейная и писательская жизнь Франсуа Мориака, за которой начиная с 1927 г. наблюдал его сын Клод.

3) Ближе примыкают к этому типу письма художественные тексты, написанные не членами семьи — но теми, кто мог наблюдать за усадебной жизнью со стороны: слугами, детьми слуг и т. д. Уже после издания «Террасы Малагара» во Франции появился еще один роман, автором которого была Люсен Сензель, дочь одного из служащих поместья Малагар, с детства влюбленная в одного из хозяйских сыновей, Жана Мориака, которому 60 лет спустя она решила признаться в любви [10, с. 59].

Сходный прием, но уже переадресованный вымышленному персонажу, использовал в своем романе «Вилла Керилос» искусствовед и писатель Адриан Гец. Главный герой этого романа, сын кухарки, проведя свое детство на античной вилле Керилос, которую богач и любитель Античности Теодор Рейнах построил для себя на средиземноморском побережье, возвращается много лет спустя на виллу. Бродя по дому, проходя

<sup>1</sup> Здесь и далее я привожу примеры, подробно описанные и проанализированные в моей монографии [5].

комнату за комнатой, он заново открывает для себя и античное прошлое европейской культуры, и свое собственное прошлое, что превращает роман в род экфрасиса, в деталях рисуящего реальное поместье [23].

4) В традиции французской культуры было считать, что архитектуру, по природе своей обреченную на уничтожение и исчезновение, спасти может одна только литература. Это блестяще продемонстрировал Виктор Гюго в своем романе «Собор Парижской Богоматери», провидчески веруя в то, что его роману суждено будет взять на себя функции, которые в Средние века выполнял собор. Представление о том, что именно роман (т. е. СЛОВО) способен воплотить то, что оказалось не под силу архитектуре, есть еще одно обстоятельство, подпитывающее усадебный текст и усадебный миф. В 1748 г. член парламента лорд Гораций Уолпол покупает себе небольшую ферму под Лондоном на берегу Темзы, намереваясь перестроить ее в средневековом духе [12, с. 57]. К своему замку он относится иронически, называя его «бумажным». И продолжается это до тех пор, пока во сне не привиделась ему рука великана в доспехах, вычертившая иной замок — мрачный, гигантский, непостижимый. Так возник первый готический роман в английской литературе — «Замок Отранто», ставший для Уолпола тем, чем не могло стать его реальное имение Строберри Хилл, и поставивший с небывалой смелостью вопрос о пропасти, что отделяет скудную реальность от «безмерности мысли» [11, с. 150–151].

Еще один пример подобного рода восходит к истории братства прерафаэлитов. В конце 1880-х гг., когда У. Моррис расстался с мечтой осуществить «преобразование мира по законам красоты», он стал писать романы, в которых попытался — теперь уже виртуально — создать тот самый «прекрасный, жизни назначенный мир», который ему не удалось воплотить в построенном им Редхаусе. Так появился в 1890 г. его роман «Вести ниоткуда» [19], действие которого было перенесено в Лондон конца XX в., превратившийся к этому времени в город-сад по образцу любимого им когда-то Аптона.

5) Наконец, еще один и, пожалуй, наиболее редкий «извод» усадебного текста, соотнесенного с конкретным усадебным пространством, — описание усадьбы, аккумулирующей в себе одновременно приметы двух (или более) различных эпох с присутствием им конфликтным менталитетом. Прием этот характерен, в частности, для кинематографа (см., например, фильм «Сны» К. Шахназарова и А. Бородянского 1993 г.). В литературе блистательный пример такого столкновения эпох мы находим в романе М. Кундеры «Неспешность» (1995), в котором автор позволяет себе не просто столкнуть в романе век XVIII и век XX, но еще и тексты, этими двумя столетиями порожденные: свой собственный и знаменитый когда-то текст Вивана Денона «Без завтрашнего дня» (1777), инкорпорированный в его роман. Место (поместье, замок), скрывающее в себе собственную литературную мифологию, заставляет героя не просто сопоставить «век нынешний» и «век минувший», но еще и проблематизировать тему памяти, исторической, литературной и просто человеческой.

В русской литературе конца XX в. примером такого позднейшего возвращения в некогда живое усадебное пространство является повесть С. Д. Довлатова «Заповедник» (1977–1983). Но здесь, правда, тема возвращения-переосмысления оказывается дополнительно осложненной целым рядом обстоятельств. Главный герой повести Борис Алиханов, за которым явно проступает и биографически, и психологически автор (как бы он сам и вторящие ему критики не пытались это отрицать), приезжает не просто в усадьбу, но в усадьбу, освященную именем первого поэта России и давно уже превращенную в музейное пространство, куда со всех концов страны приезжают толпы

туристов. Собственно, первая проблема заключается именно в том, что он приезжает не в живую усадьбу, а именно в музей, где в задачу экскурсовода, коим он и собирается быть, входит, по закону жанра, реанимирование когда-то протекавшей здесь живой жизни.

О том, каким выигрышным лотерейным билетом стало для многих усадеб превращение их после 1917 г. в музеи, написано уже немало. В 1931 г. Б. Л. Пастернак даст своему роману название «Охранная грамота», имея в виду оправдание искусства в годы, когда особо стала понятна его уязвимость и незащищенность перед лицом государства. Такие грамоты выдавались отдельным усадьбам с 1918 по 1921 г. [6, с. 88]. Оправданием существования музея в усадьбе мог стать признанный советской властью литератор, художник или композитор, живший и работавший там. Так, 30 марта 1918 г. Совнарком взял под охрану «со всеми историческими реликвиями» имение Л. Н. Толстого Ясная Поляна, и Софья Андреевна Толстая оставалась там жить на государственной пенсии до самой смерти в 1919 г. В Абрамцеве хранителем становится Александра Саввична Мамонтова (дочь мецената), в тютчевском Муранове — Н. И. Тютчев (см.: [4, с. 566, 570–571, 688]). Статус исторического памятника получает в 1918 г. Ивановка (бывшая усадьба Зиллоти в Тамбовской губернии), став после революции — Рахманиновкой. Именно ее уже в конце 1920-х гг. будет пытаться воскресить в эмиграции С. В. Рахманинов, строя усадьбу Сенар на берегу Фирвальдштетского (Люцернского) озера (см.: [5, с. 172–200]).

Пушкинским местам повезло меньше: в Михайловском до 1927 г. располагалась свиноферма, а в Тригорском — совхоз (см.: [8]), хотя официально, на основании постановления Совета народных комиссаров от 17 марта 1922 г., могила А. С. Пушкина в Святогорском монастыре, усадьбы Михайловское и Тригорское, сожженные в феврале 1918 г., были объявлены заповедными. Очень сильно пострадали пушкинские места во время Великой Отечественной войны. Однако к 1977 г., к которому относится действие повести «Заповедник», и Михайловское, и Тригорское, и даже соседнее имение Ганнибалов Петровское были полностью восстановлены.

Но проблема музея — проблема особая. В незаконченном романе немецкого романтика Новалиса «Ученики в Саисе» уже однажды был описан бунт вещей, вырванных из своих обычных связей и помещенных в музей. Понимание того, что отдельная вещь — суть ошибка и обман, а существует лишь единый поток творимой жизни, было вообще одним из центральных в эстетике и романтиков, и символистов. С. С. Гейченко, назначенный директором Пушкинского заповедника в 1945 г. и занимавший эту должность вплоть до смерти в 1989 г., как представляется, отчетливо осознавал, что для музея, чтобы он не превратился в хранилище ненужных вещей, нужна мифология — «новая мифология». Как писал о Гейченко один из первых его летописцев, «ученый со своим вечным “почему” с первых его дней здесь неразрывно соседствовал в нем (Гейченко. — Е. Д.) с хранителем и художником, спрашивающим при этом еще и “как”, чтобы наука оборачивалась поэзией, без чего здесь все будет неправдой. <...> В том-то и дело, что директору нужна была не консервация, не восковая фигура невозвратного Михайловского, а живая усадьба с делящейся, естественно скрепляющей два времени жизнью...» [17, с. 26–27]. С этим были связаны и знаменитые устные квазиимпровизации Гейченко о кукушке, которая не просто кукушка, «но пра-пра-правнучка той кукушки, которую слышал Пушкин». И порой почти наивное воскрешение в книге «У Лукоморья» той самой мифологии, которая присутствовала ранее в воспоминаниях А. Н. Вульфа и М. И. Семевского [14, с. 79–265, 5–78], когда сам Пушкин, читая у рояля



главы Онегина в Тригорском, якобы признавался: «Дорогие, не только в четвертой, но и в этой новой главе “Онегина” я изобразил свою жизнь в деревне...» [15, с. 250–251].

И стоит ли тогда удивляться, что именно Гейченко, делающий ставку на поэтическую музеефикацию в пушкинском заповеднике, выступает в повести «Заповедник» как чуть ли не главный антагонист героя. Тот, кто профанирует имя и дело Пушкина. Заметим, что, в отличие от остальных персонажей, даже имя его Довлатов не изменил. О валуне на развилке герой зло говорит жене: «Дурацкие затеи товарища Гейченко. Хочет создать грандиозный парк культуры и отдыха. Цепь на дерево повесил из соображений колорита. Говорят, ее украли тартуские студенты. И утопили в озере» [16, с. 315]. Другой выпад против Гейченко автор вкладывает в уста эрудита Митрофанова: «...аллея Керн — это выдумка Гейченко. То есть аллея, конечно, имеется. Обыкновенная липовая аллея. А Керн тут ни при чем» [16, с. 321].

При этом, порицая Гейченко-мистификатора, Довлатов и своего героя (Бориса) в свою очередь моделирует как мистификатора. Не случайно, что ставшая знаменитой сцена цитирования есенинских стихов в домике няни (ее жизненная достоверность также стала в пушкинских местах легендой, как и снятие с дуба цепи, по которой ходил «кот ученый», тартускими студентами во главе со старшим сыном Ю. М. Лотмана М. Ю. Лотманом) в местной мифологии окажется не только знаковой, но и неоднократно воспроизводимой уже за пределами довлатовского текста.

Как недавно заметила М. С. Акимова (Федосеева), разрушение и пародирование Довлатовым советской мифологии, профанировавшей имя Пушкина, создавшей его тщательно выверенный, идеологически выхолощенный образ, породило в свою очередь антимиф, взятый на вооружение уже современной эпохой (см.: [1, с. 22–29]) и сыгравший — добавим от себя — роль не менее пагубную, чем советский миф о Пушкине.

Собственно, дополнительная сложность усадебного текста Довлатова «Заповедник» — в потенцировании читательских ожиданий. Как бы автор не утверждал впоследствии, что персонажи, им описанные, вымышленные, все они имеют прототипы, притом абсолютно узнаваемые, что позволяет дополнительно обозначить жанр данного текста как «роман с ключом», который, однако, таковым быть отказывается. Но именно эти читатели-прототипы и образовывали первый, самый предвзятый пласт читательского прочтения, — зачастую обиженного, скептического, с педалированием того, что, дескать, про неправду все написано.

Еще один слой потенциальных читателей — те, что сами не попали на страницы ставшей знаменитой повести, но были свидетелями многих из описываемых в ней событий и, не будучи лично затронутыми, все же не могли не соотносить художественное изображение с тем, что условно можно было бы назвать реальностью тех лет.

Но, по-видимому, самым многочисленным читательским слоем можно назвать поклонников автора, которые воспринимают «Заповедник» как интеллектуальный бестселлер, наполненный явными и скрытыми смыслами и в этом своем качестве непременно требующий расшифровки. Такой подход преобладает и в целом ряде работ, посвященных «Заповеднику» (см.: [2, с. 129–140; 9, с. 123–127]).

Думается, что читатель, относящийся к еще одной категории — непредвзятых реципиентов довлатовского текста, не может не заметить, насколько антипатичны большинство описанных в этой повести персонажей. Собственно, и само ее название недвусмысленно указывает: речь идет о заповеднике причудливых, странных, временами порочных зверьков, каковыми и явлены в повести действующие лица [7, с. 201–

210]. И лишь представление, что во всем происходящем можно различить «указующий перст судьбы», как сказано у Довлатова в другой его повести «Зона», придает описанному мистериальную значимость (ср. близкие к финалу строки повести, повторяющие почти дословно ранее сказанное: «Тут уже не любовь, а судьба...») [16, с. 350]).

Созданный в повести «Заповедник» образ замкнутого, закрытого пространства, населенного в основном марионеточными героями, которые либо наивно транслируют идеологемы властного дискурса, либо их пародируют (подобно персонажам В. Г. Сорокина), но при этом все равно транслируют, — конечно же, антиномичен созданному русской литературой образу усадеб как «интеллектуальных теплиц, в которых распустились самые красивые цветы» [22, с. 116]. И в этом — эпатажная, разрушительная сила довлатовского текста, роль которого — показать в том числе опасность штампов и суждений *a priori*, таких как не предполагающий разночтений вопрос: «Вы любите Пушкина?» [16, с. 275].

Но именно здесь возникает проблема, затрагивающая в первую очередь герменевтику повести и во многом смещающая изначально заложенный в ней посыл. В герменевтической истории «Заповедника», как нам представляется, возник курьез, явно не предусмотренный автором. Создателями и носителями этого курьеза оказываются те критики и интерпретаторы (о них уже шла речь выше), которые почитают своим долгом поднять нигилистический в своей основе текст на уровень транслятора основных тем, мотивов и ценностей русской литературы. Среди так называемых претекстов довлатовской повести называются пушкинские «Евгений Онегин», «Повести Белкина», Капитанская дочка», а также «постпушкинские претексты», означенные именами Гончарова, Блока, Солженицына и др. (см.: [3, с. 15–28]). Собственно, на гончаровского Обломова, как и на лермонтовского Печорина проецируется критиками и образ главного героя-нарратора, подразумеваемого *alter ego* автора.

В результате сконструированный Довлатовым антими́ф утверждается в дальнейшей рецепции повести как культурная доминанта эпохи. Пародийности и «пародичности» (Ю. Н. Тынянов) придается статус серьезности. И только у отдельных читателей, как правило принадлежащих к старшему поколению, возникает ностальгия по временам, когда можно было слепо, наивно и даже смешно верить в Пушкина, его поэзию и его спасительную для всех нас роль.

То, что на уровне музейного быта пытался сделать С. С. Гейченко, воскрешая и в своей книге «У Лукоморья», и в наполняющих усадьбы артефактах приметы пушкинского времени, предстает у Довлатова как иллюзорно-невозможное и даже постыдное. В отличие от Кундеры, ностальгически соположившего в своем романе век XX и век XVIII, когда человек в своем поместье еще позволял себя обольщать и любить, Довлатов ностальгии по усадебной культуре, судя по всему, не испытывал. Как когда-то Великий Пан, своей смертью возвестивший конец античной эпохи, Довлатов своей повестью и за семь лет до собственной смерти возвестил окончательный конец усадебной эпохи и светлому пушкинскому мифу.

Но имманентно присущий культуре закон действует так, что один исчезающий миф непременно вызывает появление другого. Довлатов своим посвященным заповеднику текстом, в котором безжалостно и временами слишком жестко осмеял всякого рода штампы и идеологемы, породил идеологемы и штампы новые. И теперь уже не к Пушкину (не только к Пушкину, но и к Довлатову) обращена строка газетной передовицы «сюда не зарастет народная тропа» [18]. А завсегдаи пушкинских мест, возможно, все еще помнят фотографа Валеру, прототипа Валеры Маркова, который незадолго до соб-

ственного ухода и уже после появления в печати «Заповедника» любил стоять на берегу Сороти и рассматривать, прищутив один глаз, дно пустой бутылки, вопрошая при этом случайных прохожих: «Любите ли вы Довлатова? А ведь я единственный порядочный его человек» [16, с. 282].

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Акимова (Федосеева) М. С.* Усадебный мир и музейный миф в повести С. Д. Довлатова «Заповедник» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2020. Т. 13. Вып. 6. С. 22–29.
- 2 *Богданова О. В., Власова Е. А.* Лермонтовский и постлермонтовский интертекст в повести Сергея Довлатова «Заповедник» // *Российский гуманитарный журнал.* 2019. Т. 8, № 2. С. 129–140.
- 3 *Богданова О. В., Власова Е. А.* Пушкинский и постпушкинский интертекст в повести Сергея Довлатова «Заповедник» // *Университетский научный журнал.* 2018. № 42. С. 15–28.
- 4 *Дворянская и купеческая сельская усадьба в России. XVI–XX вв.: Исторические очерки.* М.: Эдиториал УРСС, 2001. 784 с.
- 5 *Дмитриева Е. Е.* Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880–1930-е годы). М.: ИМЛИ РАН, 2020. 767 с.
- 6 *Кончин Е. В.* Революцией призванные: Рассказы о московских эмиссарах, [принимавших участие спасении нац. культ. ценностей в первые годы Сов. власти]. М.: Московский рабочий, 1988. 252 с.
- 7 *Малащенко В. В.* Художественная деталь и семантика заглавия повести С. Довлатова «Заповедник» // *Филологический аспект.* 2018. № 12 (44). С. 201–210.
- 8 *Тимошенко Д.* «...От судеб защиты нет». Михайловское в 1934–1941 гг. Псков: [б. и.], 2013. 390 с.
- 9 *Цирконов Э.* Реминисценции из русской классической литературы в прозе Сергея Довлатова («Чемодан», «Компромисс», «Заповедник») // *Актуальная классика. Мат. вторых студенческих науч. чтений.* М.: Литера, 2018. С. 123–127.
- 10 *Camus R.* Demeures de l'esprit: France I, Sud-Ouest. Paris: Fayard, 2008. 432 p.
- 11 *Le Brun A.* Les Châteaux de la subversion. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1992. 303 p.
- 12 *Lewis W. S.* The Genesis of Strawberry Hill // *Metropolitan Museum Studies.* 1934. № 5 (1). P. 51–59.

### Источники

- 13 *Алтаев Ал.* Гдовщина. Забытый угол. 60 лет жизни на милой земле. СПб.: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2020. 480 с.
- 14 *Вульф А. Н.* Дневники: 1827–1842 // *Любовный быт Пушкинской эпохи.* М.: Современник, 1999. С. 79–265.
- 15 *Гейченко С. С.* У Лукоморья. Рассказы хранителя Пушкинского заповедника. М.: Книжный клуб Книговек, 2020. 431 с.
- 16 *Довлатов С.* Заповедник // *Довлатов С.* Зона. Компромисс. Заповедник. М.: ПИК, 1991. 351 с.
- 17 *Курбатов В.* Домовой. М.: Издат. группа 1900, 2021. 160 с.
- 18 *Миронович О.* «Заповедник» в Заповеднике. К Довлатову «не зарастет народная тропа» // *Аргументы и факты.* Псков. 17 июля 2014. URL: <https://pskov.aif.ru/author/1211074> (дата обращения: 28.08.2023).

- 19 *Моррис У.* Вести ниоткуда: утопия / пер. с англ., предисл. В. В. Дамье. 2-е изд. М.: URSS, 2010. 168 с.
- 20 Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века. Комментированное научное издание / сост., вступ. ст. и коммент. Е. П. Зыковой. М.: Наука, 2005. 431 с.
- 21 *Семевский М. И.* Прогулка в Тригорское // Любовный быт пушкинской эпохи. М.: Современник, 1999. С. 5–78.
- 22 *Трофимов А. (Трубников А.).* От Императорского музея к Блошиному рынку. М.: Наше наследие, 1999. 189 с.
- 23 *Goetz A.* Villa Kerylos. Roman. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 2017. 349 p.

\*\*\*

© 2023. Ekaterina E. Dmitrieva  
Moscow, Russia

#### A. S. PUSHKIN'S RESERVE AND “RESERVE” BY SERGEI DOVLATOV: ON PECULIARITIES OF THE COUNTRY ESTATE TEXT AND THE COUNTRY ESTATE MYTH

**Acknowledgements:** This study was supported in the IWL RAS by the Russian Science Foundation project, no. 22-18-00051. Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

**Abstract:** The theme of manors, their history and the mechanisms of generation of the manor text, has long been one of the prioritized areas of the humanities. At the same time, it is obvious that the history of estates and the history of texts generated by them are phenomena of different order. More often there are cases when the estate text, although fueled by the writer's own estate experience, cannot be revered as an imprint from reality (at least indirectly). The paper deals with a rarer incident: a text, literally generated by the estate, which accumulates two different eras with their inherent conflict mentality. An example of such a clash of epochs within the manor text in Western literature is the novel by M. Kundera “Slowness”, and in Russian literature — the novel by S. Dovlatov “Reserve”. The peculiarity of Dovlatov's text is that his character is visiting a museum, consecrated by the cult name of Pushkin, where both the estate and Pushkin have become the object of a constantly reproducible myth. Dovlatov's destruction and parody of Soviet mythology, which in some way profaned the name of Pushkin, in turn generates an anti-myth, adopted by the new age. The hermeneutical history of the “Reserve” generates curiosity, clearly not provisioned by the author. Through the efforts of criticism, the nihilistic text is interpreted as a translator of the main themes, motifs and values of Russian literature. As a result, Dovlatov's anti-myth, which heralded the end of the country estate era, becomes in the further reception of the novel a cultural omen of Modern times. With his text dedicated to the reserve, in which all kinds of cliches and ideologems are harshly ridiculed, Dovlatov gave birth to new ideologems.

**Keywords:** Sergei Dovlatov, “Reserve”, Pushkin's Reserve, A. S. Pushkin, S. S. Geychenko, Mythologization of Museum Space, Anti-myth.

**Information about the author:** Ekaterina E. Dmitrieva — DSc in Philology, Corresponding Member of RAS, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute

of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9692-8329>

E-mail: [katiadmitrieva@mail.ru](mailto:katiadmitrieva@mail.ru)

**Received:** March 10, 2023

**Approved after reviewing:** April 20, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Dmitrieva, E. E. “Alexandre Pushkin’s Reserve and “Reserve” by Sergei Dovlatov: on Peculiarities of the Country Estate Text and the Country Estate Myth.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 237–247. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-237-247>

## References

- 1 Akimova (Fedoseeva), M. S. “Usadebnyi mir i muzeinyi mif v povesti S. D. Dovlatova ‘Zapovednik’” [“The Manor World and the Museum Myth in the Story of S. D. Dovlatov ‘The Reserve’”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 13, issue 6, 2020, pp. 22–29. (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O. V., Vlasova, E. A. “Lermontovskii i postlermontovskii intertekst v povesti Sergeia Dovlatova ‘Zapovednik’” [“Lermontov and Post-Lermontov Intertext in Sergei Dovlatov’s Novella ‘The Reserve’”]. *Rossiiskii gumanitarnyi zhurnal*, vol. 8, no. 2, 2019, pp. 129–140. (In Russ.)
- 3 Bogdanova O. V., Vlasova E. A. “Pushkinskii i postpushkinskii intertekst v povesti Sergeia Dovlatova ‘Zapovednik’.” [“Pushkin’s and post-Pushkin’s Intertext in the Story of Sergei Dovlatov ‘Reserve’.”]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, no. 42, 2018, pp. 15–28. (In Russ.)
- 4 *Dvorianskaia i kupecheskaia sel'skaia usad'ba v Rossii. XVI–XX vv.: Istoricheskie ocherki [Noble and Merchant Rural Estate in Russia. 16–20 Centuries: Historical Essays]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001 784 p. (In Russ.)
- 5 Dmitrieva, E. E. *Literaturnye zamki Evropy i russkii “usadebnyi tekst” na izlome vekov: (1880–1930-e gody) [Literary Castles of Europe and the Russian ‘manor text’ at the turn of the century: (1880s–1930s)]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 767 p. (In Russ.)
- 6 Konchin, E. V. *Revoliutsiei prizvannye: Rasskazy o moskovskikh emissarakh, [prinimavshikh uchastie spasenii nats. kul'turnykh tsennostei v pervye gody Sovetskoi vlasti] [Called by the Revolution: Stories about Moscow Emissaries [who Took Part in the Salvation of the National Cultural Values in the Early Years of the Soviet Union Authorities]*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1988. 252 p. (In Russ.)
- 7 Malashchenko, V. V. “Khudozhestvennaia detal' i semantika zaglaviia povesti S. Dovlatova ‘Zapovednik’” [“Artistic Detail and Semantics of the Title of S. Dovlatov’s Novella ‘The Reserve’”]. *Filologicheskii aspekt*, no. 12 (44), 2018, pp. 201–210. (In Russ.)
- 8 Timoshenko, D. “...Ot sudeb zashchity net”. *Mikhailovskoe v 1934–1941 gg. [“...There is no Protection from the Fates.” Mikhailovskoye in 1934–1941]*. Pskov, [without a publisher], 2013. 390 p. (In Russ.)
- 9 Tsirkonov, E. “Reministsentsii iz russkoi klassicheskoi literatury v proze Sergeia Dovlatova (‘Chemodan’, ‘Kompromiss’, ‘Zapovednik’” [“Reminiscences from Russian Classical Literature in the Prose of Sergei Dovlatov (‘Suitcase’, ‘Compromise’,



- ‘Reserve’)]. *Aktual'naia klassika. Materialy vtorykh studencheskikh nauchnykh chtenii [Actual Classics. Proceedings of the Second Student Scientific Readings]*. Moscow, Litera Publ., 2018, pp. 123–127. (In Russ.)
- 10 Camus, Renaud *Demeures de l'esprit: France I, Sud-Ouest*. Paris, Fayard Publ., 2008. 432 p. (In French)
- 11 Le Brun, Annie *Les Châteaux de la subversion*. Paris, Jean-Jacques Pauvert Publ., 1992. 303 p. (In French)
- 12 Lewis, W.S. “The Genesis of Strawberry Hill.” *Metropolitan Museum Studies*, no. 5 (1), 1934, pp. 51–59. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-248-256>

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)

© 2023 г. М. В. Скороходов

г. Москва, Россия

## САД ЭДЕМСКИЙ — УСАДЕБНЫЙ — ДАЧНЫЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта

Российского научного фонда

№ 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051>

**Аннотация:** В статье рассматривается эволюция в отечественной поэзии XX – начала XXI в. мотивных комплексов, связанных с садом, прототипом которого является Эдемский сад. В анализируемых поэтических текстах особого внимания удостоиваются садовники и садоводы, идущие по стопам Создателя Эдемского сада. Для литературной традиции значимы мифологизированные образы, восходящие к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» (1903) и к поэме А. А. Блока «Соловьиный сад» (1915). Наслаждение мелодиями природы, мечты о любви, лирические раздумья, философские размышления — все это гармонично связано с внутренним пространством сада, соединенным с окружающим миром, часто враждебным героям, воротами, калиткой или дверью. В статье характеризуются произведения С. М. Городецкого, А. А. Прокофьева, Б. А. Ахмадулиной, А. С. Кушнера и других авторов. Если лирический герой стихотворения Городецкого «Мой сад» (1926) конструирует свой поэтический сад, обращаясь к близким ему поэтам-современникам, то Прокофьев в стихотворении «День, равный тысячелетию, тяжелые руки простер...» (1931) пишет о гибели как усадьбы, так и неотделимого от нее соловьиного сада. Блоковская традиция актуализируется в творчестве Кушнера. На творчество Ахмадулиной существенное влияние оказал собственный опыт дачной жизни в Тарусе, ставшей с 1950–1970-х гг. местом жительства писателей и художников.

**Ключевые слова:** русская литература, эдемский сад, усадебный топос, дачный топос, А. А. Блок, С. М. Городецкий, Б. А. Ахмадулина, А. А. Прокофьев, А. С. Кушнер.

**Информация об авторе:** Максим Владимирович Скороходов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6390-5670>

E-mail: [msk2002@rambler.ru](mailto:msk2002@rambler.ru)

**Дата поступления статьи:** 01.03.2023

*Дата одобрения рецензентами:* 12.04.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Скороходов М. В. Сад Эдемский — усадебный — дачный в русской литературной традиции // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 248–256. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-248-256>

Посвящается памяти Майи Пешковой

Эдемский сад — не только один из важнейших библейских символов, но и топос, значимый для отечественной культуры. Д. С. Лихачев обратил внимание на то, что в русском Средневековье монастырские сады «символизировали рай» и поэтому «должны были иметь “райские деревья” — яблони, затем цветы, по преимуществу душистые, и привлекать к себе птиц» [4, с. 59]. В русской литературной традиции усадебный сад также нередко являлся своеобразным отражением Эдемского сада, сакральным пространством. Для героев русской классики это место романтических встреч, которые могут происходить не только в центральной части сада — в аллеях или в беседках, но и у его границ. Сады погибающих после отмены крепостного права усадеб, а в период Гражданской войны — сады разоряемых крымских дач становятся символами навсегда утраченной гармонии и крушения надежд. Писателям советского периода обращение к образу сада позволяет подчеркнуть значимость важных для отечественной культуры элементов усадебного топоса, обозначить связи с русской литературной и культурной традицией, а также охарактеризовать особенности дачной жизни, хотя, как справедливо отметила А. Г. Разумовская, в 1930-е гг. лишь отдельные поэты, такие как, например, Б. П. Корнилов и Н. П. Майоров, «в русле фольклорной и христианской традиций имплицитно продолжали отождествлять плодовые деревья с деревом жизни, отсылали к памяти о рае» [7, с. 338].

Трагический процесс разрушения русской усадьбы в связи с обеднением дворянства и сменой владельцев усадебных комплексов — одна из наиболее злободневных тем литературы рубежа XIX–XX вв. Достаточно назвать комедию А. П. Чехова «Вишневый сад» (1903), действие которой происходит в имении Раневской. Мотивные комплексы, актуальные для пьесы, характерны для целого ряда произведений первых десятилетий прошлого века, в их числе повесть И. С. Шмелева «Стена» (1910), местом действия которой становится проданное под дачи для создания дачного поселка и обустройства полустанка имение Тавруевка (анализ этого произведения как «усадебного текста» см.: [9, с. 152–164]). Усадебный комплекс постепенно уничтожается, а главный усадебный дом гибнет в пожаре. Процесс дробления усадьбы на дачи не является безболезненным — это прерывание традиций, сопровождаемое отчуждением помещиков от их имущества и места проживания, катастрофический процесс уничтожения парков и садов, в ходе которого усадебные топосы подвергаются переустройству и навсегда утрачивают свою «усадебность». Сады, парковые аллеи и постройки погибают; меняются ценности, определяющие сам характер бытия.

Образ сада играл особую роль в произведениях русских символистов (см., например: [10]). Для развития литературной традиции значима поэма А. А. Блока «Соловьиный сад» (1915). Первоначальные черновые наброски свидетельствуют о том, что работа над поэмой началась 6 января 1914 г. и была продолжена через несколько месяцев, летом того же года, в усадьбе Шахматово. Вскоре после возвращения оттуда, 11 августа, Блок работает над двумя первыми главками поэмы. Безусловно, жизнь

в усадьбе была важна при создании произведения, хотя сам «образ сада, связанный с мотивом любовного томления, мог восходить у Блока» к «западноевропейским источникам» [3, с. 78] (см. также: [5; 6, с. 76–102]). Образ сада, находящегося за оградой, соотносится с недоступным или потерянным раем; с библейским кругом сюжетов связан и образ смиренного осла, безропотно выполняющим свою работу.

Символично название поэмы, ориентированное на давнюю традицию не только русской, но и мировой поэзии, в которой образ певца прочно ассоциируется с соловьем — не знающим устали и улаждающим слух человека певцом. Блоковская поэма «Соловьиный сад» демонстрирует ориентацию на культуру русской усадьбы, неотделимую от созерцания природных ландшафтов, от прогулок по садам и паркам. И такое созерцание самым естественным образом связано с получением эстетического наслаждения от различных звуков; одним из наиболее привлекательных среди них становится пение соловья.

Первую главку поэмы «Я ломаю слоистые скалы...» отличает контраст между тяжелой работой лирического героя и «усталого» осла, с одной стороны, и безмятежностью сада — с другой. Выбывающий из сил осел «кричит и трубит», но совсем рядом, «у самой дороги», — идиллическая, по существу эдемская картина — здесь «Прохладный / И тенистый раскинулся сад». Для этого сада характерно изобилие — «Лишних роз к нам свисают цветы». Возникает и соответствующая мелодия — гармонирующие с восприятием сада и дающие отдохновение уставшим труженикам звуки: «Не смолкает напев соловьиный, / Что-то шепчут ручьи и листья» [15, с. 8]. Своего рода соперничество звуков — крика осла и соловьиного пения — рождает отклик «кого-то» неизвестного, не раскрытого автором персонажа. Усадебные мотивы, связанные с садом, еще более актуализируются в следующей главке — «Знойный день догорает бесследно...». Сад, дарующий чудесные, сладостные звуки соловей, кто-то поющий — все это особый мир, отделенный от реальности, для которой характерны «жизни проклятья», «стеной», проницаемой только для звуков и видений лирического героя поэмы: «В синем сумраке белое платье / За решеткой мелькает резной» [15, с. 11]. Так постепенно начинает визуализироваться «кто-то» — это «она», манящая легкостью, «круженьем» и «пеньем». Узнаваемый усадебный образ. В главке «Знойный день догорает бесследно...» женский образ все еще недоступен — всякое усадебное пространство имеет свои границы, которые непреодолимы, нельзя забывать и о «недоступности ограды» [15, с. 12].

Многие события происходят на границе отделенных друг от друга миров — на территории усадьбы с садом и за ее пределами. Эти топосы должны иметь места соединения, без этого невозможно их взаимодействие. Это прежде всего ворота, дверь и калитка. Они позволяют на какое-то время разграничить два самостоятельных, принципиально отличающихся друг от друга топоса, но в особых случаях — соединить их, сделать проницаемыми друг для друга. В главке «Отдыхает осел утомленный...» актуальной становится уже не «решетка» или «ограда», а «дверь»: «Как бы в дверь соловьиного сада / Постучаться, и можно ль войти?» [15, с. 14]. В четвертой главке «Правду сердце мое говорило...» казавшаяся неприступной граница между соловьиным садом и окружающим его пространством оказывается преодолимой. Главное, чтобы тот, кто живет в саду, откликнулся на мечтания, томления лирического героя: «Не стучал я — сама отворила / Неприступные двери она» [15, с. 16].

Лирический герой Блока сменил свое местоположение — теперь он наблюдает из «голубого» окна за пространствами вне сада, прислушивается к доносящимся оттуда звукам. Оказавшись в соловьином саду и отдавшись любви, он старается не обращать

внимания на теперь посторонние для него звуки — «рычанье прибоя» и «призывающий жалобный крик» осла [15, с. 21].

В свете нашей темы представляет интерес иллюстрация к поэме «Соловьиный сад», созданная в 1927 г. младшим современником поэта А. Г. Заковряшиным. На первом плане уставшие труженики — лирический герой и осел, за невысокой оградой — сад, подобный Эдемскому. Отметим также пастель С. А. Рудакова второй половины 1910-х — первой половины 1920-х гг. на темы блоковской поэмы и картину Е. В. Царева «Соловьиный сад (Алексеевское)» (2003).

Блок не первым использовал эпитет «соловьиный сад» в качестве заголовка. В 1887–1897 гг. Н. И. Позняков написал рассказ «Соловьиный сад (предание)». На рубеже XIX–XX вв. это произведение не только многократно переиздавалось, но и выступало в качестве названия авторских сборников. В конце 1930-х гг. была поставлена оперетта композитора С. А. Заславского «Соловьиный сад» (либретто А. В. Софронова, являющегося также автором написанной в 1961 г. пьесы «Последние соловьи»).

Традиции Блока и других «усадебных» авторов начала XX в. развивают многие поэты более позднего времени. Среди них — близкое по времени написания стихотворение С. М. Городецкого «Мой сад» (1926). В поэтическом саду, в который лирический герой Городецкого «широко раскрыл ворота», сам он предстает в образе «дуба уединенного», «рязанский страдалец» С. А. Есенин — «березы белотелой», а представитель Олонецкой губернии Н. А. Клюев оказывается в «куще сосен» [16, с. 80]. И все же стихотворение Городецкого вписывается в поэтическую традицию — в его саду возникают характерные звуки — «Ширяевские пели соловьи» [16, с. 81] (отсылка к творчеству поэта А. В. Ширяевца), сад является местом отдыха от повседневных забот — «в сад старинный мой / По вечерам, работою заморожен, / Хожу дышать животворящей тьмой» [16, с. 81].

С названием поэмы Блока, получившей широкую известность на рубеже 1910–1920-х гг., перекликается заглавие книги Алексея Луганского (псевдоним А. Я. Голякова) «Жасминовый сад» [20] с эпитафией из стихотворения К. Д. Бальмонта «В моем саду» [14, с. 96]. Самым «усадебным» произведением в сборнике Луганского надо признать стихотворение «Сумрак тенистого сада...» (1920), в котором значимые для усадебного сада (этот сад «позабытый и старый») растения (липа, сирень, жасмин; особое очарование придают им «лунные тени») соединились с характерными для усадебного мира мелодиями, вызывающими мечты о возлюбленной: «Нежен, как песни Шопена, / Образ чарующий твой» [20, с. 29].

Для более молодых авторов, творческая биография которых не была непосредственно связана с Серебряным веком, «соловьиный сад» также неотделим от усадебной жизни, которая стала теперь дореволюционным прошлым, все более и более отчуждаемым. Характерный в этом отношении пример — стихотворение А. А. Прокофьева «День, равный тысячелетию, тяжелые руки простер...», открывающее цикл «Революция» (1931) со строкой: «И к черту летит усадьба, и с ней — соловьиный сад» [21, с. 162]. Этот мотивный комплекс, по справедливому замечанию В. В. Базанова и В. В. Бузник, непосредственно соотносится с блоковской поэмой. Комментаторы стихотворения предполагают также, что здесь содержится «намек на известный факт разорения дачи Блока, описанный в статье Маяковского “Умер Александр Блок”» [1, с. 864]. Отметим, что мотив сада актуализируется и в более позднем стихотворении Прокофьева — «Гармонь» (1953), где прослеживается мифологизация топоса сада: «Входят в песню пять садов. / Первый сад — тополиный, / А второй — соловьиный, / В третьем — вечное



лето, / А четвертый — в самоцветах, / Лучше пятого нету!..» [21, с. 398]). В том же году написано стихотворение «Соловьи», в финале которого звучат аллюзии на поэму Блока: «Что-то есть от соловья / В вашем звонком голосе» [21, с. 403].

В стихотворении «Простор» (1953 или 1954) создается образ весеннего цветущего соловьиного сада: «А рядом свищут соловьи / И пеночки поют. / А рядом яблони мои / Цвести не устают» [21, с. 417]). Спустя несколько лет, в 1957 г., Прокофьевым написано стихотворение «Соловьи в садах отголосили...» [21, с. 449]. Значительное место рассматриваемый мотив занимает и в поэме «Россия» (1943–1944): «Соловьи, соловьи, соловьи, / Не заморские, не чужие, / Голосистые, наши, твои, / Свет немеркнущий мой, Россия!» [21, с. 765]. В характеристике творческой истории поэмы отмечено: «...А. Прокофьев рассказывал, как однажды он шел по одному из участков Волховского фронта и вдруг, в короткую минуту затишья, услышал пенье соловьев. “Как будто и войны нет. Как будто и не свистели только что осколки возле веток, на которых они сидели. Растрогали они меня. Я и записал несколько строчек себе в блокнот...”» [2, с. 510]. «Усадебный» в своей первооснове образ дополняется новыми ассоциациями. Отметим, что фрагмент поэмы Прокофьева — 12 стихотворных строк, начиная со строки «Соловьи, соловьи, соловьи», — положен на музыку композитором А. А. Егоровым и благодаря этому получил широкую известность. В стихотворении «Возле речки в тумане...» (1959) среди того, чем «земля привлекает», лирический герой отмечает: «Первой звонкой капелью / И росой на устах, / Соловьиною трелью / В соловьиных кустах» [21, с. 495]. Вариации мотива соловьиного сада у Прокофьева крайне разнообразны.

Не менее значим для отечественной культуры и мотивный комплекс, связанный с вишневым садом. Он актуален не только для многочисленных режиссеров, обращавшихся к пьесе Чехова, но и для поэтов, в том числе для тех, кто был причастен к дачной жизни. Изданный в 2011 г. посмертный сборник Б. А. Ахмадулиной, проводившей много времени в Переделкине и Тарусу, получил именно такое название — «Вишневый сад» [11]. Значительно раньше, в 1987 г., появился сборник поэтессы «Сад» [12]. О внимании Ахмадулиной к литературной традиции свидетельствует и ее стихотворение «Садовник», начинающееся с упоминания калитки — одного из важнейших элементов, обозначающих границу топоса усадьбы, а также сада и дачи: «Я не скрипеть прошу калитку, / я долго около стою» [13, с. 32]. Такая нерешительность героини вполне понятна — переход через обозначенную калиткой границу требует обдумывания, поэтому и возникает пауза, своего рода предстояние. Там, за калиткой, — главный герой стихотворения, человек, создающий сады, но лишь лирическая героиня стихотворения верит в успех его дела: «И верю я одна на свете, / что зацветут его сады, / что странно засияют с веток / их совершенные плоды» [13, с. 33]. На мотивном уровне это произведение перекликается с поэмой Д. Н. Семеновского «Сад» (1933–1934), воспевающей труд садовода, сумевшего на скудных северных почвах создать плодоносящий сад, и опирающейся на реальный материал — по словам автора, «в основу поэмы положена биография садовода-мичуринца Ф. А. Самцова» [22, с. 83].

Лирической героине стихотворения Ахмадулиной «Сон» видится во сне ее сад, который через сто лет после ее смерти сохраняют садовод и «садоводова жена». Прежней хозяйки уже давно нет на земле, и «...незнакомый садовод / разделяет сад знакомый / и говорит, что он законный / владелец. И войти зовет» [13, с. 79]. Топос сада связан с важными моментами жизни, с испытаниями, через которые пришлось пройти героине. Такое восприятие сада сближает лирику Ахмадулиной с традициями русской

усадебной поэзии. Отметим, что ахмадулинская «садоводова жена» манерами близка обитательницам русской дворянской усадьбы, лирическую героиню она «приветствует жеманно» [13, с. 79]. В стихотворении с символическим заглавием «Немота» возникает вариант садового мира, идущий от блоковского соловьиного сада: «...но мертвы моих слов соловьи, / и теперь их сады — словари» [13, с. 83].

Яркие примеры актуализации мотива сада — произведения современного поэта А. С. Кушнера, автора поэтического сборника «Таврический сад» [19], название которого свидетельствует о внимании не только к саду, но и к городской культуре (см.: [8]). В стихотворении «Осень» Кушнер обращается к наследию своих предшественников — поэтов XIX в. («Всю осень грустят и вздыхают / Полонский, и Майков, и Фет»), лирический герой встречает их в беседках и вслед за А. Н. Майковым повторяет: «“Мой сад с каждым днем увядает”. / И мой увядает! И мой!» [17, с. 188].

В творчестве Кушнера реальный земной сад сближается с садом мифологическим, Эдемским. Например, в стихотворении «Вот я в ночной тени стою...»: «Вот я в ночной тени стою / Один в пустом саду. / То скрипнет тихо дверь в раю, / То хлопнет дверь в аду» [18, с. 51]. Лирический герой оказывается на перепутье. Еще заметнее библейские аллюзии в «Посещении»: «Есть карточка, где ты / С подругой давних лет / Любителем заснят. / Завалены ходы. / Туманней, чем тот свет. / Бледней, чем райский сад» [17, с. 188]. Реальный дачный сад вызывает в стихотворении «Камни кидают мальчишки философу в сад...» философские размышления [17, с. 122].

Наслаждение мелодиями природы, мечты о любви, лирические раздумья, философские размышления — все это гармонично связано с топосом сада, имеющим глубокую укорененность в русской литературной традиции. Сад оберегает внутренний мир героев, наполняет содержанием из грезы, защищает от окружающих топосов, часто являющихся враждебными. Поэтов привлекают создатели садов — садовники и садоводы, а также их владельцы, что обусловлено значимостью для русской культуры Эдемского сада — прототипа садов из произведений отечественной словесности.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Базанов В. В., Бузник В. В.* Примечания // Прокофьев А. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976. С. 845–922.
- 2 *Бахтин В.* Примечания // Прокофьев А. А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: Худож. лит., 1966. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1941–1954. С. 509–511.
- 3 *Лавров А. В.* «Соловьиный сад» А. Блока. Литературные реминисценции и параллели // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту: Тартуский государственный ун-т, 1989. Вып. 857. Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. С. 71–89.
- 4 *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд. М.: Согласие, 1998. 471 с.
- 5 *Максимов Д. Е., Приходько И. С.* Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки (К проблеме мифотворчества поэта) // Известия АН СССР. Серия: Литература и язык. 1987. Т. 46, № 6. С. 510–528.
- 6 *Приходько И. С.* Мифопоэтика А. Блока: (Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. Владимир: Изд-во Владимирского гос. пед. ун-та, 1994. 132 с.

- 7 *Разумовская А. Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб.: НП-Принт, 2014. 436 с.
- 8 *Разумовская А. Г.* Стихотворение А. Кушнера «Таврический сад» в контекстном окружении // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения-2006). СПб.: Изд-во Петербургского ин-та печати, 2007. С. 213–221.
- 9 *Скорыходов М. В.* Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход / отв. ред. Е. В. Глухова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 4)
- 10 *Соколов Б. М.* «Как странно слиты сад и твердь»: Образ сада в художественной системе русского символизма // Модерн в России. Накануне перемен. Мат. XXIII Царскосельской конф. СПб.: Серебряный век, 2017. С. 640–654.

#### Источники

- 11 *Ахмадулина Б. А.* Вишневый сад. М.: АСТ: Астрель, 2011. 348 с.
- 12 *Ахмадулина Б. А.* Сад: Новые стихи. М.: Сов. писатель, 1987. 160 с.
- 13 *Ахмадулина Б. А.* Сны о Грузии. Тбилиси: Мерани, 1979. 541 с.
- 14 *Бальмонт К. Д.* Будем как солнце: Книга символов. М.: Скорпион, 1903. 290 с.
- 15 *Блок А. А.* Соловьиный сад. Пг.: Алконост, 1918. 26 с.
- 16 *Городецкий С. М.* Грань. Лирика 1918–1928. М.: Никитинские субботники, 1929. 104 с.
- 17 *Кушнер А. С.* Стихотворения / предисл. Д. С. Лихачева. Л.: Худож. лит., 1986. 304 с.
- 18 *Кушнер А. С.* Стихотворения: Четыре десятилетия. М.: Прогресс-Плеяда, 2000. 286 с.
- 19 *Кушнер А. С.* Таврический сад. Седьмая книга. Л.: Сов. писатель, 1984. 104 с.
- 20 *Луганский А.* Жасминовый сад. Стихи. Иваново-Вознесенск: Изд. М.Н. Рыбина, 1922. 44 с.
- 21 *Прокофьев А. А.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. Б. И. Соловьева; сост., подгот. текста и примеч. В. В. Базанова и В. В. Бузник. Л.: Сов. писатель, 1976. 956 с.
- 22 *Семеновский Д. Н.* Избранное. Стихи и проза. Иваново: Ивановское книжное изд-во, 1955. 220 с.

\*\*\*

© 2023. Maxim V. Skorokhodov  
Moscow, Russia

#### THE GARDEN OF EDEN — THE ESTATE GARDEN — THE DACHA GARDEN IN THE RUSSIAN LITERARY TRADITION

**Acknowledgements:** The study was carried out at the IWL RAS with support of the Russian Science Foundation grant no. 22-18-00051. Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

**Abstract:** The paper deals with the evolution in Russian poetry of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries of motif complexes associated with the garden. The Garden of Eden acts as the prototype of the garden in Russian poetry. In poetical texts under study special

attention is paid to gardeners and orchardists who follow in the footsteps of the Creator of the Garden of Eden. Mythologized images dating back to Anton Chekhov's play "The Cherry Orchard" (1903) and Alexander Blok's poem "The Nightingale Garden" (1915) are important for the literary tradition. The pleasure of nature's melodies, dreams of love, lyrical meditations, and philosophical reflections are all harmoniously connected with the inner space of the garden. The garden is connected by a gate, a gate or a door with the surrounding world, which is often hostile to its protagonists. The paper also dwells upon the works by Sergei Gorodetsky, Alexander Prokofyev, Bella Akhmadulina, Alexander Kushner and others. The lyrical hero of Gorodetsky's poem "My Garden" (1926) constructs his own poetic garden in reference to contemporary poets close to him. Prokofyev, in his poem "A Day Equal to a Millennium, Heavy Arms Spread..." (1931) writes of the death of both the manor house and the Nightingale's garden inseparable from it. The Blokian tradition is resumed in Kushner's work. Akhmadulina's work is strongly influenced by her own experience of dacha life in Tarusa, which became a home for writers and artists in the 1950s and 1970s.

**Keywords:** Russian Literature, Garden of Eden, Estate Topos, Dacha Topos, Alexander Blok, Sergei Gorodetsky, Bella Akhmadulina, Alexander Prokofyev, Alexander Kushner.

**Information about the author:** Maxim V. Skorokhodov — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6390-5670>

E-mail: [msk2002@rambler.ru](mailto:msk2002@rambler.ru)

**Received:** March 01, 2023

**Approved after reviewing:** April 12, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Skorokhodov, M. V. "The Garden of Eden — the Estate Garden — the Dacha Garden in the Russian Literary Tradition." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 248–256. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-248-256>

## References

- 1 Bazanov, V. V., Buznik, V. V. "Primechaniia" ["Notes"]. Prokof'ev, A. A. *Stikhotvoreniia i poemy [Poems and verses]*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1976, pp. 845–922. (In Russian)
- 2 Bakhtin, V. "Primechaniia" ["Notes"]. Prokof'ev, A. A. *Sobranie sochinenii: v 4 t. [Collected Works: in 4 Vols.]*, vol. 2: *Stikhotvoreniia i poemy 1941–1954 [Poems 1941–1954]*. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1966, pp. 509–511. (In Russian)
- 3 Lavrov, A. V. "Solov'inyi sad' A. Bloka. Literaturnye reministsentsii i paralleli" ["The Nightingale Garden' by A. Blok. Literary Reminiscences and Parallels"]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Academical Notes of Tartu State University]*, vol. 57: *Biografiia i tvorcestvo v russkoi kul'ture nachala 20 veka. Blokovskii sbornik 9. Pamiati D. E. Maksimova [Biography and Creativity in the Russian Culture of the Early 20 Century. Blok's Collection 9. In memory of D. E. Maximov]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1989, pp. 71–89. (In Russian).
- 4 Likhachev, D. S. *Poeziia sadov: K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst [The Poetry of Gardens: Towards the Semantics of Garden Styles. The Garden as Text]*. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Soglasie Publ., 1998. 471 p. (In Russian)

- 5 Maksimov, D. E., Prikhod'ko, I. S. “Siuzhet poemy A. Bloka “Solov'inyi sad” i ego istoki (K probleme mifotvorchestva poeta)” [“The Plot of A. Blok's Poem “The Nightingale Garden” and its Origins (To the Issue of the Poet's Myth-making)”]. *Izvestiia Akademii nauk SSSR, Series Literatura i iazyk [Literature and Language]*, vol. 46, no. 6, 1987, pp. 510–528. (In Russian)
- 6 Prikhod'ko, I. S. *Mifopoetika A. Bloka: (Istoriko-kul'turnyi i mifologicheskii kommentarii k dramam i poemam [Blok's Mythopoetics (Historical, Cultural and Mythological Commentary on Dramas and Poems)]*. Vladimir, Vladimir State University Publ., 1994. 132 p. (In Russian)
- 7 Razumovskaya, A. G. *Sady rossiiskoi poezii (ot simbolizma do postmodernizma) [Gardens of Russian Poetry (from Symbolism to Postmodernism)]*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2014. 436 p. (In Russian)
- 8 Razumovskaya, A. G. “Stikhotvorenie A. Kushnera “Tavrisheskii sad” v kontekstnom okruzenii” [“Alexander Kushner's poem “Tavrisheskiy Sad” in contextual environment”]. *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga (Peterburgskie chteniia-2006) [St. Petersburg Press and Word (St. Petersburg Readings 2006)]*. St. Petersburg, Peterburgskii institut pechati Publ., 2007, pp. 213–221. (In Russian)
- 9 Skorokhodov, M. V. *Pomeshchich'ia usad'ba v russkoi literature kontsa XIX – pervoi treti XX veka: mezhdistsiplinarnyi podkhod [Landowner's Estate in Russian Literature of the Late 19 – First Third of the 20 Century: An Interdisciplinary Approach]*, ex. ed. E. V. Glukhova. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 272 p. (Series “Russian Estate in the World Context”. Issue 4) (In Russian)
- 10 Sokolov, B. M. ““Kak stranno slity sad i tverd”’: Obraz sada v khudozhestvennoi sisteme russkogo simbolizma” [“How Strangely the Garden and the Earth Are Merged’: The Image of the Garden in the Art System of Russian Symbolism”]. *Modern v Rossii. Nakanune peremen. Materialy XXIII Tsarskosel'skoi konferentsii [The Modern in Russia. On the eve of changes. Proceedings of the XXIII Tsarskoselskaya Conference]*. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2017, pp. 640–654. (In Russian)



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-257-267>

УДК 821.161.1.0+821.111.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Вел)

Научная статья / Research Article



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

© 2023 Г. А. Велигорский

г. Москва, Россия

**«В САДУ, ГДЕ ПОЛОГОМ НАД НИМ —  
ЗЕЛЕНых ДУМ ЗЕЛЕНый ДЫМ»:  
АЛЛЮЗИИ ИЗ ПОЭТОВ-МЕТАФИЗИКОВ  
В АНГЛО-РУССКОМ «УСАДЕБНОМ ТЕКСТЕ» XIX–XX вв.  
(М. ГЭТТИ, ДЖ. Х. ЮИНГ, К. ГРЭМ, Ф. Х. БЕРНЕТТ И ДР.)**

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта

Российского научного фонда

№ 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>

**Аннотация:** В статье рассмотрено влияние английских поэтов-метафизиков XVI–XVII вв. (Э. Марвелла, Г. Воэна, Т. Траэрна, Дж. Херберта) на детский «усадебный» роман викторианской эпохи. Мы анализируем, с какой целью детские писатели викторианской эпохи — М. Гэтти, Дж. Х. Юинг и др. — вводили в свои романы и повести соответствующий интертекст (акцентирование зыбкости мира; создание «летучих» ностальгических образов; изображение усадьбы как земного рая и пр.), рассматриваем используемые ими цитаты (в качестве эпиграфов и включенные в ткань повествования), а также восприятие этих идей английскими «усадебными» авторами XX в. (К. Грэмом, Ф. Х. Бернеттом и др.). Особое внимание уделено роману Э. Маршалл «Под шпилем Солсбери» (1890) — первому сочинению для детей, где в качестве одного из главных героев выведен поэт, представитель «метафизической школы». Затронута также рецепция метафизических произведений в русской литературе середины XX в., связанной с усадебно-дачной топикой (в творчестве А. А. Ахматовой, В. В. Набокова, Н. А. Заболоцкого и др.).  
**Ключевые слова:** метафизическая школа, усадьба, «усадебность», Дж. Херберт, Т. Траэрн, Э. Марвелл, Г. Воэн.

**Информация об авторе:** Георгий Александрович Велигорский — кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 25.03.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 19.04.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Велигорский Г. А. «В саду, где пологом над ним — зеленых дум зеленый дым»: аллюзии из поэтов-метафизиков в английском «усадебном

тексте» XIX–XX вв. (М. Гэтти, Дж. Х. Юинг, К. Грэм, Ф. Х. Бернетт и др.) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 257–267.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-257-267>

Девятнадцатый век поистине был необычным временем для британской детской литературы. В эту эпоху на полках с детскими книгами — меж сборников сказок, книжек-игрушек, разномастных дидактических повестей — встречались сочинения поэтов «метафизической школы» с их темными «кончетто», запутанной идеологией, тонким и неприкрытым эротизмом. Цитаты из «метафизиков» мелькали в эпитафиях адресованных детям книг, выглядывали из прихотливой строки или сложной метафоры, идеи их развивались педагогами и писателями, а сами поэты становились подчас героями подростковых романов.

В нашей статье мы попробуем разобраться: чем же обусловлена популярность, которую в эту эпоху обрела английская «метафизическая школа», и как она связана (напрямую и косвенно) со становлением и развитием детской усадебной литературы.

\* \* \*

Название «метафизическая школа» (*metaphysical school*) столь же условно, как «озерная», «сатанинская» или «кокнийская», и даже в еще большей степени, прежде всего потому, что школы как таковой не существовало. Ее представители — поэты Джон Донн (1572–1631), Джордж Херберт (1593–1633), Эндрю Марвелл (1621–1678), Генри Воэн (1621–1695), Томас Траэри (1636–1674) и др. — творили независимо друг от друга; их объединяли лишь общие идеи и воззрения — неоплатонические взгляды, барочная эстетика, интерес к сложным, составным метафорам. Идеология метафизиков жила на кризисе ренессансного антропоцентризма; в ее фокусе оказывались такие проблемы, как нарушение связей между человеком и окружающим миром, природой, Богом, раздробленность вселенной как таковой. Ища способ справиться с «фрагментарностью» бытия, поэты демонстрировали «исключительную способность создания целостности чувства из самых разнородных элементов» [6, с. 531]. Недаром важнейшим приемом для метафизиков было так называемое «кончетто» (*англ. conceit*) — неожиданная, изощренная мысль, эксцентрическое сочетание разнородных явлений.

Во второй половине XVII столетия — в начале эпохи английского классицизма — интерес к поэзии «метафизиков» постепенно идет на спад; в эти годы их «кончетто» критикуются, пародируются, откровенно высмеиваются (особенно преуспел на этой ниве Дж. Драйден). Затем последовал короткий всплеск интереса к ним в 1700-е гг. (сочинения А. Поупа по мотивам элегий Дж. Донна; издание биографии и «Алтаря» Дж. Херберта и др.), а сразу за ним — почти что столетие забвения.

Новое «открытие» «метафизической школы» было совершено в конце XVIII в. силами Сэмюэла Джонсона (1709–1784), описавшего метод ее «участников» в своем *magnum opus* — «Жизнеописания прославленных английских поэтов» (1781). Выделяя главный принцип «метафизической школы», Джонсон говорит о “*discordia concors*” (*лат.* — «разногласие в согласии»), понимая под ним «сведение несхожих образов или открытие мистического подобия при явном отсутствии сходства». Джонсон подчеркивает нарочитую сдержанность метафизических поэтов при оперировании любой, даже самой эмоциональной, тематикой — хотя и отмечает, что эти стихи «пробуждают желание размышлять и сравнивать», а «среди хаоса, что нагромоздила изобретательная нелепая фантазия писателя, можно отыскать настоящие перлы остроумия...» [4, с. 27].

Интерес к метафизикам, подогретый С. Джонсоном, возрождается в эпоху романтизма. Среди писателей-романтиков, высоко оценивших метафизическую поэзию, следует отметить Чарлза Лэма (еще современники отмечали в его очерках и эссе влияние метафизических «кончетто»), Томас Де Квинси, Уильям Вордсворт и Сэмюэл Тейлор Колридж [9, с. 31–37].

Наконец, третья «волна» интереса к метафизической поэзии пришлась на начало XX в. Ее явление подготовили публикации шотландского литературоведа и критика Герберта Джона Клиффрда Грирсона (1866–1960), а именно академическое издание Дж. Донна в двух томах (1912) и антология «Метафизическая лирика и стихотворения XVII в.: от Донна до Батлера» (1921). Откликом на последнюю стала знаменитая рецензия — программная статья Т. С. Элиота «Метафизическая поэзия» (опубл. в “Times Literary Supplement”, 20 октября 1921 г.), которая до сих пор считается одним из главных источников сведений об этой поэтической школе и о поэзии английского барокко.

\* \* \*

«Метафизические поэты» многократно обращались к образам усадьбы, сада, зеленых кущ, перпендикулярных аллей, образу ребенка и взросления под сенью отцовского дома. Для метафизиков, как мы уже отмечали выше, важна была цельность, «усадебность» мира, противопоставленная его мнимой раздельности {ср. эту идею, пусть и в другом ключе, осмысленную в хрестоматийном фрагменте Дж. Донна «Никто не остров» (“No man is an Iland”) из прозаического труда «Обращения к Господу в час нужды и бедствий» (“Devotions upon Emergent Occasions”, 1624)}.

Нередко в стихах метафизических поэтов усадьбе уподобляется душа человека. Ричард Крэшо в стихотворении «Гимн во имя и славу досточтимой святой Терезы» (“A Hymn to the Name and Honour of the Admirable Saint Teresa”, 1652) писал, что Любовь «селится (букв.: возводит усадьбу) в кроткой / И молочно-белой душе ласкового дитяти» (“Making his mansion in the mild / And milky soul of a soft child” — Ls 13–14) [13, с. 137]. Эндрю Марвелл в стихотворении «Капелька росы» (“On a Drop of Dew”) размышляет об «овеваемых ветром розах» как «новом пристанище (букв.: усадьбе) для росинок, оброненных на землю «с восточных небес», но «не радеющих о своем новом доме» (“Yet careless of its Mansion new” — Ln 4) [13, с. 208].

С усадьбой и прилегающими к ней угодами соотносят метафизики и горный мир. В трактате Т. Траэрна «Незамутненное око» (“A Sober Eye”) райский сад уподобляется поместью, а Господь — рачительному хозяину, который все еще ждет человека, некогда осквернившего Его сад (offender): «...Бог призвал к Себе человека и посулил ему усадьбу (Mansion) в Раю и на Небесех...» [19, с. 180]. В более позднем тексте «Царствие Божие» (“The Kingdom of God”) Т. Траэрн вспоминает свое раннее детство: «...когда я только пришел в этот мир, он был для меня светозарным домом <...>. Он мнился мне усадьбой (Mansion) пресветлого Отца, Чья благодать не оскудевает...» [19, с. 445].

Наконец, с огромной усадьбой сопоставлялся и мир, окружающий лирического героя. «О, мои незримая усадьба!» (“O my invisible estate”) — восклицает рассказчик в стихотворении Г. Воэна «Водопад» (“The Waterfall”, ок. 1650); тот же образ встречаем в стихотворении Т. Траэрна “Estate” (в рус. пер. — «Владение», однако английский вариант допускает и перевод «Усадьба»): «От века Божий нерушим закон: / Владеем миром вместе — я и Он» (пер. О.А. Комкова). Наконец, в стихотворении Дж. Херберта «Церковное крыльцо» (“The Church-porch”) метафорический образ усадьбы (и расположенной на ее территории церкви) развертывается уже в экономическом ключе: “A tithe

purloin'd cankers the whole estate" (ls 385–386) — «Краденая десятина, словно язва, поражает все поместье» [14, с. 14].

Не менее важной метафорой становится для метафизиков усадебный сад<sup>1</sup>. Образ сада неоднократно встречается в поэзии Дж. Херберта — прежде всего в связи с образом Эдема (ср. в его стихотворении «Цветок» (“The Flower”): “Thou hast a garden for us where to bide” (ln 46) — «Ты насадил сад, где мы могли бы обитать» [14, с. 161]). В стихотворении «Время» (“Time”) он сравнивает Смерть с садовником: “An executioner at best; / Thou art a gard'ner now” (ls 16–17) — «Прежде в лучшем случае палач, / Ты теперь — садовница». Ричард Крэшо в стихотворении «Святая Мария Магдалина, или Плакальщица» (“Saint Mary Magdalene; or, The Weeper”, 1646) создает замысловатое «кончетто»: “O wit of love! that thus could place / Fountain & Garden in one face” (ls 89–90) — «О премудрость (вариант пер.: остроумие) любви! ты одна могла сочетать / Источник вод и сад в одном лице!» [13, с. 194]

\* \* \*

Что может быть привлекательного, «манкого» для детей в такой замысловатой, нарочито «темной» поэзии?

В XVII в., в эпоху, когда расцветала метафизическая поэзия, сильна была пуританская концепция первородного греха. Согласно ей, ребенок с самого рождения «был обречен на адские муки, если некое вмешательство этому не воспрепятствует» [8, с. 432]. Душеспасительная детская литература той поры строилась на концепции ужаса перед адскими муками, страха ранней смерти и пр. Главными требованиями к писателям были «нравственная серьезность», «умение пробуждать в ребенке религиозные чувства» и проч. [8, с. 120].

Возникшие на таком фоне творения «метафизической школы» — поэзия Г. Возна и Т. Траэрна, отдельные стихи Э. Марвелла и Дж. Херберта с их интересом к личности ребенка, к созерцательному отдыху, мечтаниям, снам, детской игре — воспринимались как нечто революционное. Существенно опережая время, поэты-метафизики одними из первых в литературе выдвинули образы «мудрого дитяти» и «утратившего» эту мудрость взрослого. При этом, в отличие от романтиков (и в особенности неоромантиков, возвысивших «мудрое дитя» до уровня *in extremis*), они осознавали малость ребенка, его необразованность, робость перед огромным миром и пр. Г. Возн сравнивал дитя и семя растения, отмечая их «ранимость» — и, как следствие, «подверженность греху» [17, с. 89]. И даже «апологет детства» Т. Траэрн в стихотворении «Тени в воде» (“Shadows in the Water”) писал о «сладостных ошибках», которые мы совершаем в пору детской неопытности.

В следующих параграфах мы рассмотрим четырех поэтов-метафизиков и важные для них образы, оказавшие влияние на становление детской литературы XIX–XXI вв.

*«Зеленых дум зеленый дым»: сады и усадьбы Эндрю Марвелла*

Эндрю Марвелл, наиболее «придворный» из поэтов-метафизиков, автор политических сатир и памфлетов, может на первый взгляд показаться неожиданной фигурой в этом ряду. Западные исследователи выражают удивление: что же могло привлечь юного читателя в его стихах, проникнутых иронией, тонким эротизмом, а иногда и тревожными образами, в которых угадывается интерес к детскому телу и недвусмысленные намеки на «запретную любовь»? [12, с. 207] Тем не менее именно Марвелл первым из «поэтов-метафизиков» вошел в круг детского чтения (в 1801 г. было опубликовано

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [18].

собрание его стихов, адресованное юному поколению) — и на годы вперед, вплоть до середины XIX в., оставался популярным среди юных читателей [12].

Центральным произведением Э. Марвелла является поэма «Эплтон-хаус, милорду Фэрфаксу» (“Upon Appleton House, to My Lord Fairfax”, 1651) — ранний образец английской «усадебной лирики», или «стихов об усадебном доме» (country-house poem). Написанная октавами, она представляет собой пространный (776 строк) рассказ об поместье Эплтон в графстве Северный Йоркшир — бывшем цистерцианском монастыре, секуляризованном в годы Реформации (1539 г.). В первых строках поэмы Марвелл описывает «мертвый» господский дом, настолько большой, что в нем «может заблудиться ветер» (“where Winds as he themselves may lose”) — ср. тот же мотив в романе Ф. Х. Бернетт «Таинственный сад» (“The Secret Garden”, 1910). Вводит поэт и другие образы: пишет о тщете заморских архитекторов, уподобляет используемую ими лепнину «мраморным струпьям», возводимые ими дома — «пылинкам» (“mote of dust”) и сравнивает их деятельность с потугами строителей Вавилонской башни (хрестоматийная метафора человеческой гордыни и, как следствие, мировой разобщенности).

Такому усадебному дому, пустому и неприятному, в поэме противопоставлены цветущие сады — волшебное пространство фантазии, чьему описанию посвящена большая часть текста. При этом само «волшебство» создается за счет остранения и стилизации под «детское видение». Описывая густую траву, Марвелл замечает: “Where Men like Grashoppers appear, / But Grashoppers are Gyants there” (ls 371–371) — «Здесь люди кажутся [маленькими, как] кузнечики, / Зато кузнечики в ней — настоящие великаны!» [16, с. 18]. Далее поэт живописует диковинные цветы на куртинах сада, сравнивая их то с пушками, то с полками солдат (regiments), то с барабанами, в которые ударяют жужжащие пчелы.

В другом знаменитом тексте Э. Марвелла — стихотворении «Сад» (“The Garden”, опубл. 1681) — описываются вертограды близ неизвестной усадьбы. Здесь мы наблюдаем характерное для детской литературы смешение Райского сада и страны Кокейн (Cocaigne), где сок от виноградной лозы струится прямо в рот отдыхающего, а румяные яблоки, срываясь с веток, падают рядом с ним на траву.

Герой стихотворения «Сад», судя по всему, взрослый человек, однако обитает он в «довременном» мире, где еще ничего не возникло, и, подобно ребенку или библейскому Адаму, дает вещам имена. Центральная метафора здесь — творение мира из пустоты, *ab ovo* (характерный элемент детской игры), воплощенное, в частности, в следующих словах:

Annihilating all that’s made	Уничтожает все сущее,
(Reducing it) To a Green thought in a green shade	[Сводя его] к незрелой мысли в зеленой тени.
Ls 47–48	[16, с. 100]

Эти строки особенно любил уже упоминавшийся выше Кеннет Грэм. Впервые эта цитата — без кавычек, инкорпорированная в текст — встречается в его раннем эссе «Похороны на опушке» (“Funeral”, 1890). В более позднем эссе «Деревенский Пан. Очерки одного апреля» (“Rural Pan. An April Essay”, 1893) она появится вновь (на сей раз закавыченная) при описании досугов британского Пана. Наконец, в рассказе «За сценой — шум битвы» (“Alarums and Excursions”) из сборника «Золотые годы» (“The



Golden Age”, 1895) Грэм вводит аллюзию на этот пассаж, когда, погружаясь в мечты ребенка-рассказчика, рассуждает, как же это здорово «лежать себе на траве [в саду], нежась в зеленых и золотых фантазиях, <...> скользить беззаботно сквозь измышленный мир, одетый сплошь в зелень и золото» [11, с. 39].

*«Восторженное дитя»: поэзия Генри Воэна и Томаса Траэрна*

Два упоминаемых в подзаголовке поэта в наши дни все чаще именуются если не родоначальниками детской литературы, то во всяком случае создателями того образа ребенка, который закрепился благодаря романтикам и получил развитие в ее «золотой век» [8, с. 432].

Основная идея поэзии Генри Воэна воплощается в тезисе: «взрослые утратили радость, присущую детству», а вместе с ней и «самое понимание божественной природы Творения». Наиболее важными в этой связи представляются ему «непреходящая истина детского видения» и «незамутненность детского взора» [17, с. 104]. Подобные же мысли встречаем мы в зарисовках Томаса Траэрна, в которых он воспекает незамутненное счастье ребенка, восторг без гордыни и радость без чванливости:

О детства лик!  
Блаженный пламень! Свет небес!  
О край чудес!  
Как я велик,  
Как славен в этот сладкий миг! [7]

Поэт изображает тот возраст, когда «во всяком существе зрелась вечность», и «самый мир напоминал нам о том, что он вечен» (“The World resembled his Eternitie”)<sup>2</sup>. «Это не мир до грехопадения, — отмечает Ш. К. Силиг, — но собственный опыт поэта, воспоминания тех времен, когда он, дитя, еще ощущал в себе невинность Адама» [17, с. 104].

Впрочем, не следует забывать, что лирический герой этих поэтов — именно взрослый человек, и Царствие Небесное, увиденное через призму собственной памяти, представляется ему чем-то столь же недостижимым, как и возможность вернуться в детство. Показательно в том же ключе стихотворение Т. Траэрна «Царство Христово» (“Christendom”), идеи которого созвучны (пусть и опять же типологически — Траэрн был «открыт» лишь в начале XX в.) мыслям, выраженным в рассказах К. Грэма «Дорога в Рим» (“Roman Road”, 1895) и «Стены его были из ясписа» (“Its Walls Were as of Jasper”, 1898).

Цитаты из Г. Воэна встречаются в усадебных текстах Дж. Х. Юинг. В романе «Воспоминания старушки из дома напротив» (“Mrs. Overtheway Remembrances”, 1863) в главе «Река-Дом» (“Reka-Dom”) отец рассказчицы цитирует стихотворение «Ушли вы в светлые края» (“They are all gone into the world of light!”). Включенные в общий, ностальгический контекст главы, эти слова придают воспоминаниям героини, «чистым как хрусталь», оттенок раздумчивой элегичности [1, с. 296].

*«Жизнь-в-смерти»: «зыбкие миры» Джорджа Херберта*

Поэзия Джорджа Херберта — немногочисленные стихи, собранные в цикл «Алтарь» (“The Temple”, 1613) — как и сочинения Марвелла, на первый взгляд не имеет

<sup>2</sup> Ср. в пер. О. А. Комкова: «Простерся мир, как присносущный свет» [7].

ничего общего с миром детства. Фронтальной для Херберта становится тема смерти: на 190 страниц сборника встречается 62 вхождения существительного “death” («смерть») и 32 — глагола “die” («умереть»), не считая многочисленных синонимов и производных. Смерть, пишет Херберт, сопровождает человека с самого ее рождения; даже взятый из «душистого сундука» (“from a chest of sweets”) свивальник, в который запеленывают младенца, уподобляется в его поэзии савану [14, с. 91].

И тем не менее викторианские писатели, авторы сочинений для детей, регулярно обращались к его творчеству. Первые такие аллюзии обнаруживаем в сборнике Маргарет Гэтти (1809–1873) «Притчи, природой данные» (“Parables from Nature”, 1855) — цикле назидательных зарисовок, действие которых разворачивается в деревенском мире. Одному из текстов сборника — «Пылинки в солнечном луче» (“Motes in the Sunbeam”), построенному вокруг идеи о том, что «все мы, люди, злосчастные существа из пыли и праха», преобразуемся лишь в сиянии Божьего света, — предшествует цитата из стихотворения Дж. Херберта «Заутреня» (“Mattens”), слова, обращенные к Богу: “Then by a sunne-beam I will climbe to thee” (ln 20) — «И тогда я взберусь к тебе по солнечному лучу».

Строки, взятые из цикла «Алтарь», использовала и дочь М. Гэтти — Джулиана Хорейша Юинг (1841–1885), викторианская писательница, творившая в русле «детского сентиментализма». Первую же (заглавную) повесть из ее дебютного сборника «“Сон Мельхиора” и другие истории» (“Melchior’s Dream’ and Other Tales”, 1862), состоящего в большинстве своем из «усадебных текстов», предваряет цитата из стихотворения Дж. Херберта «Благодарность» (“Gratefulnesse”): “Thou that hast given so much to me, / Give one thing more a grateful heart” (ls 1–2) — «Ты, даровавший мне столь многое, / Даруй еще одну вещь — благодарное сердце» [14, с. 116]. Она акцентирует основную идею повести: как важно радоваться тому, что имеешь, и как жестоко ты можешь быть наказан за неблагодарность.

В эпиграфе к еще одной повести из того же сборника, «Гнездо черного дрозда» (“Blackbird’s Nest”), цитируется другое стихотворение Херберта — «Послушание» (“Obedience”): “Let me not think an action mine own way, / But as Thy love shall sway, / Resigning up the rudder to Thy skill” (ls 18–20) — «Не дай мне принимать решения самому, / Но только так, как подвигнет меня Твоя воля, / Препоручаю руль Тебе, кормчему» [14, с. 97]. И в этих строках опять же подводится смысловой итог центральной коллизии повести: маленькая рассказчица, не послушав священника, берет на «воспитание» птенчиков черного дрозда, которые, оторванные от родителей, в скором времени погибают.

\* \* \*

Рассказ о рецепции Джорджа Херберта в викторианской литературе был бы неполон без упоминания еще одного факта: в 1890 г. он стал героем исторического романа для подростков.

Образ поэта-метафизика вывела в своем сочинении викторианская романистка Эмма Маршалл (1830–1899). Маршалл была крайне плодовитым автором: на ее счету — более 200 романов для детей, не считая произведений малой формы. В своем творчестве она использовала отлаженный прием — брала историческое лицо и «свивала» вокруг него ткань повествования [10, с. 255–273]. Романистка обращалась к личностям самых разных эпох; среди ее героев был, например, поэт Филип Сидни, старший современник Херберта; его образ выведен в романе «Замок Пенхерст» (“Penhurst Castle”, 1894).

Однако самым продаваемым сочинением Маршалл стал именно роман «Под шпилем Солсбери: история из времен Джорджа Херберта» (“Under Salisbury Spire”, 1890).

Повествование в тексте ведется ретроспективно, от лица состарившейся героини — девушки по имени Марианна (на начало романа ей 18 лет); в первой главе она выходит замуж за пожилого вельможу Энтони Уидвилла и селится в его усадьбе близ города Солсбери, ввиду соборного шпиля. Херберт, с которым она вскоре знакомится, предстает в сочинении классическим романтическим героем (в одной из сцен он героически спасает тонущих в садовом пруду детей — дочь и пасынка героини); он — злоуст и мудрец, рассказчик и резонер (в частности, в общении с ним смягчается муж героини — любящий, но строгий и скупой на эмоции пуританин).

При этом важно понимать, что «Под шпилем Солсбери» — еще и усадебный текст. В центре романа — тема проклятого дома, бывшего монастыря, где селится молодая героиня. Драматические коллизии еще успеют развиваться, и тучи еще сгустятся над домом в Солсбери; однако в первых главах, воссоздавая воспоминания молодой женщины, Маршалл творит иную картину: она чередует нарочито предметные образы (например: «Дубовая дверь, густо обитая гвоздями...» [15, с. 10]) — и зыбкие, светлые, едва уловимые, что приводит на память не только ранний роман Дж. Х. Юинг «Воспоминания старушки из дома напротив», но и лирику Г. Возна и Т. Траэрна: «Ах, благословенные, счастливые дни — ушедшие, как сон по пробуждения» [15, с. 27]; «Ни одна тень не ложится на тропинку, и дурные предвестия не темнеют, словно тучи на небесах в небе» [15, с. 28] и т. п.

\* \* \*

В заключение скажем несколько слов о русской рецепции упомянутых сочинений; именно несколько — по той причине, что она крайне невелика. Большинство из названных детских произведений не переводились на русский язык — а если переводились, то при их изложении аллюзии и реминисценции из «метафизических поэтов» оказывались неизменно утрачены. Шанс на сохранение оставался лишь у эпитафий — однако в редких переводах из М. Гэтти и Дж. Х. Юинг, осуществленных в 1870-х гг., они оказались купированы (см.: [2; 3]).

Тем не менее многие мотивы, разработанные метафизиками, отразились в литературе XX–XXI вв. (пусть и в рамках типологического сходства). Так, известно косвенное влияние «Таинственного сада» (через посредство «Четырех квартетов» (1934) Т. С. Элиота) на поэзию А. А. Ахматовой «Таинственного сада» Ф. Х. Бернетт («Поэма без героя», 1940–1962; «Я к розам хочу, в тот единственный сад...», 1959) [5]. Созвучны образам Э. Марвелла «метафизические» сады Н. А. Заболоцкого («Ночной сад», 1936) и его же образы «загробного мира» («Прощание с друзьями», 1952). Встречается в литературе XX в. и образ погубленного «волшебного сада» — в частности, Петергофа, пострадавшего от рук немецких захватчиков (О. А. Берггольц, «Наш сад», 1944). Силен этот мотив, безусловно, и в эмигрантской литературе (где место «захватчиков» занимает уже советская власть» [1, с. 196–197]). Сильное влияние Э. Марвелла (в частности, в описаниях садов) ощущается в антиромане В. В. Набокова «Бледное пламя» (1962).

Примеры волшебных, в духе «метафизических» поэтов, садов встречаются и в советской детской литературе. Яркий тому пример — повесть Я. Н. Ларри «Необыкновенные приключения Карика и Вали» (1937), где преобразование сада происходит благодаря машинерии волшебства, а не вследствие остранения и детского видения. Мотив «карнавала цветов» встречаем в детской поэзии А. Л. Барто («В саду», 1960-е),

Ю. Н. Кушака («Лесной бал», 1987) и др.; впрочем, это сближение носит сугубо типологический характер.

#### Выводы

Как видим, метафизики оказывали существенное влияние на становление детской «усадебной» литературы. Многие введенные ими образы — такие, как образ «волшебного сада», где живут чудеса (творимые детским видением); образ «чистого как хрусталь» детства на лоне природы; наконец, образ родного дома, озаренного светом детских воспоминаний, — отозвались потом в детской литературе XIX–XXI столетий. Именно «метафизики» первыми обратили интерес и на поэтику «детского видения», столь важную для становления детской литературы. В нашей статье мы попробовали обозначить основные векторы этого научного направления; более детальный разбор влияния «метафизической школы» на детский «усадебный текст» еще ждет своих исследователей.

#### Список литературы

##### Исследования

- 1 Велигорский Г. А. «Усадебный текст» и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX – начала XXI в. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 416 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте»).
- 2 Джонсон С. Жизнеописания прославленных английских поэтов: в 3 кн. / изд. подгот. Н. И. Рейнгольд, Т. А. Гуревич. М.: Ладомир: Наука, 2023. Кн. 1. 904 с. (Серия «Литературные памятники»).
- 3 Каратеева Т. «Where past and future are gathered...»: «Поэма без героя» Ахматовой и «Четыре квартета» Элиота // Всемирное слово. 2011. № 14. С. 91–94.
- 4 Красавченко Т. Н. Метафизическая школа // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 531–532.
- 5 Carpenter H. The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford: Oxford University Press, 1984. 588 p.
- 6 Duncan J. E. The Revival of Metaphysical Poetry: The History of a Style. Hempstead (NY): Octagon Books, 1969. 227 p.
- 7 Gottlieb S. Under Salisbury Spire with the Fictional George Herbert // George Herbert's Pastoral: New Essays on the Poet and Priest. Cranbury (NJ): Associated University Press, 2010. P. 255–273.
- 8 Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century [sic!] / ed. H. J. C. Grierson. Oxford: At the Clarendon Press, 1921. 244 p.
- 9 Seelig S. C. The Shadow of Eternity: Belief and Structure in Herbert, Vaughan, and Traherne. Lexington (KY): The University Press of Kentucky, 1981. 194 p.
- 10 Stewart S. The Enclosed Garden: The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry. Madison; Milwaukee (WI); London: The University of Wisconsin Press, 1966. 226 p.

##### Источники

- 11 Гэтти Ю. Повести для юношества / пер. с англ. М. К.....й. СПб.: Печ. В. И. Головина, 1871. 140 с.
- 12 Гэтти М. Притчи из природы: Летние рассказы для юношества / пер. с англ. СПб.: Тип. В. Нусвальта, 1872. 127 с.

- 13 *Трэхерн Т.* Удивление / пер. с англ. О. Комкова // Английская поэзия. 2017. № 1. Available at: <http://eng-poetry.ru/Поem.php?ПоemId=5880> (дата обращения: 26.04.2023).
- 14 *Grahame K.* The Golden Age / profusely ill. by M. Parish. London: John Lane, 1899. 252 p.
- 15 *Greteman B.* “Too Green / Yet for Lust, but not for Love”: Andrew Marvell and the Invention of Children’s Literature // Childhood, Education and the Stage in Early Modern England / ed. by R. Preiss, D. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 207–224.
- 16 *Herbert G.* The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations. Cambridge: Printed by Th. Buck and R. Daniel, 1633. 166 p.
- 17 *Marshall E.* Under Salisbury Spire, in the Days of George Herbert: The Recollections of Magdalene Wydville. London: Seeley & C<sup>o</sup>, 1890. 344 p.
- 18 *Marvell A.* Poems / ed. by G. A. Aitken. London: George Routledge & Sons, 1923. 228 p.
- 19 The Works of Thomas Traherne: in 4 vols. / ed. by J. Ross. Cambridge: D. S. Brewer, 2005. 2092 p.

\*\*\*

© 2023. Georgy A. Veligorsky  
Moscow, Russia

**“ANNIHILATING ALL THAT’S MADE / REDUCING  
TO A GREEN THOUGHT IN A GREEN SHADE”:  
ALLUSIONS FROM METAPHYSICAL POETS IN THE ENGLISH-RUSSIAN  
“ESTATE TEXT” OF THE 20<sup>TH</sup> – 21<sup>ST</sup> CENTURIES  
(M. GATTY, J. H. EWING, K. GRAHAME, F. H. BURNETT ET AL.)**

**Acknowledgements:** The study was carried out at the IWL RAS with support of the Russian Science Foundation grant no. 22-18-00051. Available at: <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

**Abstract:** The paper examines the influence of English metaphysical poets of the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries (A. Marvell, G. Vaughan, T. Traherne, J. Herbert) on the children’s “estate” novel of the Victorian era. The author conducts analysis for what purpose the children’s writers (M. Gatty, J. H. Ewing *et al.*) introduce the appropriate intertext into their novels and stories (to emphasize the unsteadiness of the world; to create “volatile” nostalgic images; depicting the estate as an earthly paradise, *etc.*). The study discusses the quotes they use (both as epigraphs and inclusions in the fabric of the narrative), as well as considers how these ideas were perceived by English “estate” authors of the 20<sup>th</sup> century (K. Grahame, F. H. Burnett, Ph. Pearce, *et al.*). The paper pays special attention to the novel “Under the Salisbury Spire” by E. Marshall, the first novel for children, where a poet, a representative of the “metaphysical school”, is introduced as one of the main characters. The research also touches upon the reception of metaphysical works in Russian literature of the middle of the 20<sup>th</sup> century, associated with the estate theme (works by A. A. Akhmatova, V. V. Nabokov, N. A. Zabolotsky, *et al.*).

**Keywords:** Metaphysical School, Estate, “Estateness”, G. Herbert, T. Traherne, A. Marvell, G. Vaughan.



**Information about the author:** Georgy A. Veligorsky — PhD in Philology, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

**Received:** March 25, 2023

**Approved after reviewing:** April 19, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Veligorsky, G. A. “‘Annihilating All That’s Made / Reducing to a Green Thought in a Green Shade’: Allusions from Metaphysical Poets in the English ‘Estate Text’ of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries (M. Gatty, J. H. Ewing, K. Grahame, F. H. Burnett et al.)” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 257–267. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-257-267>

## References

- 1 Veligorskii, G. A. “‘Usadebnyi tekst’ i natsional’nyi kul’turnyi kod: russko-britanskii literaturnye svyazi XIX – nachala XXI v.” [“The ‘Estate Text’ and the National Cultural Code: Russian-British Literary Relations of the 19<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Century]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 416 p. (In Russian)
- 2 Dzhonson, S. *Zhizneopisaniia proslavlennykh angliiskikh poetov [Biographies of famous English poets: in 3 Books]*, book 1, ed. by N. I. Reingol'd, T. A. Gurevich. Moscow, Lodomir: Nauka Publ., 2023. 904 p. (Series “Literaturnye pamiatniki” [“Literary monuments”]) (In Russian)
- 3 Karateeva, T. “‘Where past and future are gathered...’: ‘Poema bez geroia’ Akhmatovoi i ‘Chetyre kvarteta’ Eliota” [“‘Where Past and Future Are Gathered...’: ‘Poem without a Hero’ by A. Akhmatova and ‘Four Quartets’ by T. S. Eliot”]. *Vsemirnoe slovo*, no. 14, 2001, pp. 91–94. (In Russian)
- 4 Krasavchenko, T. N. “Metafizicheskaia shkola” [“Metaphysical School”]. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], ed. by A. N. Nikoliukin. Moscow, NPK “Intevak” Publ., 2001, col. 531–532. (In Russian)
- 5 Carpenter, Humphrey. *The Oxford Companion to Children’s Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1984. 588 p. (In English)
- 6 Duncan, Joseph Ellis. *The Revival of Metaphysical Poetry: The History of a Style*. Hempstead (NY), Octagon Books Publ., 1969. 227 p. (In English)
- 7 Gottlieb, Sidney. “Under Salisbury Spire with the Fictional George Herbert.” *George Herbert’s Pastoral: New Essays on the Poet and Priest*. Cranbury (NJ), Associated University Press, 2010, pp. 255–273. (In English)
- 8 Grierson, Herbert John Clifford, editor. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* Oxford, At the Clarendon Press, 1921. 244 p. (In English)
- 9 Seelig, Sharon Cadma. *The Shadow of Eternity: Belief and Structure in Herbert, Vaughan, and Traherne*. Lexington (KY), The University Press of Kentucky, 1981. 194 p. (In English)
- 10 Stewart, Stanley. *The Enclosed Garden: The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry*. Madison, Milwaukee (WI), London, The University of Wisconsin Press, 1966. 226 p. (In English)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-268-284>

УДК 82.161.2-2.09

ББК 83.3(4УКР)5

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. В. И. Гуменюк

г. Симферополь, Крым

## ПЬЕСА ЛЕСИ УКРАИНКИ «ОДЕРЖИМАЯ» И ЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Аннотация:** Выдающаяся украинская писательница эпохи раннего модернизма Леся Украинка (Лариса Петровна Косач, в замужестве Квитка, 1871–1913) снискала широкое признание, прежде всего, как лирическая поэтесса, но в итоге именно обращение к драматургии определило ее ведущие художественные искания и достижения. Эксперименты в сфере прозаической психологической пьесы («Голубая роза», «Прощание»), стихотворных пьес, в которых актуализируются античные и романтические традиции («Ифигения в Тавриде», «Скульптор»), приводят к появлению поэтической драмы, в которой утверждаются художественные тенденции модернизма. Пьесой, по признанию многих исследователей ставшей первым драматургическим шедевром писательницы, является драматическая поэма «Одержимая». Здесь евангельские образы и мотивы вводятся в круг новейших духовных поисков и неожиданных интерпретаций. Художественно постигая проблему любви к человечеству и любви к конкретному человеку, Леся Украинка подчеркивает ее сложность и многогранность и отнюдь не склонна приходить к однозначным категорическим выводам. Хотя дальнейшие поиски автора не лишены экспериментов, в общем, они развиваются в системе, определенной «Одержимой», в системе поэтической интеллектуальной драмы, которая конкретизируется преимущественно в жанре драматической поэмы неоромантического образца. Стилиевой доминантой «Одержимой», как и многих последующих пьес поэтессы, является интеллектуальная насыщенность. Основным средством художественного интеллектуализма предстает взаимодействие идеологических персонажей, невысказанное без раскрытия их неоднозначности, без глубинного психологизма. Идеологичность персонажа (подчинение психологически обоснованного характера идее, его слитность с идеей) имеет отношение к символической мифологизации эмпирической действительности, к ее поэтической трансформации, с которой связана своеобразная образная зрелищность.

**Ключевые слова:** Леся Украинка, «Одержимая», драматургические поиски, поэтическая драма, жанр, стиль.

**Информация об авторе:** Виктор Иванович Гуменюк — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт крымскотатарской филологии, истории и культуры этносов Крыма, Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова, пер. Учебный, д. 8, 295015 г. Симферополь, Крым.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7636-7445>

E-mail: [olvimy@mail.ru](mailto:olvimy@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 12.07.2021

**Дата одобрения рецензентами:** 10.10.2022

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Гуменюк В. И. Пьеса Леси Украинки «Одержимая» и ее литературоведческие интерпретации // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 268–284. <http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-268-284>

Леся Украинка, заявив о себе как о незаурядной лирической поэтессе, продолжала неустанные творческие поиски, содействуя обновлению различных литературных жанров — эпической поэзии, прозы, публицистики, литературной критики. Но главным образом ее привлекала драматургия. Так драматургический дебют — пьеса «Голубая роза» (1896) — принадлежит к первым в украинской литературе образцам новой психологической драмы, в художественной структуре которой существенны черты натурализма и символизма. Но вместе с тем в этом произведении еще довольно ощутимы черты традиционного бытописания, существенно ослабевающие за счет углубления художественного психологизма в небольшом драматическом этюде «Прощание», также написанном прозой. Не удовлетворяют автора и первые опыты в сфере поэтической драмы: отмеченная романтической велеречивостью большая пьеса «Скульптор», в конце XIX в. оставшаяся незавершенной, и драматическая сцена «Ифигения в Тавриде». Синтезировать масштабность и этюдность, четкость и непринужденность поэтессе сначала удается в рассказе «Над морем» (1898), а затем в драматической поэме «Одержимая» (1901). В пьесе «Одержимая» органично сочетаются и присущие предыдущим пробам автора в сфере поэтической драмы тенденции мифологизации образной системы — использование древнего мифа и мифотворчество. Библейский миф подвергается в «Одержимой» существенному переосмыслению.

Произведение состоит из четырех частей, каждая из которых начинается краткой вступительной ремаркой, где с предельной лапидарностью, неотделимой от изысканной поэтичности, очерчены обстоятельства действия и фигуры его участников. В первой части — это безликий люд, который «обложил далекий берег», «одержимая духом» Мириам и «кто-то вдалеке», к кому направлен ее взгляд (позже уточняется, что это Мессия). Во второй части, где события происходят в Гефсиманском саду, люд, о котором мы уже имеем представление как о толпе, следовавшей за Мессией, несколько конкретнее представлен в собирательном образе двенадцати господних учеников, спящих «непробудным сном», а на их фоне вновь выразительно предстают Мессия и Мириам. В третьей части видим Мириам на Голгофе у подножья креста распятого Мессии. В четвертой на иерусалимской площади Мириам сталкивается с толпой, презрительно охарактеризованной в ее предыдущем монологе и на этот раз более рельефно конкретизированной в отдельных эпизодических персонажах.

Расположение действующих лиц подчеркивается красноречивым использованием светотеней, в общем характерным для поэзии Леси Украинки. В первой части люд «чернеет», «тучей залег» [37, т. 3, с. 126]. Во второй Мириам оказывается в «глубочайшей тени, откуда ей виден Мессия в лунном свете» [37, т. 3, с. 137]. В последующих частях с исчезновением Мессии исчезает и свет, о нем уже нет речи.

Начинается пьеса пространным монологом Мириам. В ее пронизанных возвышенно-таинственной образностью горестных размышлениях предстает величествен-

ная фигура склонного к самопожертвованию Мессии, к которому героиня питает безмерное сочувствие:

...О, яке ж то горе –  
Месією, що світ рятує бути!  
Всім дати спокій і нещасним бути  
(...О, какое горе —  
Мессией, мир спасающим, быть!  
Всем дать спокойствие и несчастным быть) [37, т. 3, с. 127].

Монолог прерывается ремарками, указывающими на невыразимость пылких чувств Мириам: «Расшатываясь, как те, которые голосят на погребении, поет тихо восточную песню, долго, без слов»; «Поет вновь»; «Поет вновь»; «Поет» [37, т. 3, с. 127]. Мириам осознает далеко не во всем подвластную рациональному постижению силу своего порыва, о чем свидетельствуют ее слова, важные для восприятия всей пьесы:

Про се співати можна, а сказати  
слів не стає...  
(Петь об этом можно, а сказать  
не хватает слов...) [37, т. 3, с. 127].

Монолог Мириам сменяется ее диалогом с Мессией, приближающимся, дабы успокоить страдальцу. Это тяготеющий к афористической четкости, образно выразительный и психологически утонченный диалог. Здесь Мириам от смущения переходит к еще большей решимости в своем стремлении любить героя как человека и ненавидеть его врагов, а Мессия остается непоколебимым в своей безграничной любви ко всем и за неприятие такой любви покидает Мириам, констатируя, что для нее он не Мессия [37, т. 3, с. 137].

Вторая часть представляет собой продолжение монолога Мириам, бесконтактно перемежающегося с монологическими репликами Мессии, не видящим женщины и обращающимся то к ученикам, которые в тревожную ночь спят равнодушным сном (именно этот сон предельно возмущает героиню), то к невозмутимым небесам. Поэтесса сосредотачивает внимание на тех образных деталях легенды, которые подчеркивают человечность героя. Жалость к Мессии порождает еще большую непримиримость, еще большую силу духа в слабой женщине:

Я тепер не тільки  
до ворогів його ненависть маю,  
але й до друзів  
(Я теперь не только  
к врагам его ненависть питаю,  
но и к друзьям) [37, т. 3, с. 138].

Третья часть — это монолог Мириам у креста распятого Мессии, где ненависть скорбной героини достигает еще больших вершин:

Я всіх і все ненавиджу за нього:  
і ворогів, і друзів, і юрбу...  
(Я всех и все ненавижу за него:  
и врагов, и друзей, и толпу...) [37, т. 3, с. 139].

Однако это не слепая и всепоглощающая ненависть. Отчаянные размышления Мириам по поводу причин, вызвавших ее, удивительно проникновенны и убедительны, и притом исполнены такой невероятной искренности и теплоты, что не могут не вызвать сочувствия. Да и Мириам сама не абсолютизирует своей ненависти, склонна посмотреть на себя глазами Мессии: «Нехай в моїм житті все, все неправда...» («Пусть в моей жизни все, все неправда...») [37, т. 3, с. 140].

В последних строчках монолога третьей части ненависть Мириам начинает парадоксальным образом направляться и на ее собственную душу, которую «не хотел принять Мессия» [37, т. 3, с. 141]. А в четвертой части она уже на вопрос одного из толпы, кого же ненавидит, просто сипит в ответ: «Всіх вас, себе і світ» («Всех вас, себя, весь мир») [37, т. 3, с. 145].

Лишь только смерть могла освободить героиню от такой пылкой, все возрастающей ненависти, но смерть не напрасная, ведь все же в противоположность Мессии, который принес жертву ради мира, жертва Мириам — ради него самого. Это жертва из-за ненависти, порожденной любовью к конкретному человеку, вознесенной на такую же высоту, как и любовь ко всему человечеству.

События четвертой части происходят на фоне осторожного триумфа тайных поклонников по поводу воскресения Мессии (они индивидуализированы в фигурах умеренно экзальтированных Иоганны и Старого). Эта осторожность и становится новым толчком к взрыву чувств героини, погибающей, прежде всего, от огня этих чувств, а уже потом — от града фарисейских камней.

Таким образом композицию произведения определяют четыре фрагмента, пронизанные динамикой возрастания в душе героини ненависти, порожденной любовью. Конфликт в ее душе (смятенной, чуткой и в то же время властной, «одержимой духом») вынесен на первый план, его питают конфликты с Мессией и толпой. Завязка ведущего конфликта происходит за пределами непосредственного действия, вступительный монолог лишь сообщает о ней, а кульминация совпадает с развязкой. Основное драматическое течение связано с отмеченными яркой образностью и исполненными интеллектуальной силой монологическими размышлениями Мириам и ее диалогами с Мессией, с его поклонниками. Конфликт, ведущим участником которого является Мессия, развивается преимущественно по законам драмы, в которой преобладает внешнее действие. Он очерчен в пьесе лишь с помощью отдельных красноречивых штрихов и предстает почвой для основных событий.

Исследователи не раз обращали внимание на засвидетельствованную письмами поэтессы глубинную связь образной системы «Одержимой» (написанной в течении одной ночи над постелью умирающего Сергея Мержинского, социал-демократа, борювшегося за благо всех, а в дни тягот оставшегося всеми забытым) с событиями личной жизни поэтессы. Этот аспект вызревания художественного замысла анализирует Олена Шпилева [30, с. 328–336]. Образы «Одержимой» в общественно-биографическом, глубоко личностном контексте становятся предметом художественного постижения в киноповести Ивана Драча «Иду к тебе» [35, с. 85–183] и одноименном фильме (режиссер Микола Машенко, в главной роли Алла Демидова, киностудия имени А. Довженко, 1971). Это личностное начало, хоть и опосредованно, но выразительно проявляется в могучей лирической стихии пьесы, о чем писали Авраам Гозенпуд [6, с. 46], Наталия Кузякина [18, с. 25; 19, с. 65; 20, с. 228], Микола Степаненко [27], Оксана Забужко [13, с. 86], Татьяна Вирченко [5, с. 7–8] и много других исследователей. Эту особенность своего произведения прекрасно ощущала и сама поэтесса, ибо включила его в лири-



ческий сборник «Отзвуки». Некоторые автобиографические черты в облике главной героини, близость ее к героине лирической, преобладание монологов, особое внимание к нюансам внутренней жизни персонажей — все это признаки родового синкретизма. Связь драмы с лирикой поэтессы тем более органична, что речь идет о лирике, в которой драматизм является стилевой доминантой, на чем сосредотачивает внимание Григорий Аврахов. Рассматривая стихотворения преимущественно интимного характера, близкие и по времени создания, и по образам и мотивам к «Одержимой», он отмечает, что их «смысловое единство, четкая последовательность в изображении обстоятельств и связанных с ней оттенков переливов чувств, дают основание полагать, что, фиксируя большой силы душевную драму, поэтесса хотела создать обширный цикл или даже несколько циклов, связанных сквозным лирическим сюжетом. Что-то на подобии (да, наверное, и не без влияния) «Увядшего листья» Ивана Франко» [1, с. 167].

Характерна своеобразная зрелищная образность «Одержимой». Ведя речь об эмоциональной динамике поэзии Леси Украинки, Дмитро Донцов указывает на красноречивые ее проявления — на «свет и тени, световые контрасты, игру красок», появления Христа поэтесса, которая «вообще очень часто думает красками», рисует как «свет в полночи», как «зареву кровавое» [9, с. 31]. Изысканную последовательность использования в пьесе красок и светотеней прослеживают также О. Шпилева и Олег Бабышкин [30, с. 344; 2, с. 60]. Об особом значении сложного взаимодействия света и тьмы в художественной структуре пьесы ведет речь О. Забужко, размышляя о созвучности духовных поисков Леси Украинки отличным от ортодоксального христианства мифологическим представлениям и религиозным течениям [13, с. 156]. Своеобразно и притом небезосновательно трактует семантику соответствующей образности Галина Яструбецкая: «Я бы сказала, что здесь не контрастируют свет и тьма, здесь ударяются друг с другом светонесущие субстанции с несколько различными энергетическими источниками» [32, с. 35].

А. Гозенпуд отмечает характерную для произведений поэтессы «метафорическую цепь». Как на красноречивый в «Одержимой» образ, который «появившись, продолжает жить, непрестанно развиваясь и возрастая», он указывает на образ камня [6, с. 50]. Леля Кулинская дополняет эти примеры, ссылаясь на «нагрузку», которую несет на себе слово «пустыня» [22, с. 81]. Очевидно, что в этом контексте можно рассматривать и сравнение героиней своей души с обгоревшей «хатою-пустою» («заброшенным жилищем») [37, т. 3, с. 131]. Так же можно проследить и функционирование образа тучи, не только во вступительном монологе Мириам, но и во всем произведении. Притом все эти образы существуют не параллельно, а в тесном взаимодействии. К примеру, упомянутый образ обгоревшей хаты имеет отношение и к ощущению пустыни, и к игре светотеней. Шире обосновывает такие наблюдения Наталя Кузякина: «Диалектика мысли и чувств «Одержимой» воплощена в образном лейтмотиве, — в принципе собственно музыкальном, впервые введенном Р. Вагнером в драматургию «Кольца Нибелунгов» [18, с. 26]. Через всю пьесу среди иных лейтмотивов проходит, как упоминалось выше, и возрастание ненависти Мириам.

Можно говорить не только о лиричности драмы, но и об ее эпических измерениях — легендарный фон основного действия, монументальная масштабность проблем. Обращает на себя внимание не только своеобразная живописность, но и музыкальность произведения. Музыкальность, прежде всего, глубинная, как указывалось выше, отмеченная, в частности Н. Кузякиной [18, с. 26]. Присутствует также музыкальность буквальная, например, воплощенная в бессловесном пении Мириам [37, т. 3, с. 127].

Изысканность композиции, утонченный психологизм и связанная с ним подтекстовая недосказанность, родовой синкретизм, красноречивая символика цвета и светотеней — все это свидетельства все большей значимости в стилистике писательницы средств новой драмы, ощутимых уже в ее первой пьесе — «Голубой розе». При этом в «Одержимой» Леся Украинка выходит на принципиально новый уровень не только собственного драматургического мастерства, но и общего развития европейской драмы XX в., упреждая новации многих позднейших авторов [25, с. 101–171].

Изысканный словесный поединок, на который обратил внимание Микола Зеров [15, с. 385–388], а за ним и иные исследователи, впервые в драматургии поэтессы с особой выразительностью проявился именно в «Одержимой». Это в значительной степени дало М. Зерову основание назвать пьесу «первой в ряду тех драматических поэм, которые считаются шедеврами Леси Украинки» [15, с. 374]. Именно в «Одержимой» персонажи при всей своей многогранности, психологической обоснованности и убедительности имеют идеологическую подоплеку, предстают непосредственным воплощением художественных идей.

Идеологичность пьесы ощущалась многими исследователями. Правда большинство из них, анализируя произведение, ставили знак равенства между идеологичностью социально-общественной и художественной. По мнению одного из первых исследователей произведения Ивана Стешенко «Одержимая» — это пьеса только о роли ненависти в жизни [27, с. 41]. Хотя и не совсем обоснованно, но все же довольно прямолинейно утверждая, что Леся Украинка «взяла христианство символом украинского общества» [8, с. 61], Д. Донцов в статье «Поэзия индивидуализма» называет пьесу «страстным, потрясающим своей глубиной философским памфлетом» на тему противопоставления христианской покорности и воинствующей активности. Он отмечает, что «Одержимая» — это «общественный обвинительный акт против врагов, особенно же друзей Мессии» [8, с. 61–62]. Конфликт в душе героини остается вне поля зрения исследователя.

Детально анализируя произведение, А. Гозенпуд, стремится постичь его многогранность: «Воплощение глубокого одиночества, Мириам видит и понимает нечеловеческое одиночество Мессии, знает напрасность его жертвы. Но утешить Мессию она бессильна, ибо его сердце вмещает вселенную, ее же душа — только его самого» [6, с. 48]. Все же (как видно, в частности, и из процитированных выше слов) над исследователем тяготеют определенные схематичные представления, согласно которым жертвенная смерть Мириам («не за небесное царство», а «из-за любви») — это ее «победа над Мессией» [6, с. 48–49].

По мнению О. Шпилевой «идейный стержень» произведения — «острая полемика между представителем прогрессивного, демократического лагеря и представителем реакционного, клерикального лагеря» [30, с. 336]. Исследовательница полагает, что от первичного заглавия «Мессия и Одержимая» поэтесса отказалась, ибо отошла от своего стремления показать борьбу «вполне объективно, беспристрастно» [30, с. 336–337]. Между тем своеобразие этого произведения в значительной мере объясняется взаимодействием упомянутых объективности и субъективности, непредвзятости и ангажированности. Рассматривая пьесу в контексте лирики поэтессы, как политической, так и интимной, резонно отмечая, что в «Одержимой» «все эти мотивы не столько повторились, сколько сплелись в крепкий узел сложных и неразрешимых вопросов», О. Бабышкин все же переходит к неременному разрешению этих вопросов и упрощенно трактует пьесу: «Гуманизм Мессии — абстрактный и, по сути, беспредметный

гуманизм, каким оправдывается всякое зло и насилие, обман и несправедливость. Гуманизм Мириам зиждется на любви ко всему, что двигает жизнь вперед...» [2, с. 56–59]. Вслед за О. Бабышкиным о том, что в «Одержимой» осмыслена «реакционная суть» христианской идеологии, а также ее «вредное влияние на революционные поиски народа» пишут Л. Кулинская [22, с. 78] и другие исследователи. Преимущественное большинство из них, в общем, трактует произведение как утверждение человеческой активности и отрицание сомнений относительно ее, причем Мириам предстает как образ активно-положительный, а Мессия — как пассивно-отрицательный.

На подобных позициях стояли не только многие литературоведы советского пространства, но и исследователи из украинской диаспоры. Д. Донцов, вопреки многим своим резонным наблюдениям, считал пьесу «памфлетом», «сплошным обвинительным актом» [8, с. 61]. Не один из литературоведов зарубежья вслед за Д. Донцовым видел в произведении только призыв к активности. Например, Роман Задеснянский считает, что Мессия в «Одержимой» существенно отличается от евангельского. По его мнению, последний, в отличие от осуждаемого исследователем героя Леси Украинки, учил любить только лишь личных врагов, а не врагов народа [14, с. 82]. Возможно, эти размышления и не лишены резона, порой сложно определить, где пролегает черта между теми и другими врагами, тем более, когда речь об этом идет в связи со сложным художественным произведением. В данном случае уже само осуждение героя Леси Украинки весьма симптоматично.

Но упомянем и противоположные толкования, где Мириам и Мессия, так сказать, «меняются местами». Предтечей таких трактовок можно считать высказывание Михайла Драй-Хмары, который, справедливо полагая, что в «Одержимой» с проблемой ненависти сочетается проблема любви, все же утверждал, что Мириам не выходит за пределы «личных индивидуальных переживаний», а, следовательно, не понимает жертвы Мессии, ибо «не доросла до такого понимания» [10, с. 123]. Очевидно, под влиянием таких высказываний Борис Якубский идет еще дальше в направлении схематизации произведения. В своей крайне противоречивой статье «Поэма чрезмерного индивидуализма» он рассматривает «Одержимую» как проявление «негативного вообще для поэта мировоззрения чрезмерного индивидуализма» [31, с. 116]. Объясняя его «биографически-личностными моментами, связанными с ночью создания «Одержимой» [31, с. 117], исследователь, по сути, вырывает фигуру Мириам из контекста всего произведения и не воспринимает в ней главного — одержимости.

В неожиданном ракурсе предстает проблематика пьесы в статье Н. Яценко «Проблема свободы личности в ранних драматических произведениях Леси Украинки». По мнению исследовательницы, Мириам, полностью отдаваясь власти субъективных чувств, приносит ненужную жертву (интересно в связи с этим вспомнить высказывание А. Гозенпуда о «напрасности» жертвы Мессии [6, с. 48]). «Эта жертва, — пишет о Мириам Н. Яценко, — не из любви, а из гордыни», восхищаясь Мессией, героиня «скептически относится к его человеколюбивой миссии» [34, с. 61]. Предлагая интересное предположение о том, что в пьесе «наблюдается как бы раздвоение личности автора», исследовательница считает, что «писательница объективно отдает предпочтение Мессии, идущему на смерть за дело всей своей жизни» [34, с. 62]. Таким образом, позиция Н. Яценко является иной крайностью по отношению к позиции О. Шпилевой или других исследователей, с которыми она полемизирует. С такой же крайностью встречаемся и в статье Владимира Смырнива [25]. Прообразом Мириам в пьесе, предполагает исследователь, является фигурирующая в старозаветных Книгах Моисея

мятежная сестра этого пророка — Мириам. По мнению В. Смырнива, «фигура Мириам в поэме "Одержимая" свидетельствует, что ее мировоззрение, базирующееся на понятиях Старого Завета, является главным препятствием в восприятии учения Мессии», которое вместо «ока за око, зуб за зуб» предвидит прощение всех личных обид [25, с. 164]. Это мнение не лишено резона, хотя бы по причине его определенной созвучности с публицистической работой Леси Украинки «Заметки по поводу статьи Политика и этика» [36]. Все же оно не учитывает специфики художественного произведения и ведет к упрощенному его пониманию.

Крайне противоположные, хотя и не лишённые оснований, толкования идеологичности персонажей, а, следовательно, и всей драмы, являются одним из свидетельств не просто художественной глубины классического произведения, но и новых и непривычных путей достижения этой глубины.

Было бы несправедливо считать, что в литературоведении не наблюдались тенденции к постижению художественной неоднозначности «Одержимой». Показательны в этом отношении размышления Микола Евшана, который в рецензии 1911 г. на издание произведений поэтессы, ее художественное обращение к далеким эпохам связывает с плодотворными течениями обновления поэтической речи. Отмечая «скрежет и диссонанс» [11, с. 61], которыми, по мнению исследователя, отзывается современная жизнь в прозаических произведениях писательницы, М. Евшан говорит об особой гармонии драматической поэмы «Одержимая» и называет ее «поэмой о любви Мириам к Христу», в которой раскрываются «трагедии души», «отчаяние и восхищение» [11, с. 61]. М. Евшан указывает на многогранность произведения, на то, что его поэтично-возвышенные, монументальные измерения не перечеркивают лирической элегичности, присущей лирической поэзии и эпической прозе Леси Украинки [11, с. 62]. Направлены на осмысление неоднозначности произведения и суждения Н. Кузякиной. Исследовательница пишет о том, что в пьесе «частности духовных столкновений "его" и "ее" перерастают в напряженную дискуссию о вечных проблемах бытия» [18, с. 65]. Как взаимодействие равноправных идеологических персонажей трактует драматический смысл произведения Лина Костенко: «Христос — это искупление за человеческие грехи перед Богом. Мириам — это искупление за человеческие грехи перед Христом» [17, с. 20]. К подобному толкованию склонна и Ирина Бетко: «Природа жертвенности героев Леси Украинки всегда психологически мотивирована, но мотивы у каждого свои: у Мириам — моральный максимализм, у Мессии — призвание спасти мир» [4, с. 30]. «Одержимость и великая идея, — подчеркивает Г. Яструбецкая, — понятия одного эмоционально-психологического ряда». В связи с этим исследовательница ссылается на высказывание Ивана Дзюбы: «Мириам — адепт великой идеи. Христос — также. У Мириам — спасти Иисуса. У Иисуса — спасти человечество» [7, с. 21; 34, с. 37].

При всей общественной ангажированности, лирической взволнованности писательницы, выраженных в ее драме, она чувствует ограниченность той или иной идеологической доктрины и, прибегая к художественному изображению идеи, стремится ощутить эту идею во всех сложностях, противоречиях, в соотношениях с реалиями бытия, и, следовательно, приходит к ощущению живого взаимодействия идей. Источником таких художественных постижений является сложный, неоднозначный драматизм, присущий уже первым лирическим произведениям поэтессы. Предпосылки такой поэтики наблюдаем и в прозаических произведениях писательницы, где характеры хоть и в некоторой степени тяготеют к идеологичности, присущей позднейшим драмам, все же преимущественно лишены однозначности. Характерен с этой точки зрения уже небольшой рас-



сказ («образок») «Такова ее доля» [37, т. 7, с. 9–11]. Персонажи «Одержимой» тем более не подлежат толкованию в координатах положительные — отрицательные. Очевидно, могут быть различные модификации взаимодействия идей, но в «Одержимой» вполне последовательно выдержан принцип их равноправности, а, следовательно, и равноправности идеологических персонажей. Это обуславливает глубокую философичность произведения и невозможность интерпретировать его в том или ином узком идеологическом русле.

Принципы создания героя, который при всей социально-психологической определенности является, прежде всего, героем идеи, и принципы художественного взаимодействия идей, впервые явленные писательницей в «Одержимой» и характерные для ее дальнейших драм, во многих существенных аспектах близки тем принципам, которые Михаил Бахтин отметил в романном творчестве Федора Достоевского. Исследователь назвал их полифонией [3]. Правда, М. Бахтин последовательно и категорично отказывает драме в способности к полифонии, считая, что драма монологична по своей природе, что ее конструктивные особенности не дают возможности надлежащим для полифонии образом дистанцировать образную структуру от авторского сознания [3, с. 22–23; см. также: с. 35, 46, 68]. Относительно традиционной, так называемой «не аристотелевской» драмы ученый, вероятно, прав. На рубеже XIX–XX вв., прежде всего в европейской культуре, утверждается новая драма, поэтика которой существенно усложняется, в частности в связи с углублением художественного психологизма, с преобладанием внутреннего (в терминологии, предложенной Борисом Костелянцем, — скрытого [16, с. 16]) конфликта. Ведя речь о творческих исканиях драматургов эпохи раннего модернизма, в частности Антона Чехова, Б. Костелянец отмечает: «Видимо, опыт этой драматургии потребовал переосмысления самого понятия “драматическое действие” как применительно к энергии, проявляемой персонажем, так и той, что движет весь драматический процесс. Стимулировать переосмысление этого понятия, ключевого для “Поэтики” Аристотеля, для теории драмы Лессинга, Гегеля, Белинского, — одна из ключевых задач» [16, с. 312–313]. Относительно новой драмы, склонной к родовому синкретизму, к широкому использованию лирических и эпических средств [21, с. 45–55], упомянутые размышления М. Бахтина требуют корректив. Драматургия Леси Украинки — тому красноречивое свидетельство.

Большая амплитуда и разнообразие художественных средств диктует необходимость их четкой упорядоченности, предельной умеренности в их использовании. Особый лаконизм «Одержимой», ее, так сказать, скульптурность, тяготение к которой заметно уже в ранних пьесах писательницы «Скульптор» и «Ифигения в Тавриде», является важной предпосылкой достижения особой слитности разнородных стихий произведения, их изысканной гармонии. Это, если воспользоваться выражением поэтессы, которое она вкладывает в уста главного героя пьесы «Скульптор» относительно близкого ему искусства, «красивое убожество» [38, с. XXII]. Невольно вспоминается определение «убогий», которое дал своему театру выдающийся польский режиссер второй половины XX в. Ежи Гротовский [39].

Многими исследователями отмечалась высокая эмоциональная напряженность «Одержимой» [22, с. 74; 30, с. 329; 31, с. 109; 32, с. 32]. Эта эмоциональная напряженность (особая взволнованность, предельная тревожность) стала одним из факторов, давшим возможность Г. Яструбецкой трактовать очень многогранную в своей стилевой структуре пьесу как одно из первых проявлений экспрессионизма в европейской литературе [32, 33]. Высказывались мнения и относительно рационализма пьесы, как



и поэтического творчества писательницы в целом. Но преимущественно этот рационализм рассматривался не как составляющая изысканной гармонии, а как некая ограниченность творческой манеры [29, с. 404]. Показательно, что такие размышления исследователей связаны с недостаточным осознанием более широких возможностей новой драмы в сравнении с драмой традиционной.

В «Одержимой» особенно выразительны характерные для поэтессы понятийные и образные контрастные сопоставления (любовь — ненависть, свет — тень). Но при этом прямолинейная контрастность нивелируется изысканным разнообразием художественных нюансов, утонченным психологизмом, пульсирующей образной динамикой. Следовательно, эпическая патетика пьесы исполнена одновременно лирической проникновенности; образная четкость и выразительность — непринужденная и не лишена грациозной легкости. Вероятнее всего именно эти непринужденность и легкость стали причиной того, что Иван Франко назвал пьесу «прекрасным драматическим этюдом» [28, с. 323]. Ссылаясь на эту дефиницию, а также на эпистолярные высказывания самой поэтессы по поводу этюдности «Одержимой» [37, т. 11, с. 305; т. 12, с. 18–19], Богдан Мельничук считает наиболее целесообразным ее жанровым определением «драматический этюд» [24, с. 24–25]. Хочется все же обратить внимание на то, что вопреки «категорическому, осознанному» отрицанию «поэмности» «Одержимой», которое исследователь усматривает в письмах поэтессы [24, с. 25], Леся Украинка оставила определение «драматическая поэма» [37, т. 3, с. 126].

В «Одержимой» сочетаются конструктивные особенности первых пьес писательницы: «Голубой розы» и «Прощания», «Скульптора» и «Ифигении в Тавриде». Это пьеса в четырех частях, тяготеющая к очерканиям пространный, обстоятельно разработанной драмы и выходящая далеко за пределы драматической миниатюры (этюда, диалога, сцены). Так же, как большие рассказы автора выходят за пределы «образков» или «акварелей» [37, т. 7, с. 565]. И вместе с тем пьесе присущи выразительные признаки этюда. Чрезвычайное драматическое напряжение, смысловая концентрация, как отмечалось, неотделимы от особой легкости и непринужденности построения пьесы. Это, в частности, проявляется в ее объеме. Он не так мал, как в «Прощании» или в «Ифигении в Тавриде», но все же предельно лаконичен и емок, особенно ввиду отмеченной идейно-тематической, образной, интонационной насыщенности произведения. В этом еще одно проявление контрастного сочетания как признака неповторимого стиля Леси Украинки.

Среди многих жанровых определений, к которым можно склониться, исходя из особенностей произведения, наиболее верными характеристиками представляются такие, как «интеллектуальная драма», «драматический этюд», «драматическая поэма». Но поскольку последнее определение в значительной степени вбирает в себя особенности двух предыдущих, оно выглядит наиболее оптимальным. Тем более, оно подчеркивает поэтическую природу таланта писательницы и указывает на логическую связь с ее предыдущими поисками в сфере лирической и эпической поэзии.

Осмысливая приход поэтессы к этому жанру, М. Евшан еще в 1911 г. писал: «Драматическая поэма словно создана для нее. Здесь место и для лирики, и для эпического рисунка, и для драматических коллизий, здесь могут оказаться в гармоничном сочетании и объекты внешнего мира, и самые тайные трепетания души. И здесь только достигает поэтесса пластики, действительных творческих эффектов. Она создает здесь не только настроение, но вкладывает в него архитектонику, исполненную «простой» и строгой красоты. Это все пробуждает в ее творчестве струны столь волнующие, про-

буждает тот торжественный тон, такой характерный для всей ее поэзии. Нет здесь проповеди, поэтических сентенций, как у Шиллера, но эта праздничность и возвышенность настроения, пуританская суровость имеют все же какой-то существенный тон нежности...» [11, с. 61–62]. В этой и иных своих публикациях исследователь указывает на многогранность поэтических постижений писательницы, на своеобразное переосмысление в ее творчестве традиций романтической драматической поэмы [2, с. 53–55].

Преобладающее большинство исследователей резонно сходятся в том, что «Одержимая», по высказыванию А. Гозенпуда, это «переломное произведение в эволюции творчества Леси Украинки» [6, с. 52]. К наиболее соответствующему своей творческой природе жанру поэтесса пришла в высокий миг вдохновения, создав «Одержимую» на протяжении одной ночи. Но этот миг был бы невозможен без длительных и настоятельных предыдущих поисков.

В драматической поэме «Одержимая», справедливо считающейся первым драматургическим шедевром писательницы, ей с особой полнотой удалось синтезировать характерные для ее предыдущих творческих поисков черты. Прежде всего, такие как масштабность и этюдность, четкость и непринужденность образной речи, выразительность контрастов и игру нюансов. Гармонизация осуществляется в сфере художественного интеллектуализма, предполагающего единство рациональных и иррациональных творческих импульсов. На основе поэтически трансформированной бытовой и психологической конкретики предстает идеологичность персонажей, подчиняющей себе всю образную систему, превращающей драматические сцены в изысканные интеллектуальные поединки. В пьесе «Одержимая» писательница не только плодотворно использует достижения европейской драмы рубежа веков (примечательно, что она была не только практиком, но одним из первых теоретиков этой драмы [37, т. 8, с. 132–154, 229–252]), но и предвосхищает существенные пути развития искусства новейшего времени. Преимущественно в художественной системе «Одержимой», поэтической драмы неоромантического образца, развиваются дальнейшие творческие поиски Леси Украинки.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Аврахов Г. Художня майстерність Лесі Українки — лірика. Київ: Радянська школа, 1964. 234 с.
- 2 Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. 404 с.
- 3 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Сов. писатель, 1963. 362 с.
- 4 Бетко І. П. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки // Слово і час. 1991. № 3. С. 26–38.
- 5 Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки: монографія. Київ: Акцент, 2007. 164 с.
- 6 Гозенпуд А. Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки. Київ: Мистецтво, 1947. 302 с.
- 7 Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. Луцьк: Вежа, 2006. 44 с.
- 8 Донцов Д. Поэзия индивидуализма: Леся Украинка // Украинская жизнь. 1913. № 9. С. 20–77.
- 9 Донцов Д. Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка). Львів: Видавництво Донцових, 1922. 35 с.

- 10 *Драй-Хмара М.* Леся Українка: життя й творчість. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1926. 156 с.
- 11 *Євшан М.* Леся Українка: Твори. Книга перша... // Літературно-науковий вісник. 1911. Т. 56. Кн. 12. С. 60–63.
- 12 *Євшан М.* Леся Українка // Літературно-науковий вісник. 1913. Т. 64. Кн. 10. С. 50–55.
- 13 *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
- 14 *Задеснянський Р.* Творчість Лесі Українки: критичні нариси. Видання друге, доповнене. Мюнхен: Критична думка, 1965. 173 с.
- 15 *Зеров М.* Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. 604 с.
- 16 *Костелянец Б. О.* Драма и действие: лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 503 с.
- 17 *Костенко Л.* Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. С. 5–58.
- 18 *Кузякина Н.* Украинская драматургия XX века: пути обновления (На материале драм Леси Украинки). Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино, 1978. 86 с.
- 19 *Кузякина Н.* Леся Українка и Александр Блок. Киев: Радянський письменник, 1980. 167 с.
- 20 *Кузякина Н.* Театр Леси Украинки // Дружба народов. 1978. № 4. С. 226–235.
- 21 *Кузякіна Н.* Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ. Дрогобич: Відродження, 2010. 576 с.
- 22 *Кулінська Л. П.* Поетика Лесі Українки. Київ: Видавництво Київського університету, 1967. 256 с.
- 23 *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Академвидав, 2010. 256 с.
- 24 *Мельничук Б. І.* Драматична поема як жанр. Київ: Дніпро, 1981. 143 с.
- 25 *Смирнів В.* Зображення християнської моралі в «Одержимій» Лесі Українки // Варшавські українознавчі записки. Варшава: Варшавський університет, 1989. Зошит І. С. 160–172.
- 26 *Степаненко М.* «Одержима» Лесі Українки й одержимість // Українка Леся, 1871–1971: зб. праць на 100-річчя поетки. Філадельфія: Український науковий інститут Гарвардського університету, 1971–1980. С. 243–250.
- 27 *Стешенко І.* Поетична творчість Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. 1913. Т. 64. Кн. 10. С. 33–44.
- 28 *Франко И.* Южнорусская литература // Энциклопедический словарь. СПб.: Издатель Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.Л., 1904. Полутом 81. С. 300–326.
- 29 *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (за минулий рік) // Літературно-науковий вісник. 1909. Т. 45. Кн. 2. С. 402–406.
- 30 *Шпильова О.* Драматична поема Лесі Українки «Одержима» // Українка Леся: Публікації. Статті. Дослідження. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1956. Т. 2. С. 328–352.
- 31 *Якубський Б.* Поема надмірного індивідуалізму // Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ: Книгоспілка, 1928. Т. 5: Драми. С. 107–118.
- 32 *Яструбецька Г.* «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму // Слово і час. 2011. № 4. С. 28–41.

- 33 Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 379 с.
- 34 Яценко Н. М. Проблема свободи особистості в ранніх драматичних творах Лесі Українки // Радянське літературознавство. 1983. № 3. С. 57–64.

#### Источники

- 35 Драч І. Іду до тебе: кіноповісті. Київ: Радянський письменник, 1970. 182 с.
- 36 Українка Леся. Замітки з приводу статті «Політка і етика» // Українка Леся. Публікації. Статті. Дослідження. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1956. Т. 2. С. 9–65.
- 37 Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 3. Київ: Наукова думка, 1976. 340 с. Т. 7. Київ: Наукова думка, 1976. 568 с. Т. 8. Київ: Наукова думка, 1977. 320 с. Т. 11. Київ: Наукова думка, 1978. 480 с. Т. 12. Київ: Наукова думка, 1978. 696 с.
- 38 Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ: Книгоспілка, 1930. Т. 9. 310 (182+СХХVIII) с.
- 39 Grotowski J. Towards a Poor Theatre / ed. by Eugenia Barba; preface by Peter Brook. N.Y.: Routledge. A Theatre Arts Book, 2002. 282 p.

\*\*\*

© 2023. Viktor I. Humeniuk  
Simferopol, Crimea

#### LESYA UKRAINKA'S PLAY "WOMAN POSSESSED" AND ITS CRITICAL INTERPRETATIONS

**Abstract:** Outstanding Ukrainian writer of the early modernism epoch Lesya Ukrayinka (Larysa Petrivna Kosach, when married — Kvitka, 1871–1913) got a widespread acknowledgement first of all as a lyrical poetess, however it was her turn to the drama creation that determined her leading artistic searches and achievements. She experimented in the sphere of prosaic psychological plays ("Blue Rose", "Farewell"), poetry plays, where the antique and romance traditions are actualized ("Iphigenia in Tauris", "The Sculptor") and finally came to the modernistic poetic drama. The play, which became the first dramatic masterpiece of the writer, according to many scientists, came to be the dramatic poem "Woman Possessed". Here the Gospel images and motifs are brought to the circle of the up-to-date spiritual searches and unexpected interpretations. Artistically tackling the issue of love to humanity and love to the particular human, Lesya Ukrainka emphasizes its complication and versatility without any simple categorical conclusions. Although further creative searches of the authoress did include experiments, they basically followed the mould, determined by the "Woman Possessed", within the system of poetic intellectual drama as a new-romantic example. The dominant style of the "Woman Possessed" and many other plays of authoress is the intellectual abundance. The interaction between ideological characters serves as the main mean of artistic intellectualism, unimaginable without the description of their complicity, without the deep psychologism. The ideology of the character (psychologically grounded temper's dependence on the idea, its unity with the idea) relates to a mythological and symbolic interpretation of the empiric reality, its poetic transformation, connected with the unique imaginative spectacularity.

**Keywords:** Lesya Ukrainka, “Woman Possessed”, Dramatic Searches, Poetic Drama, Genre, Style.

**Information about the author:** Viktor I. Humeniuk — DSc in Philology, Professor, Senior Researcher in Research Institute of Crimean Tatar Philology, History and Culture of Crimean Ethnoses, Fevzi Yakubov Crimean Pedagogical and Engineering University, Uchebny Lane 8, 295015 Simferopol, Crimea.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7636-7445>

E-mail: [olvimy@mail.ru](mailto:olvimy@mail.ru)

**Received:** July 12, 2021

**Approved after reviewing:** October 10, 2022

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Humeniuk, V. I. “Lesya Ukrainka’s Play ‘Woman Possessed’ and its Critical Interpretations.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 268–284. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-268-284>

## References

- 1 Avrakhov, H. *Khudozhnia maysternist' Lesi Ukrainky — liryka [The Artistic Mastership by Lesya Ukrainka as Lyricist]*. Kyiv, Radians'ka Shkola Publ., 1964. 234 p. (In Ukrainian)
- 2 Babushkin, O. *Dramaturhiya Lesi Ukrainky [Dramaturgy by Lesya Ukrainka]*. Kyiv, Derzavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury, 1963, 404 p. (In Ukrainian)
- 3 Bakhtin, M. *Problemy poetiki Dostoyevskogo [The Issues of Poetics by Dostoyevsky]*. Moscow, Sovietski Pisatel' Publ., 1963, 362 p. (In Russian)
- 4 Betko, I. P. Bibliya yak dzherelo idey u tvorchosti Lesi Ukrainky [“Bible as the Source of Ideas in Creativity of Lesya Ukrainka”]. *Slovo i chas*, 1991, no. 3, pp. 26–38. (In Ukrainian)
- 5 Virchenko, T. *Moral'no-etychni osnovy kharakterotvorennia u dramaturhiyi Lesi Ukrainky: monografiya [Moral and Ethic Basics of Creation of Characters in Dramaturgy by Lesya Ukrainka: Research Book]*. Kyiv, Accent Publ., 2007. 164 p. (In Ukrainian)
- 6 Hozenpud, A. *Poetychny teatr: dramatychni tvory Lesi Ukrainky [Poetry Theatre: Dramatic Works by Lesya Ukrainka]*. Kyiv, Mystetstvo Publ., 1947, 302 p. (In Ukrainian)
- 7 Dziuba, I. *U sviti dumky Lesi Ukrainky [In the World of thought by Lesya Ukrainka]*. Luts'k, Vezha Publ., 2006. 44 p. (In Ukrainian)
- 8 Dontsov, D. “Poeziya individualizma: Lesya Ukrainka” [“Poetry of Individualism: Lesya Ukrainka”]. *Ukrainskaya zhyzn'*, no. 9, 1913, pp. 20–77. (In Russian)
- 9 Dontsov, D. *Poetka ukrayins'koho Risorjimenta (Lesya Ukrainka) [The Poetess of Ukrainian Risorjimento (Lesya Ukrainka)]*. L'viv, Dontzovykh Publ., 1922. 35 p. (In Ukrainian)
- 10 Dray-Khmara, M. “Lesya Ukrainka: zhyttia i tvorchist'” [Lesya Ukrainka: Life and Creativity]. Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioyi literatury, 1926. 156 p. (In Ukrainian)
- 11 Yevshan, M. “Lesya Ukrainka: Tvory. Knyha persha...” [“Lesya Ukrainka: Works. First Book...”]. *Literaturno-naukovy visnyk*, Vol. 56, Book 12, 1911, pp. 60–63. (In Ukrainian)



- 12 Yevshan, M. "Lesya Ukrainka." *Literaturno-naukovy visnyk*, vol. 64, book 10, 1913, pp. 50–55. (In Ukrainian)
- 13 Zabuzhko, O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifologiy [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]*. Kyiv, Fact Publ., 2007. 640 p. (In Ukrainian)
- 14 Zadesnians'ky, R. *Tvorchist' Lesi Ukrainky: krytychni narysy [Lesya Ukrainka's Creativity: Critical Sketches]*. Munich, Krytychna Dumka Publ., 1965. 173 p. (In Ukrainian)
- 15 Zerov, M. *Tvory: u 2 t. [Works: in 2 vols.]*, vol. 2. Kyiv, Dnipro Publ., 1990, 604 p. (In Ukrainian)
- 16 Kostelianets, B. O. *Drama i deystviye: leksii po teorii dramy [Drama and Action: Drama Theory Lectures]*. Moscow, Sovpadenie Publ., 2007. 503 p. (In Russian)
- 17 Kostenko, L. "Poet, shcho yshov skhodamy gihantiv" ["Poet who Went by Stairs of Giants"]. *Ukrainka L. Dramatyczni tvory [Dramatic Works]*. Kyiv, Dnipro Publ., pp. 5–58. (In Ukrainian)
- 18 Kuziakina, N. *Ukrainskaya dramaturgiya XX veka: puti obnovleniya (Na materiale dram Lesi Ukrainky) [Ukrainian Dramaturgy of 20 Century: The Ways of Renewal (on the Material of Dramas by Lesya Ukrainka)]*. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinema Publ., 1978. 86 p. (In Russian)
- 19 Kuziakina, N. *Lesya Ukrainka i Alexandr Blok [Lesya Ukrainka and Alexander Blok]*. Kyiv, Radians'ky Pys'mennyk Publ., 1980. 167 p. (In Russian)
- 20 Kuziakina, N. "Teatr Lesi Ukrainky" ["Lesya Ukrainka's Theatre"]. *Druzhba narodov*, no. 4, 1978, pp. 226–235. (In Russian)
- 21 Kuziakina, N. *Avtoportret, intervyyu, publikatsii riznykh lit [Self-portrait, Interview, Publications of Different Years]*. Drohobych, Vidrojennia Publ., 2010. 576 p. (In Ukrainian)
- 22 Kulins'ka, L. P. *Poetyka Lesi Ukrainky [Poetics by Lesya Ukrainka]*. Kyiv, University Publ., 1967. 256 p. (In Ukrainian)
- 23 Maliutina, N. P. *Ukrains'ka dramaturgia kintsia XIX – pochatku XX st. [Ukrainian Dramaturgy of Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century]*. Kyiv, Academvydav Publ, 2010, 256 p. (In Ukrainian)
- 24 Mel'nychuk, B. I. *Dramatyczna poema yak zhanr [Dramatic Poem as Genre]*. Kyiv, Dnipro Publ., 1981. 143 p. (In Ukrainian)
- 25 Smyrniv, V. "Zobrazhennia khrystyans'koi morali v "Oderzhymiy" Lesi Ukrainky" ["The Depiction of Christian Moral in 'Woman Possessed' by Lesya Ukrainka"]. *Warshavs'ki ukrainoznavchi zapysky [Warsaw Ukrainian Studies Notes]*, Notebook 1. Varshava, Varshavs'ky universytet Publ., 1989, pp. 160–172. (In Ukrainian)
- 26 Stepanenko, M. "'Oderzhyma' Lesi Ukrainky y oderzhymist'" ["'Woman Possessed' by Lesya Ukrainka and an Obsession"]. *Ukrainka Lesya, 1871–1971: zbirnyk prats' na 100-richcha poetky [Ukrainka Lesya, 1871–1971: Collection of Works to 100 Anniversary of Poetess]*. Philadelphia, Ukrainian Scientific Institute of Harvard University Publ., 1971–1980, pp. 243–250. (In Ukrainian)
- 27 Steshenko, I. "Poetychna tvorchist' Lesi Ukrainky" ["Poetic Creativity by Lesya Ukrainka"]. *Literaturno-naukovy visnyk*, vol. 64, book 10, 1913, pp. 33–44. (In Ukrainian)
- 28 Franko, I. "Yuzhnorusskaya literature" ["Ukrainian literature"]. *Entsyklopedicheskii slovar' [Encyclopedic Dictionary]*, half vol. 81. St. Petersburg, Publishers Brokhaus F. A. and Efron I.L. Publ., 1904, 300–326 pp. (In Russian)

- 29 Khotkevych, H. “Literaturni vrazhinnia (za mynulyi rik)” [“Literary impressions (of last year)”]. *Literaturno-naukovy visnyk*, vol. 45, book 2, 1909, pp. 402–406. (In Ukrainian).
- 30 Shpyliova, O. “Dramatychna poema Lesi Ukrainky ‘Oderzhyma’” [“Lesya Ukrainka’s Dramatic Poem ‘The Possessed Woman’”]. *Ukrainka Lesya: Publikatsii. Statti. Doslidzhennia [Ukrainka Lesya: Publications. Papers. Studies]*, vol. 2. Kyiv, Ukrainian Academy of Sciences Publ., 1956, pp. 328–352. (In Ukrainian)
- 31 Yakubs’ky, B. “Poema nadmirnoho individualizmu” [“The Poem of Excessive Individualism”]. *Ukrainka Lesya. Tvory: v 12 t. [Works: in 12 Vols.]*, vol. 5: Dramy [Dramas]. Kyiv, Knyhospilka Publ., 1928, pp. 107–118. (In Ukrainian)
- 32 Yasrubets’ka H. “‘Oderzhyma’ Lesi Ukrainky kriz’ pryzmu teorii expresionizmu” [“‘Woman Possessed’ by Lesya Ukrainka in terms of of Expressionism Theory”]. *Slovo i chas*, no. 4, 2011, pp. 28–41. (In Ukrainian)
- 33 Yasrubets’ka, H. *Dynamika ukrayins’koho literaturnoho expresionizmu: monografiya [Dynamics of Ukrainian Literary Expressionism: Research Book]*. Luts’k, Tverdynia Publ., 2013, 379 p. (In Ukrainian)
- 34 Yatsenko, N.M. “Problema svobody osobystosti v rannikh dramatychnykh tvorakh Lesi Ukrainky” [“The Issue of Person’s Liberty in Early Dramatic Works by Lesya Ukrainka”]. *Radians’ke literaturoznavstvo*, no. 3, 1983, pp. 57–64. (In Ukrainian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-285-299>

УДК 811.16

ББК 81 + Е 91

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. В. С. Ефимова  
г. Москва, Россия

**О НЕКОТОРЫХ ПРОЦЕССАХ  
ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ЛЕКСИЧЕСКОГО ФОНДА  
ПЕРВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА СЛАВЯН:  
НЕСКОЛЬКОСЛОВНЫЕ НОМИНАЦИИ,  
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КАЛЬКИ, ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ**

**Аннотация:** Старославянский язык создавался в узком элитарном кругу книжников и является литературным языком средневекового типа. Этим во многом обусловлены особенности его лексического инвентаря. Лексический фонд языка состоит не только из слов, но и несколькословных наименований, являющихся лексическими единицами-обозначениями. Способ номинации несколькословными наименованиями не был чужд славянской народной речи того времени, однако большая часть старославянских несколькословных наименований создавалась самими славянскими книжниками в процессе переводов (главным образом, с византийского греческого). Появление в старославянском лексиконе довольно большого количества фразеологических калек среди несколькословных наименований обусловлено необходимостью номинации понятий, связанных с принятием христианства и «средневековой энциклопедичностью». Неоднократное употребление книжниками фразеологической кальки в разных переводах приводило к фразеологизации этого словосочетания. Основным и определяющим свойством фразеологизмов автор полагает возможность извлечения их целиком из памяти носителем языка (в случае со старославянским языком, главным образом, книжником). Таким образом, старославянские фразеологизмы являются результатами процессов, которые могли происходить в языке как в течение веков, так и в эпоху первых славянских переводов, но результатами, с синхронной точки зрения уже встроенными в лексическую систему, готовую к использованию книжником. В этом принципиальное отличие понятия «фразеологическая калька» от понятия «фразеологизм».

**Ключевые слова:** старославянский язык, лексический инвентарь, несколькословные наименования, фразеологическое калькирование, фразеологизмы.

**Информация об авторе:** Валерия Сергеевна Ефимова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом славянского языкознания, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский проспект, д. 32А, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5921-8475>

E-mail: [valeriefimova@yandex.ru](mailto:valeriefimova@yandex.ru)

**Дата поступления статьи:** 13.02.2023

*Дата одобрения рецензентами:* 15.03.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Ефимова В. С. О некоторых процессах при формировании лексического фонда первого литературного языка славян: несколькословные номинации, фразеологические кальки, фразеологизмы // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 285–299. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-285-299>

Признание старославянского языка первым славянским литературным языком имеет давнюю традицию в российской филологии [23, с. 11; 19, с. 32; 25, с. 34–52]. Согласно концепции акад. Н. И. Толстого, старославянский язык, существовавший во второй половине IX – начале XI вв., являлся начальным этапом общего для всех славян литературного древнеславянского языка [25, с. 34–52]. Вместе с тем конкретные исследования старославянского языка как литературного появились сравнительно недавно. Автор настоящей статьи вслед за Е. М. Верещагиным, внесшим весомый вклад в изучение старославянского языка именно как литературного [1, 2], продолжает его изучение в качестве литературного языка особого, средневекового, типа. Особенности старославянского языка во многом обусловлены тем, что он создавался узким элитарным кругом книжников по мере выполнения переводов (главным образом, с византийского греческого). Необходимо подчеркнуть, что это были переводы не только Св. Писания, но и довольно разнообразных юридических, агиографических, гимнографических, философских, естественнонаучных текстов. В процессе переводов книжниками создавался и лексический инвентарь, требуемый для передачи содержания таких произведений. Часть лексического инвентаря заимствовалась книжниками из народной славянской речи того времени (см., например: [6, с. 28–40]), но довольно много слов образовывалось самими книжниками. Количество лексики, являющейся результатом словотворчества книжников, различается в разных пластах старославянского лексического фонда<sup>1</sup>. Старославянские несколькословные номинации в своем большинстве относятся к результатам словотворчества книжников.

Представление о том, что несколькословные наименования являются лексическими единицами и лексический фонд языка состоит как из «обычных» слов, так и из словосочетаний, восходит к идеям Ш. Балли, сформулированным уже более ста лет тому назад<sup>2</sup>. В последние десятилетия прошлого века интерес к несколькословным номинациям возрос, причем возрос у лингвистов разных направлений — ономастического, формульного языка (*formulaic language*), в исследованиях по языковой экономии, компрессии и др. Принципиально важное, на наш взгляд, противопоставление несколькословных наименований, являющихся лексическими единицами и требующих фиксации в словарях в качестве единиц-обозначений, несколькословным наименованиям, являющимся единицами-описаниями (аналитическими дескрипциями), было предложено Е. С. Кубряковой [15]. Основания для идентификации встречающихся в древних славянских рукописях словосочетаний как несколькословных наименований разного типа были рассмотрены в ряде работ последних лет В. С. Ефимовой и В. Желязковой [11; 7, с. 66–70; 9, с. 55–57]. В этих работах было показано, что, учитывая особенность старославянского лексического инвентаря, создававшегося

<sup>1</sup> Ср., например, разный удельный вес «старой» и новой лексики в тезаурусных лексико-семантических группах и подгруппах старославянских наименований лиц [6, с. 194–196].

<sup>2</sup> Уже в труде 1909 г. «*Traité de stylistique française*» Ш. Балли предложил вполне разработанную концепцию учета словосочетаний в качестве лексических единиц и их классификацию [28, р. 66–87].

буквально в процессе переводов и, следовательно, включающего в себя большое количество окказионализмов, для идентификации старославянских несколькословных наименований в качестве лексических единиц можно полагаться только на единственный критерий: несколькословное наименование-обозначение (т. е. лексическая единица, требующая фиксации в словарях) должно номинировать один единственный лингвистический концепт. Поскольку при анализе старославянских текстов по большей части мы имеем дело с «конкретными» концептами, лингвистические концепты более традиционно можно было бы рассматривать как «стоящие за словами понятия» [3, с. 43–62]<sup>3</sup>. Соответственно, несколькословные наименования, номинирующие два (редко больше) лингвистических концепта, лексическими единицами считать не следует.

Видимо, лишь немногие несколькословные наименования в старославянском лексиконе заимствованы из народной славянской речи, однако они есть и свидетельствуют о том, что способ номинации несколькословными наименованиями не был чужд народной славянской речи того времени. В старославянских текстах можно найти несколькословные наименования, не обнаруживающие греческого влияния на их структуру, что говорит, как кажется, об их народном происхождении. Уже в евангельском тексте в Мт 9:2 и Мк 2:3 для перевода греч. *παραλυτικός* находим наименование ослабленъ(ьи) жилами. Вместе с тем в дальнейшем развертывании текста в обоих Евангелиях это наименование «теряет» свою вторую половину: в Мк 2:4 во всех старославянских кодексах используется *ослабленъин* (т. е. без жилами), в Мт 9:2 *ослабленъ* (т. е. без жилами) используется во второй части стиха, а в Саввиной книге наблюдается инновация *ослабленъ* (т. е. без жилами) уже и в первой части стиха:

*Kaì idou, προσέφερον αὐτῷ παραλυτικὸν ἐπὶ κλίνης βεβλημένον• καὶ ἰδὼν ὁ Ἰησοῦς τὴν πίστιν αὐτῶν εἶπεν τῷ παραλυτικῷ, Θάρσει, τέκνον•...*<sup>4</sup>

— и се прннесоша емоу *ослабленъ жилами*. на одрѣ лежащъ . и видѣвъ ѿ вѣрж ихъ рече *ослабленому* . дръзан ѡдо ... (43; 46; 41)

— и агне прннесоша емоу *ослабена* на одрѣ лежаща . видѣвъ же ѿ вѣрж ихъ . рече *ослабленому* *надѣ се ѡдо* ... (48).

Чем объяснить элиминирование второй части несколькословного наименования? Может быть, желанием переводчиков Евангелия (или редакторов, или даже писцов) приблизиться к греческому тексту?

Как известно, славянские книжники, особенно книжники Преславской школы письменности, стремились в переводах к возможно более точной передаче содержания греческих оригиналов. (ссылка не требуется!) Тем не менее, в ряде случаев можно наблюдать передачу *simplicia* несколькословными наименованиями, что свидетельствует, видимо, о самостоятельности последних (а, возможно, и об их принадлежности инвентарю народной славянской речи) и контекстной адекватности такого перевода. Так, например, в греческом оригинале Шестоднева, перевод которого был сделан в X в. Иоанном Экзархом Болгарским, многократно встречается слово *ἄμπελος*. Греч. *ἄμπελος* — слово очень частотное и довольно многозначное [33, р. 86; 32, р. 91]. В переводе Иоанна Экзарха на месте *ἄμπελος* наблюдаются следующие несколькословные

<sup>3</sup> Мы называем концепт лингвистическим, имея в виду, что в человеческом мышлении «работают» не только концепты, которые могут быть вербализованы, и последние составляют лишь часть ментального лексикона человека. При всем многообразии подходов и множестве определений (лингвистического) концепта представителями разных школ и направлений, можно принять наиболее общее определение, что лингвистический концепт — это некая дискретная единица ментального лексикона носителя языка (см. [14, с. 90] и др.).

<sup>4</sup> Греческий текст здесь и далее приводится по изданиям [37, 38, 27, 20, 30, 12].



наименования, сохранившиеся как в сербском списке 1263 г., так и в русских списках (начиная с XV в.)<sup>5</sup>:

ЛОЗА ВНННАА [53, л. 104d24; 53, л. 105a4; 54, л. 100a8; 54, л. 100a12; 54, л. 103b6];  
 ВНННАА ЛОЗА [53, л. 108a16];  
 ВНННОЕ ЛОЗЪЕ [54, л. 99b24; 54, л. 100a19; 54, л. 103a23];  
 ГЪЖА ВНННАА [53, л. 193d9–10] — ГЪЖА ВННННЪНАА [54, л. 192b4];  
 ВННННЪНЪН ГЪЖЪ [53, л. 41a13–14] — ВННННЪНЪН ГЪЖЪ [54, л. 42b4–5]<sup>6</sup>;  
 ПЪНЪ ВНННЪНЪН [54, л. 192b22].

Если для перевода греч. ἄμπελος использовались несколькословные наименования, заимствованные, видимо, из народной славянской речи того времени<sup>7</sup>, то в некоторых случаях возникает предположение об их окказиональном образовании, т. е. непосредственно в процессе перевода. Так, в древнейшем сохранившемся списке Богословия Иоанна Экзарха (XII/XIII в.) находим перевод греч. δράκοντες словосочетанием лежѡгъи морьскѡнѡ:

Ἐξέγαγε δὲ ζῶα μικρά τε καὶ μεγάλα, κήτη, δράκοντας, ἰσχύας ἐν τοῖς ὕδασιν ἔρποντας καὶ πετεινὰ πτερωτά.  
 — нзведе жнвотъи, велнкъи н малъи, кнтъи, смокъи, лежѡгъи морьскѡнѡ, рѡбѡи въ водахъ смучнмъи н птнцѡ крнлатъи [42, л. 154b7–8].

Следует, видимо, признать, что здесь лежѡга морьскѡнѡ является несколькословным наименованием, номинирующим — как и δράκων в греческом оригинале — морского дракона (ядовитую рыбу). Впрочем, издатель Богословия, Линда Садник, на основании сопоставления более поздних списков пришла к заключению, что первоначальный текст имел вид кнтъи смокъи морьскѡнѡ, при этом лежѡгъи являлось поясняющим дополнением к слову кнтъи<sup>8</sup>. В таком случае, возможно, для перевода греч. δράκων Иоанном Экзархом было создано не наименование лежѡга морьскѡнѡ, а наименование смокъ морьскѡнѡ, тоже несколькословное<sup>9</sup>. Вряд ли возможно установить степень компе-

<sup>5</sup> Собственно старославянские тексты, как известно, сохранились в более или менее поздних списках. (Не забудем, что и рукописи «старославянского канона» отстоят более чем на столетие от первоначального перевода.) Принципы использования лексики списков со старославянских протографов для получения адекватного представления о лексическом инвентаре старославянского языка были предложены в статье В. С. Ефимовой более двух десятилетий тому назад [5].

<sup>6</sup> В болгарской рукописи Син-35 находим с внтъунааго грома вместо съ вннннънааго гръма [26, с. 141]. Видимо, была порча текста.

<sup>7</sup> Лексика, связанная с развитием виноградарства на Балканах, рассматривается в этнолингвистическом исследовании О. Младеновой [34]. Об использовании общеслав. \*loza для номинации Vitis vinifera см. в: [34, р. 28–29].

<sup>8</sup> «Das Verhalten der Hss. legt nahe, daß urspr. kity smoky morьskyje stand und ležagy (ležasy) erklären Ergänzung zu kity war» [38, т. XIV, с. 63].

<sup>9</sup> По мнению авторов Словаря русского языка XI–XVII вв., δράκων переводится словом смокъ [22, вып. 25, с. 199]. А. Вайан связывал слово ležaga (с суффиксом -ag-) со словом ležaxū, считая оба слова переводом греч. κήτος: «ležaga (J. Ex.) et ležaxū ..., traduisant κήτος ‘baleine’: ce qu’on explique par une interprétation fantaisiste du grec d’après κεῖται «il est couché», mais le mot était un nom de poisson rendant en slavon σέλαχος ‘raie», et cf. ležen’ «lotte» en russe dialectal» [39, р. 501]. В Шестодневе Иоанна Экзарха [53, л. 172a10–11; 53, л. 175a20; 53, л. 255b4; 54, л. 163b19; 54, л. 262a9] есть слово лежасн (мн. ч.), которому в подобранном греческом оригинале либо соответствия нет, либо оно соответствует греч. κήτος. Слово это, скорее всего, вариант слова лежѡга. Ср. также сходное образование с другим суффиксом лежак в русских диалектах, одно из значений которого — ‘рыба, обитающая на дне водоемов в песке или под камнями’ [21, вып. 16, с. 326].

тенции Иоанна Экзарха в вопросах ихтиологии, но, видимо, у него было представление о том, что именем δράκων в греческом оригинале называется морская ядовитая придонная рыба, и он использовал для создания несколькословной номинации славянское слово — либо лежяга, либо смокз.

Как уже упоминалось выше, мы исходим из положения, что лексическая единица, требующая фиксации в словарях, должна номинировать один единственный лингвистический концепт. Один лингвистический концепт номинируют старославянские несколькословные наименования, переводящие греческие *simplicia*. Помимо примеров с ἄμπελος и δράκων ср. также ἔλαιον — масло дръвѣноѣ [51, с. 291, 7] и дръвѣноѣ масло [53, л. 32b17], κρύσταλλον — ледз сътавз [53, л. 40a5], ὄροι — оуставн прѣдѣльннн [53, л. 3b3–4], ὑδατώδης — водьнаа твьрьдь [42, л. 121a9–10], ὁ ψαμμόδης — кран пѣсчѣаннн [42, л. 151a2] и др. Также один лингвистический концепт номинируют, как правило, несколькословные наименования, переводящие греческие композиты.

Уже В. Ягич в своем исследовании славянских композитов привел ряд примеров перевода греческих слов славянскими словосочетаниями: ὑδροπικρός — трждь водьныи имы; ὀπωροφυλάκιον — овощноѣ хранилище и овощию хранилище; νυκτικώραξ — ночьныи врань; χειροπέδη — ржчьныи оковь; νομοθετέω — законь положити; ὀδοποιέω — пжть сътворити; δίστομος — обожду острь; εὐκαιρία — благо врѣма и подобно врѣма; κληροδοτέω — по жрѣбию раздѣлити и др. [31, pp. 538–540]. При внимательном анализе эти славянские словосочетания оказываются различными и по способу образования, и по способам номинации. Большинство их образовано путем особого рода поморфемного калькирования, при котором компоненты греческого композита передаются отдельными славянскими словами. При калькировании композитов ὀπωροφυλάκιον, νυκτικώραξ, χειροπέδη, образованных по базовой структурной модели [основа-слово], первый компонент передается прилагательным; при калькировании композита δίστομος, образованного по базовой структурной модели [слово-слово], первый компонент передан также наречием; при калькировании глагольных композитов νομοθετεῖν, ὀδοποιεῖν, κληροδοτεῖν, образованных по базовым структурным моделям [основа-основа] и [основа-слово], первый компонент передан дополнениями<sup>10</sup>. Семантически калькирование в этих случаях довольно точное: в ὀπωροφυλάκιον первый компонент ὀπωρ- представляет собой основу сущ. ὀπώρα ‘плоды’, второй — сущ. φυλάκιον ‘сторожевой пост’, — ср. овощноѣ хранилище; в νυκτικώραξ первый компонент νυκτ- представляет собой основу сущ. νύξ ‘ночь’, второй — сущ. κόραξ ‘ворон’, — ср. ночьныи врань; в χειροπέδη первый компонент χειρ- представляет собой основу сущ. χεῖρ ‘рука, кисть руки’, второй — сущ. πέδη ‘оковы, цепи’, — ср. ржчьныи оковь; в δίστομος первый компонент δίς представляет собой наречие со значением ‘дважды, вдвойне’, второй — отглагольное прил. τομός (от τέμνειν) со значением ‘режущий, острый’, — ср. обожду острь; в глагольном композите νομοθετεῖν первый компонент νομο- представляет собой основу сущ. νόμος ‘закон’, второй — основу отглагольного прил. θετός (от τίθημι) со значением ‘установленный, положенный в основу’, — ср. законь положити; в глагольном композите ὀδοποιεῖν первый компонент ὀδο- представляет собой основу сущ. ὁδός ‘путь, дорога’, второй — глагол ποιεῖν ‘делать, создавать’, — ср. пжть сътворити; в глагольном композите κληροδοτεῖν первый компонент κληρ- представляет собой основу сущ. κληῖρος ‘жребий’, второй — основу отглагольного прил. δοτέος (от δίδωμι) с семантикой ‘распределения’ (ср. δοτήρ ‘распределитель’), — ср. по по

<sup>10</sup> О калькировании греческих композитов славянскими композитами и их моделях см. в статье В. С. Ефимовой [8].

жрѣбию раздѣлити. Несколькословное наименование жрѣдь водньи имы является, однако, «самостоятельным» наименованием, заимствованным, возможно, из народной славянской речи того времени, так как греческого слова не калькирует: ὑδροπικός — образование от глагола ὑδροπιᾶν ‘страдать водяной’ (отыменного, в свою очередь, от ὑδροπία ‘водянка’). Что же касается способов номинации, то они также различаются. Как уже отмечалось в одной из статей В. С. Ефимовой, наименования овощнои хранилище, ношньи врань, законъ положити, пжть сътворити идиоматичны — постольку, поскольку их значения не выводятся из значений слов в этих словосочетаниях. Словосочетание же по жрѣбию раздѣлити представляет собой довольно редкий для старославянских текстов случай несовпадения сигнификатов греческого и старославянского словосочетаний: если в греческом глагол κληροδοτεῖν номинирует, видимо, один лингвистический концепт, то словосочетание по жрѣбию раздѣлити номинирует два лингвистических концепта: концепт «раздела» глаголом раздѣлити и — отдельно — концепт атрибута («как разделить») по жрѣбию [7, с. 65–77].

Передача греческих как *simplicia*, так и *composita* несколькословными наименованиями, номинирующими один лингвистический концепт, характерна не только для самых первых славянских переводов Евангелия и Псалтыри (а именно оттуда приводил примеры В. Ягич), но и для более поздних переводов. При этом во многих случаях совершенно очевидно, что эти несколькословные наименования создаются книжниками «с листа», буквально в процессе перевода. Например, если в Синайском евхологии *καταχθόνιον* переводится как *пѣнсподьнн земла* [44, л. 53b18], то в Супрасльской рукописи видим перевод *ἐκ τῶν καταχθονίων* как *отъ землѣ нсподьннхъ* [51, с. 317, 23]. В Шестодневе Иоанна Экзарха на небольшом пространстве текста на месте ὑπέρθυρον находим варианты *взышнн прагъ* [53, л. 45b7–8], *надъдвьрънзин прагъ* [53, л. 45c8–9; 53, л. 45c11–13], *горьнн прагъ* [53, л. 45c25–26; 53, л. 45d2–3], *прагъ горьнн* [53, л. 45c27], *врѣхьнн прагъ* [53, л. 45d5–6]. (Возможно, Иоанн Экзарх искал лучший вариант перевода?) Если в Евангелии *γεωργός* переводится просто *дѣлатель* (Л 20:16; И 15:1 и др.), то Иоанн Экзарх в Шестодневе «уточняет», учитывая первый компонент греческого композита: *земльнзин дѣлатель*: *τοῖς γεωργοῦσι* — *земльнзинмъ дѣлательмъ* [53, л. 3d8–9]<sup>11</sup>. Согласно подсчетам болгарской исследовательницы Татьяны Илиевой, в тексте Богословия Иоанна Экзарха словосочетаниями переведены 53 греческих композита [13, с. 134]. Среди приведенных Илиевой примеров есть образцы довольно точной передачи семантики (но не всегда формальной структуры) компонентов греческих композитов славянскими словами: *θεόπνευστος* — *богомъ доуховьнъ* (ср. *πνευστός* “breathed” [32, p. 1106]), *δευτερονόμιον* — *взторын законъ*, *κυκλοφορικός* — *крѣгомъ носнмъ* (ср. *φορικός* ~ *φόρος*), *πρωτόμαρτυς* — *пръвын мжчєннхъ* и др. Но также есть среди них и примеры передачи семантики компонентов греческих композитов весьма приблизительно, «по смыслу»: *εὐκίνητος* — *скорѣ градын*, *κωνοειδής* — *яко н блюдо*.

Помимо несколькословных наименований, заимствованных книжниками из народной славянской речи или образованных путем поморфемного калькирования греческих композитов, в старославянских текстах употребляется довольно большое количество несколькословных наименований, образованных путем калькирования фразеологического. Фразеологическое калькирование в старославянском языке остается до сих пор совершенно неизученным явлением. Палеослависты руководствуются «пределно обобщающей» дефиницией старославянских фразеологических калек, данной

<sup>11</sup> Поморфемная калька-композит *земледѣтя* появляется, видимо, еще позже. Находим ее, например, в списке XII в. Поучений Кирилла Иерусалимского [24, т. I, с. 971].

в свое время Нандором Молнаром в до сих пор пользующейся авторитетом монографии 1985 г. В ней старославянские фразеологические кальки определяются как словосочетания и фразы, возникающие путем калькирования словосочетаний и фраз языка-источника: «For reproducing foreign word groups and phrases by means of loan translation some word groups and phrases may be established in the adopting language as well. Betz presents them as “Lehnwendungen”, the English and French authors know as “phraseological loan translations”, “calques phraséologiques”. These solutions are well-applicable in English as *phraseological calques*» (курсив Молнара) [35, p. 66]. Поскольку наша статья посвящена изучению процессов, протекавших при формировании старославянского лексического фонда, нас будут интересовать фразеологические кальки, представляющие собой лексические единицы, и, согласно Молнару, речь в таком случае должна идти о фразеологическом калькировании словосочетаний. Как и следует ожидать, довольно большое количество фразеологических калек (как и других наименований) создавалось славянскими книжниками в связи с необходимостью номинации понятий, связанных с христианством и «средневековой энциклопедичностью»:

ἡ παλαιὰ διαθήκη — ветзкзиn завѣтъ: τῆς παλαιᾶς διαθήκης — ветзхаго завѣта 2Кор 3:14 (52; 49; 47; 55; 50); τὴν παλαιὰν διαθήκην — ветзкзиn завѣтъ [42, л. 264b6–7] и др.;  
 ἡ ἅγια τριάς — свѣтаѧ тронца: ἡ ἅγια τριάς — ѿтаѧ трѣца [42, л. 245a4]; εἰς τὴν ἁγίαν τριάδα — въ ст҃ую трѣцю (42, л. 244b8); τῆς ἁγίας τριάδος — ѿтзи трѣца [42, л. 244b10] и др.;  
 τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον — тьма вѣнѣшьняѧ: εἰς τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον — въ тьмѧ вѣнѣшьняѧ (53, л. 31b23–24);  
 μικρὸς κόσμος — мала оутварь (человек) [42, л. 182a4–5];  
 ἄρατος κόσμος — невнднмаѧ оутварь: τοῦ ἀράτου κόσμου — невнднмаѧ оутварь [53, л. 17b2–3] и др.

Греческая конструкция с Gen при этом часто заменялась «славянизированной» конструкцией с прилагательным:

ἡ τοῦ θεοῦ πρόνοια — вожнн промзислз: τοῦ θεοῦ τὴν πρόνοιαν — бжнн промзислз [42, л. 207a9]; τῆς τοῦ θεοῦ προνοίας — бжнѧ промзисла [42, л. 212a5];  
 τῶν ὑδάτων ἡ φύσις — водноѧ ҃стьство: τῶν ὑδάτων ἡ φύσις — водноѧ ҃стьство [53, л. 5d25–26]; τῶν ὑδάτων τὴν φύσιν — водноѧ ҃стьство [53, л. 6a7–8]; τὴν τῶν ὑδάτων φύσιν — водноѧ ҃стьство [42, л. 156b7–8].

Однако порядок слов при фразеологическом калькировании очень часто сохранялся:

τὸ πνεῦμα ἅγιον — доухъ свѣтзиn: πνεύματι ἁγίῳ — дхомь ѿтзимь Мк 1:8 [43, 46, 41, 48]; πνεῦμα ἅγιον — дхъ ѿтзиn (42, л. 268a6); διὰ πνεύματος ἁγίου — дхмь ѿтзинь [42, л. 270a2–3] и др.,  
 но τὸ ἅγιον πνεῦμα — свѣтзиn доухъ: τοῦ ἁγίου πνεύματος — ѿтго дха [42, л. 267b2];  
 ὁ λόγος τοῦ θεοῦ — слово вожнѧ (45, л. 7c24); слово бжнѧ [42, л. 225a9–225b1] и др.,  
 но θεοῦ λόγος — божнѧ слово: θεοῦ λόγος — бжнѧ слово [42, л. 237b8];  
 θεοῦ δύναμις — божнѧ сна: бжнѧ сна [42, л. 252a1]; διὰ τῆς τοῦ θεοῦ δυνάμεως — бжнею снлю [42, л. 252b3],  
 но δύναμις θεοῦ — сна вожнѧ: δύναμις θεοῦ — сна бжнѧ [42, л. 249a3].

Как видим, фразеологические кальки создавались славянскими книжниками буквально в процессе переводов, часто с сохранением греческого порядка слов. Следо-



вательно, старославянское фразеологическое калькирование (как и любое калькирование в старославянском языке) должно рассматриваться с позиции синхронии.

Однако неоднократное употребление книжниками фразеологической кальки при переводе разных произведений приводило к фразеологизации этого словосочетания. Со времен работ В. В. Виноградова 1946 и 1947 гг. среди фразеологизмов принято различать идиомы (фразеологические сращения) = *pure idioms*, фразеологические единства = *figurative idioms* и фразеологические сочетания = *restricted collocations* (см.: [4, с. 118–161; 29, р. 4–8; 36, р. 10] и др.)<sup>12</sup>. Давая определение фразеологической единицы, фразеологи обычно стараются охватить им все виды фразеологизмов<sup>13</sup>. При том, что старославянский лексический инвентарь содержит в себе фразеологизмы разной степени семантической спаянности (ср. приведенные выше примеры идиом *овощное хранннше, ношьнзн вранз, законз положнтн, пжь сьтворнтн*), фразеологизация фразеологических калек чаще давала фразеологизмы, относящиеся, согласно классификации В. В. Виноградова, к фразеологическим сочетаниям. При необходимости перевода греческого несколькословного наименования книжник не всегда калькировал его заново, а иногда использовал где-то встреченное им, уже созданное ранее путем фразеологического калькирования наименование, причем использовал путем извлечения его целиком из своей памяти. Это свойство фразеологизмов — возможность извлечения их целиком из памяти носителем языка — мы полагаем основным и определяющим свойством фразеологизмов. В этом смысле понятие «фразеологизмы» в нашем понимании близко к понятию «*prefabricated strings*» в теории формульного языка (*formulaic language*)<sup>14</sup>. Таким образом, применительно к старославянскому лексическому инвентарю фразеологизацию мы рассматриваем с позиции диахронии (как, видимо, следует ее рассматривать применительно к лексическому инвентарю и других языков). Фразеологизмы любой степени семантической спаянности являются результатами процессов, которые могли происходить в языке как в течение веков, так и в недавнее время, но результатами, с синхронной точки зрения уже встроенными в лексическую систему, готовую к использованию носителем языка (в нашем случае, главным образом, книжником). В этом принципиальное отличие понятия «фразеологическая калька» от понятия «фразеологизм».

Свидетельством фразеологизации фразеологической кальки служит употребление ее без поддержки греческого оригинала или в соответствии с греческим словосочетанием, отличным от того, с которого она калькировалось первоначально. Например, фразеологическая калька *мжка вѣчьнаѧ* первоначально калькировалась при переводе Евангелия с греч. ἡ κόλασις αἰώνιος:

<sup>12</sup> Существуют и другие концепции, использующие иную классификацию фразеологических единиц. В концепции К. Ничевой и ее единомышленников фразеологические сочетания (*restricted collocations*) соответствуют примерно «устойчивым словесным комплексам» или «устойчивым словосочетаниям» и не включаются в число фразеологизмов [17, с. 18–19; 219].

<sup>13</sup> См., например, определение фразеологической единицы, данное ведущими отечественными фразеологами А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко в фундаментальной монографии 2011 г.: «мы определяем ФЕ (фразеологическую единицу. — В. Е.) как раздельно оформленную единицу языка, являющуюся устойчивым, полностью или частично семантически преобразованным и преимущественно экспрессивным сложным знаком» [16, с. 14].

<sup>14</sup> Ср. определение *prefabricated strings*, данное одним из ведущих представителей этого направления Элисон Рэй: «Our working definition of the *formulaic sequence* will be as follows: *a sequence, continuous or discontinuous, of words or other elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar*» (курсив Э. Рэй) [40, р. 9].



Μτ 25:46: Καὶ ἀπελεύσονται οὗτοι εἰς κόλασιν αἰώνιον•  
 — ѿдѣтъ сн вѣ мѣкѣ вѣчьнѣхъ [43, 46, 41, 48].

Использует фразеологическую кальку мѣка вѣчьнѣхъ при передаче греч. ἡ κόλασις αἰώνιος и Иоанн Экзарх в своем переводе Богословия:

διὸ τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς δαίμοσιν αὐτοῦ ἡτοίμασαι τὸ πῦρ τὸ ἄσβεστον καὶ ἡ κόλασις αἰώνιος.  
 — зане дыволоу н бѣсомъ емоу оуготовленъ есть огнь неогаснмзи н мука вѣчьнѣхъ [42, л. 118b2].

Однако уже в том же Богословии Иоанну Экзарху требуется перевести греч. ἡ τιμωρία αἰώνιος, где τιμωρία — близкое по значению к κόλασις, но все же другое слово. Тем не менее Иоанн Экзарх использует уже готовое несколькословное наименование мѣка вѣчьнѣхъ, извлекая его из своей памяти. Т. е. использует уже сложившееся фразеологическое сочетание:

Γίνεται τοίνυν τοῖς πίστει ἀξίως μεταλαμβάνουσι εἰς ἄφεσιν ἀμαρτιῶν... τοῖς δὲ ἀπειθοῦσι καὶ κυριοκτόνοις εἰς κόλασιν καὶ τιμωρίαν αἰώνιον.  
 — боудетъ оубо нже вѣроу достоннѣ прннмоуть наставленне (вм. оставленье) грѣховъ ... а ѡслушнвзнмъ н гѣ оуморьшнмъ вѣ томленне н моукъ вѣчьноу. [42, л. 271b6].

Значительное место в старославянском лексическом инвентаре занимают также фразеологизмы, представляющие собой перифразы глаголов. На этот вид фразеологизмов (*les périphrases verbales*) обратил внимание уже Ш. Балли, выделив его среди фразеологических сочетаний (*séries phraséologiques*) [28, р. 66, 72–73]. В образовании старославянских фразеологизмов этого типа фразеологическое калькирование взаимодействовало, видимо, с моделями славянской народной речи того времени. В статье В. С. Ефимовой 2022 г. была предпринята попытка показать, что довольно многочисленными в евангельском и псалтырном тексте фразеологические сочетания с семантически недостаточными, требующими информативно восполняющих зависимых слов, глаголами творити и дѣяти калькировались в соответствии с существовавшей в народной славянской речи того времени моделью. Таким образом, и случаи передачи одного греческого глагола двумя славянскими словами фразеологического сочетания не обуславливаются — вопреки мнению А. М. Пентковского [18, с. 79] — влиянием латинского текста [10, с. 711–715].

То, что перифразы глаголов были присущи славянской народной речи того времени, подтверждается, как кажется, довольно широким распространением фразеологических сочетаний этого типа как с глаголами творити и дѣяти, так и с другими семантически недостаточными глаголами в более поздних, чем перевод Евангелия и Псалтыри, переводах. Особенно показательными являются случаи употребления таких фразеологизмов для перевода однословных греческих глаголов, т. е. без поддержки конструкции греческого оригинала. Ср., например:

ἔστιν ἰδεῖν, ὅταν οὗτος ἀφείξ τὰ νότια μέρη ἐπὶ τὰ βόρεια τρέχη, καὶ τὸ θέρος ἐργάζεται.  
 — вндѣти же естѣ н рѣкы ѡудѣюще. егда съ оставнвз южные страны. на сѣверные прнходнт н жетвоу творнтъ. [53, л. 4a19–20];  
 οὐκ ἔτι γὰρ κακία καὶ ἀμαρτία πολιτεύεται· κολάζον δὲ ἀτελεύτητα  
 — не бо сѣ начьнетъ еще злзи н грѣхъ творити. нз мучнтн бес коньца. [42, л. 247b5];

Ἐγὼ γὰρ μόνος κάθημαι ὄδε διὰ πέντε ἔσθίων.

— азз бо єдннз съждѣ съде. пѣтын днь не вѣкоушаа брашно. [51, с. 170, 8].

В заключение отметим, что некоторая «запутанность», переплетение понятий «несколькословная номинация», «фразеологическая калька», «фразеологизм» в представлениях палеославистов связаны, на наш взгляд, с тем, что в ряде случаев одни и те же старославянские словосочетания могут быть классифицированы по разным основаниям: и как несколькословные номинации, и как фразеологические кальки, и как фразеологизмы. Например, словосочетание *нѣннн доухомь* является одновременно и несколькословным наименованием, и фразеологической калькой с *οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι* (Мт 5:3), и фразеологизмом. Однако в практике исследований старославянского языка возникает необходимость в терминологической определенности. Попытка определить границы этих понятий применительно к изучению старославянского лексического фонда и была предпринята в настоящей статье.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Верещагин Е. М.* История возникновения древнего общеславянского литературного языка: Переводческая деятельность Кирилла и Мефодия и их учеников. М.: Мартис, 1997. 314 с.
- 2 *Верещагин Е. М.* Церковнославянская книжность на Руси: Лингвотекстологические разыскания. М.: Индрик, 2001. 608 с.
- 3 *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. М.: Индрик, 2005. 509 с.
- 4 *Виноградов В. В.* Избранные труды: Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1977. 312 с.
- 5 *Ефимова В. С.* Проблема реконструкции лексического фонда старославянского языка // Славянский альманах 2001. М.: Индрик, 2002. С. 462–470.
- 6 *Ефимова В. С.* Наименования лиц в старославянском языке: Способы номинации и приоритеты выбора. М.: Институт славяноведения РАН; «Пробел-2000», 2011. 224 с.
- 7 *Ефимова В. С.* О границе между старославянскими лексическими единицами и словосочетаниями // Славянское и балканское языкознание: Палеославистика. М.: Институт славяноведения РАН; Полимедиа, 2017. С. 60–80.
- 8 *Ефимова В. С.* О моделях старославянских композитов // *Palaeobulgarica*. 2020. Т. 44. № 1. С. 71–86.
- 9 *Ефимова В. С.* Некоторые соображения о старославянских номинациях субстантивированными причастиями // *Palaeobulgarica*. 2021. Т. 45. № 2. С. 49–64.
- 10 *Ефимова В. С.* Несколько вопросов к фразеологическому калькированию в старославянском языке // *Palaeobulgarica*. 2022. Vol. 46. № 4. Special edition. С. 705–721.
- 11 *Ефимова В. С., Желязкова В.* Несколькословные номинации лиц в древнейших славянских рукописях // *Palaeobulgarica*. 2014. Т. 38. № 3. С. 33–48.
- 12 *Заимов Й, Капалдо М.* Супрасълски или Ретков сборник. София: Изд-во Болгарской академии наук, 1982. Т. 1. 564 с. София: Изд-во Болгарской академии наук, 1983. Т. 2. 603 с.

- 13 *Ильева Т.* Терминологичната лексика в Йоан-Екзархovia превод на «De Fide Orthodoxa». София: Печатница Славейков, 2013. 406 с.
- 14 *Кубрякова Е. С.* и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во филол. фак-та Московского государственного ун-та, 1996. 245 с.
- 15 *Кубрякова Е. С.* О разноструктурных единицах номинации и месте производного слова среди этих единиц // *Słowotwórstwo a inne sposoby nominacji*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2000. P. 24–31.
- 16 *Мелерович А. М., Мокиенко В. М.* Современная русская фразеология (семантика — структура — текст). Кострома: Изд-во Костромской государственной университет, 2011. 455 с.
- 17 *Ничева К.* Българска фразеология. София: Наука и изкуство, 1987. 246 с.
- 18 *Пентковский А.М.* Славянский перевод Евангелия и его использование в богослужении в IX (посл. треть) – XI вв. // *Наслеђе и стварање. Свети Ѓирило. Свети Сава: 869–1219–2019*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2019. Т. 1. С. 73–152.
- 19 Пражский лингвистический кружок: сб. ст. / сост., ред. И предисл. Н. А. Кондрашова. М.: Прогресс, 1967. 559 с.
- 20 Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073). София: Издателство Болгарской академии наук «Проф. Марин Дринов», 2015. Т. 3: Гръцки извори. 1243 с.
- 21 Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1980. Вып. 16. 376 с.
- 22 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 2000. Вып. 25. 277 с.
- 23 *Соболевский А. И.* Древний церковно-славянский язык: Фонетика: Из лекций А. И. Соболевского, орд. проф. Имп. С.-Петербур. ун-та. М.: Унив. тип., 1891. IV + 153 с.
- 24 *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка: Репринтное издание. Т. I. М.: Книга, 1989. IX + 1419 + 50 с.
- 25 *Толстой Н. И.* История и структура славянских литературных языков. М.: Наука, 1988. 237 с.
- 26 Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского: Ранняя русская редакция / изд. подг. Г. С. Баранкова. М.: «Индрик», 1998. 758+10 с.
- 27 *Aitzetmüller R.* Das Hexaameron des Exarchen Joannes / ed. monumentorum slavico-rum veteris dialecti. Graz: Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, 1958. Т. I. XVII+370 S. Graz: Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, 1960. Т. II. VII+388 S. Graz: Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, 1961. Т. III. VII+414 S. Graz: Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, 1968. Т. V. VII+403 S. Graz: Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, 1971. Т. VI. VII+664 S.
- 28 *Bally Ch.* Traité de stylistique française. 2<sup>nd</sup> ed. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921. Vol. 1. 331 p.
- 29 *Cowie A. P.* Introduction // *Phraseology: Theory, Analysis and Application*, Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 1–20.
- 30 *Frček J.* Euchologium Sinaiticum / *Patrologia orientalis*. Paris: Firmin-Dirot et C<sup>ie</sup>, 1933. Т. XXIV. Fasc. 5. P. 636–801. Paris: Firmin-Dirot et C<sup>ie</sup>, 1939. Т. XXV. Fasc. 3. P. 490–615.
- 31 *Jagić V.* Die slavischen Composita in ihrem sprachgeschichtlichen Auftreten // *Archiv für slavische Philologie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1898. Bd. 20. P. 516–556. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1899. Bd. 21. P. 28–43.

- 32 *Lampe G. W. H.* A Patristic Greek Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1961. 1568 p.
- 33 *Liddell H. G., Scott R.* A Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1996. 2362 p.
- 34 *Mladenova O.* Grapes and Wine in Balkans: An Ethno-Linguistic Study. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1998. 858 p.
- 35 *Molnár N.* The Calques of Greek Origin in the Most Ancient Old Slavic Gospel Texts: A Theoretical Examination of Calque Phenomena in the Texts of the Archaic Old Slavic Gospel Codices. Köln; Wien: Böhlau, 1985. 347 p.
- 36 *Pawley A.* Developments in the study of formulaic language since 1970: A personal view // Phraseology and culture in English / ed. P. Skandera. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2007. P. 3–45.
- 37 *Robinson M. A., Pierpont, W. G.* The New Testament in the original Greek: Byzantine Textform. Southborough, Mass.: Chilton Book Publishing, 2005. 587 p.
- 38 *Sadnik L.* Des Hl. Johannes von Damaskus Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως in der Übersetzung des Exarchen Johannes / Monumenta linguae slavicae. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967. T. V. XXXVI + 322 p. Freiburg i. Br: U.W. Weiher, 1981. T. XIV. 412 p. Freiburg i. Br: U.W. Weiher, 1983. T. XVI. 302 p.
- 39 *Vaillant A.* Grammaire comparée des langues slaves. Paris: Éditions Klincksieck, 1974. T. IV: La formation des noms. 790 p.
- 40 *Wray A.* Formulaic Language and the Lexicon. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. XI + 332 p.

#### Источники

- 41 Ассеманиево евангелие, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 42 Богословие (Небеса) Иоанна Экзарха Болгарского, древнерусская рукопись XII/ XIII вв.
- 43 Зографское евангелие, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 44 Синайский евхологий, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 45 Изборник Святослава, древнерусская рукопись 1073 г.
- 46 Мариинское евангелие, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 47 Охридский апостол, среднеболгарская рукопись XIII в.
- 48 Саввина книга, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 49 Слепченский апостол, среднеболгарская рукопись XII в.
- 50 Струмицкий апостол, среднеболгарская рукопись XIII в.
- 51 Супрасльская рукопись, древнеболгарская рукопись X–XI вв.
- 52 Христинопольский апостол, древнерусская рукопись XII в.
- 53 Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского, древнесербская рукопись 1263 г.
- 54 Шестоднев Иоанна Экзарха Болгарского, русская рукопись XV в.
- 55 Шишатовачкий апостол, древнесербская рукопись 1324 г.

\*\*\*

© 2023. Valeriya S. Efimova  
Moscow, Russia

**ON SOME PROCESSES IN FORMING THE LEXICAL FUND  
OF THE FIRST LITERARY LANGUAGE OF THE SLAVS:  
MULTI-WORD NOMINATIONS, PHRASEOLOGICAL CALQUES,  
PHRASEOLOGISMS**

**Abstract:** Old Church Slavonic language emerged in a narrow elite circle of bookmen. It is a literary language of the medieval type, and this fact in many respects determines the peculiarities of its lexical inventory. The lexical fund of the language consists not only of words but also of multi-word names, which are lexical units-designations. The method of nomination by multi-word names was not alien to the Slavic folk speech of the time, however, most of the Old Church Slavonic multi-word names were created by Slavic bookmen themselves in the translation process (mainly from Byzantine Greek). The appearance of quite a large number of phraseological calques with multi-word names in the Old Church Slavonic lexicon is due to the need of nominating concepts related to the adoption of Christianity and “medieval encyclopedism”. The repeated use by bookmen of phraseological calque in different translated works led to the phraseologization of this phraseological calque. The author assumes that the main and defining property of phraseologisms is the possibility of extracting them entirely by a native speaker from his memory (in the case of the Old Church Slavonic language, mainly by a bookman). Thus, Old Church Slavonic phraseologisms are the results of processes that could take place in the language both over the centuries and in the period of the first Slavic translations but from a synchronous point of view, these results are already built into the lexical system, ready for use by a bookman. This is the fundamental difference between “phraseological calque” and “phraseologism”.

**Keywords:** Old Church Slavonic Language, Lexical Inventory, Multi-word Names, Phraseological Calquing, Phraseologisms.

**Information about the author:** Valeriya S. Efimova — DSc in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Slavic Linguistics, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Leninsky Ave. 32A, 119991 Moscow. Russia.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5921-8475>

E-mail: [valeriefimova@yandex.ru](mailto:valeriefimova@yandex.ru)

**Received:** February 13, 2023

**Approved after reviewing:** March 15, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Efimova, V. S. “On Some Processes in Forming the Lexical Fund of the First Literary Language of the Slavs: Multi-word Nominations, Phraseological Calques, Phraseologisms.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 285–299. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-285-299>

**References**

- 1 Vereshchagin, E. M. *Istoriia vozniknoveniia drevnego obshchslavianskogo literaturnogo iazyka: Perevodcheskaia deiatel'nost' Kirilla i Mefodiia i ikh uchenikov*



- [*The History of the Origin of the Ancient Common Slavic Literary Language: The Translation Activities of Cyril and Methodius and their Students*]. Moscow, Martis Publ., 1997. 314 p. (In Russ.)
- 2 Vereshchagin, E. M. *Tserkovnoslavianskaiaknizhnost' na Rusi: Lingvotekstologicheskiye razyskaniia* [*Church Slavonic Booklore in Russia: Linguo-textological Research*]. Moscow, Indrik Publ., 2001. 608 p. (In Russ.)
  - 3 Vereshchagin, E. M., Kostomarov, V. G. *Iazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedcheskije kontseptsii: leksicheskogo fona, reche-povedencheskikh taktik i sapijentemy* [*Language and Culture: Three Linguistic and Cultural Conceptions: Lexical Background, Speech-behavioral Tactics and Sapientema*]. Moscow, Indrik Publ., 2005. 509 p. (In Russ.)
  - 4 Vinogradov, V. V. *Izbrannyje trudy: Leksikologija i leksikografiia* [*Selected Works: Lexicology and Lexicography*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 312 p. (In Russ.)
  - 5 Efimova, V. S. "Problema rekonstruktsii leksicheskogo fonda staroslavianskogo iazyka" ["The Issue of Reconstruction of the Old Church Slavonic Lexical Fund"]. *Slavianskii al'manakh 2001* [Slavic almanac.]. Moscow, Indrik Publ., 2002, pp. 462–470. (In Russ.)
  - 6 Efimova, V. S. *Naimenovaniia lits v staroslavianskom iazyke: Sposoby nominatsii i prioritety vybora* [*Names of Persons in the Old Church Slavonic Language: Methods of Nomination and Priorities of Selection*]. Moscow, Institute of Slavic Studies RAS Publ.; "Probel-2000" Publ., 2011. 224 p. (In Russ.)
  - 7 Efimova, V. S. "O granitse mezhdu staroslavianskimi leksicheskimi jedinitami i slovosochetaniiami" ["On the Border between Old Church Slavonic Lexical Units and Phrases"]. *Slavianskoje i balkanskoje iazykoznanije: Paleoslavistika* [*Slavic and Balkan Linguistics: Palaeoslavistics*]. Moscow, Institute of Slavic Studies RAN Publ.; Polimedia Publ., 2017, pp. 60–80. (In Russ.)
  - 8 Efimova, V. S. "O modeliakh staroslavianskikh kompozitov" ["On the Models of Old Church Slavonic Compounds"]. *Palaeobulgarica*, vol. 44, no. 1, 2020, pp. 71–86. (In Russ.)
  - 9 Efimova, V. S. "Nekotoryje soobrazheniia o staroslavianskikh nominatsiiakh substantivirovannyimi prichastiiami" ["Some Considerations on Old Church Slavonic Nominations through Substantivized Participles"]. *Palaeobulgarica*, vol. 45, no. 2, 2021, pp. 49–64. (In Russ.)
  - 10 Efimova, V. S. "Neskol'ko voprosov k frazeologicheskomu kal'kirovaniu v staroslavianskom iazyke" ["Several Questions to Phraseological Calquing in the Old Church Slavonic Language"]. *Palaeobulgarica*, vol. 46, no. 4, 2022, Special Edition, pp. 705–721. (In Russ.)
  - 11 Efimova, V. S., Zhelyazkova, V. "Neskol'koslovnyje nominatsii lits v drevneishikh slavianskikh rukopisiakh" ["Multi-word Nominations for Persons in the Oldest Slavonic Manuscripts"]. *Palaeobulgarica*, vol. 38, no. 3, 2014, pp. 33–48. (In Russ.)
  - 12 Zaimov, J., Kapaldo, M. *Suprasalski ili Retkov sbornik*, vol. 1–2. Sofia, Bulgarian Academy of Sciences Publ., 1982–1983. 564+603 p. (In Bulgarian)
  - 13 Ilijeva, T. *Terminologichnata leksika v Ioan-Jekzarkhoviia prevod na "De Fide Orthodoxa"*. Sofia, Pechatnitsa Slaveikov Publ, 2013. 406 p. (In Bulgarian)
  - 14 Kubryakova, E. S. and other *Kratkii slovar' kognitivnykh terminov* [*A Concise Dictionary of Cognitive Terms*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1996. 245 p. (In Russ.)

- 15 Kubryakova, E. S. “O raznostrukturnykh jedinitсах nominatsii i meste proizvodnogo slova sredi etikh jedinitсах” [“On the Different Structural Units of the Nomination and the Place of the Derived Word among These Units”]. *Słowotwórstwo a inne sposoby nominacji [Word-formation and Other Methods of Nomination]*. Katowice, Wydawnictwo Gnome Publ., 2000, pp. 24–31. (In Russ.)
- 16 Melerovich, A. M., Mokijenko, V. M. *Sovremennaia russkaia frazeologija (semantika — struktura — tekst) [Modern Russian Phraseology (Semantics — Structure — Text)]*. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2011. 455 p. (In Russ.)
- 17 Nicheva, K. *Balgarska frazeologija*. Sofia, Nauka i izkustvo Publ., 1987. 246 p. (In Bulgarian)
- 18 Pentkovskij, A. M. “Slavianskii perevod Evangelija i ego ispol'zovanie v bogoslužhenii v IX (posl. tret') – XI vv.” [“Slavonic Translation of the Gospel and its Liturgical Use between the Last Third of the 9<sup>th</sup> and the 11<sup>th</sup> Century”]. *Nasledije i stvaranje. Sveti Kirilo. Sveti Sava: 869–1219–2019 [Heritage and Creation. Saint Ciril. Saint Sava: 869–1219–2019]*, Vol. 1. Beograd, Institute of the Serbian Language of the Serbian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 73–152. (In Russ.)
- 19 Kondrashova, N. A., editor *Pražskii lingvističeskii kružok: Sbornik statei [Prague Linguistic Circle: Collection of Articles]*. Moscow, Progress Publ., 1967. 559 p. (In Russ.)
- 20 *Simeonov sbornik (po Svetoslavoviia prepis ot 1073)*, vol. 3: Gratski izvori. Sofia, Bulgarian Academy of Sciences “Prof. Marin Drinov” Publ., 2015. 1243 p. (In Bulgarian)
- 21 *Slovar' russkikh narodnykh govorov [Dictionary of Russian Folk Dialects]*, issue 16. Leningrad, Nauka Publ., 1980. 376 p. (In Russ.)
- 22 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv. [Dictionary of the Russian language 11<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries]*, issue 25. Moscow, Nauka Publ., 2000. 277 p. (In Russ.)
- 23 Sobolevskii, A. I. *Drevnii tserkovno-slavianskii iazyk: Fonetika: Iz leksii A. I. Sobolevskogo, ord. profesora Imperatorskogo Sankt-Peterburgskogo universiteta [The Old Church Slavonic Language: Phonetics: from the Lectures of A. I. Sobolevsky, Ord. Professor of the Imperial St. Petersburg University]*. Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1891. IV + 153 p. (In Russ.)
- 24 Sreznevskii, I. I. *Slovar' drevnerusskogo iazyka: Reprintnoje izdanije [Old Russian Dictionary: Reprint Edition]*, Vol. I. Moscow, Kniga Publ., 1989. IX + 1419 + 50 p. (In Russ.)
- 25 Tolstoj, N. I. *Istoriia i struktura slavianskikh literaturnykh iazykov [History and Structure of Slavic Literary Languages]*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 237 p. (In Russ.)
- 26 Barankova G. S., Editor *Shestodnev Ioanna ekzarkha Bolgarskogo. Ranniaia russkaia redaktsiia [John Exarch of Bulgaria's Shestodnev: Early Russian Version]*. Moscow, Indrik Publ., 1998. 758 + 10 p. (In Russ.)
- 27 Aitzetmüller, Rudolf. “Das Hexaameron des Exarchen Joannes.” *Editiones monumentorum slavieorum veteris dialecti*. Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt Publ., 1958. Vol. I. XVII+370 p. Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt Publ., 1960. Vol. II. VII+388 p. Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt Publ., 1961. Vol. III. VII+414 p. Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt Publ., 1968. Vol. V. VII+403 p. Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt Publ., 1971. Vol. VI. VII+664 p. (In German)
- 28 Bally, Charles. *Traité de stylistique française*, Vol. 1, 2<sup>nd</sup> ed. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung Publ., 1921. 331 p. (In French)

- 29 Cowie, Anthony P. "Introduction." *Phraseology: Theory, Analysis and Application*. Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 1–20. (In English)
- 30 Frček, Jean. "Euchologium Sinaiticum." *Patrologia orientalis*. Paris, Firmin-Dirot et Cie Publ., 1933, Vol. XXIV, Issue 5, pp. 636–801. Paris, Firmin-Dirot et Cie Publ., 1939, vol. XXV, issue 3, pp. 490–615. (In French)
- 31 Jagić, Vatroslav. "Die slavischen Composita in ihrem sprachgeschichtlichen Auftreten." *Archiv für slavische Philologie*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung Publ., 1898, Vol. 20, pp. 516–556. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung Publ., 1899, vol. 21, pp. 28–43. (In German)
- 32 Lampe, Geoffrey. W. H. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1961. 1568 p. (In English)
- 33 Liddell, Henry George, Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1996. 2362 p. (In English)
- 34 Mladenova, Olga. *Grapes and Wine in Balkans: An Ethno-Linguistic Study*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1998. 858 p. (In English)
- 35 Molnár, Nandor. *The Calques of Greek Origin in the Most Ancient Old Slavic Gospel Texts: A Theoretical Examination of Calque Phenomena in the Texts of the Archaic Old Slavic Gospel Codices*. Köln, Wien, Böhlau Publ., 1985. 347 p. (In English)
- 36 Pawley, Andrew. "Developments in the Study of Formulaic Language Since 1970: A Personal view." *Phraseology and Culture in English*, ed. Paul Skandera. Berlin, New York, Mouton de Gruyter Publ., 2007, pp. 3–45. (In English)
- 37 Robinson, Maurice A., Pierpont, William G. *The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform*. Southborough, Mass., Chilton Book Publ., 2005. 587 p. (In English)
- 38 Sadnik, Linda. "Des Hl. Johannes von Damaskus Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως in der Übersetzung des Exarchen Johannes." *Monumenta linguae slavicae*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz Publ., 1967. Vol. V. XXXVI + 322 p. Freiburg i. Br, U. W. Weiher Publ., 1981. Vol. XIV. 412 p. Freiburg i. Br, U.W. Weiher Publ., 1983. Vol. XVI. 302 p. (In German)
- 39 Vaillant, André. *Grammaire comparée des langues slaves*, Vol. IV: La formation des noms. Paris, Éditions Klincksieck Publ., 1974. 790 p. (In French)
- 40 Wray, Alison. *Formulaic Language and the Lexicon*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. XI + 332 p. (In English)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-300-311>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)4

Научная статья / Research Article



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

© 2023 г. О. А. Туфанова  
г. Москва, Россия

### ПОЭЗИЯ ФАКТА В «СКАЗАНИИ И ПОВЕСТИ... КАК ИЗБАВИЛ БОГ ОТ ЗЛАГО И ЛЮТАГО ОТ ЕРЕТИКА ОТ ГРИШКИ ОТРЕПЬЕВА» ИЗ РУКОПИСНОГО СБОРНИКА СОБРАНИЯ Т. Ф. БОЛЬШАКОВА

**Аннотация:** В статье анализируется фрагмент «Сказания и повести... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» из рукописного повествовательного сборника собрания Т. Ф. Большакова. Распространенная редакция этого памятника была известна уже Н. М. Карамзину и опубликована в «Чтениях в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских», краткая редакция, автором которой был предположительно дьяк Василий Суков, напечатана в 13-м томе Русской исторической библиотеки. В рукописном сборнике исследуемый текст представляет собой недописанный фрагмент и охватывает события с 1584 по 1603 г. Основное внимание уделено деяниям Бориса Годунова. Специфика представления исторического материала в «Сказании...» свидетельствует о тяготении автора к стилистике летописных погодных записей. Отсутствие трансцендентных объяснений причин происходящего в мире людей, лаконизм в представлении событий, документальная протокольность, минимальное использование изобразительно-выразительных средств свидетельствуют о том, что автор сознательно отказался от традиционных для русской средневековой словесности художественных приемов, поставив во главу поэзию факта. Многие современники событий Смуты, декларируя принцип правдоподобия, стремились вписывать современные им события в контекст мировой истории традиционными литературными способами. В этом тексте мы имеем дело с иными принципами создания исторического повествования, когда факты говорят сами за себя, а их подбор (за отсутствием комментария) косвенно указывает на авторскую оценку какого-либо события или периода в истории страны. Возможно, нестандартное представление исторических событий и лиц и стало одной из причин, почему текст не был дописан в рассматриваемом сборнике.

**Ключевые слова:** сказание, Борис Годунов, голод 1601–1603 гг., документальность, фактографичность, погодная запись.

**Информация об авторе:** Ольга Александровна Туфанова — 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/0000-0002-2254-7969>

E-mail: [tufoa@mail.ru](mailto:tufoa@mail.ru)

*Дата поступления статьи:* 29.06.2023

*Дата одобрения рецензентами:* 15.07.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Туфанова О. А. Поэзия факта в «Сказании и повести... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» из рукописного сборника собрания Т. Ф. Большакова // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 300–311. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-300-311>

Рукописный сборник 256 из собрания Т. Ф. Большакова кратко описан Г. П. Георгиевским. Он составлен «из нескольких тетрадей, писанных скорописью XVII и XVIII веков, в 4-ку, на 268 лл.» [11, с. 230] разными почерками<sup>1</sup>. Начало сборника утрачено, сохранность текста не везде удовлетворительная, особенно пострадали фрагменты, выполненные киноварью.

Сборник довольно разношерстный по своему составу. Среди хорошо известных текстов, таких, как «Житие Андрея Юродивого» (без начала), повестей «К некоей вдове удивительная щедрости», о Удоне епископе и др., выписок из Пролога и Патерика, слов Иоанна Златоуста и преподобного отца Ефрема, вопросов и ответов, собранных из «разных бытеевских книг» [11, с. 231], и др., на л. 185 – 188 об. читается мало привлекавший внимание исследователей фрагмент «Сказания о Гришке Отрепьеве». Распространенная редакция этого памятника была известна уже Н. М. Карамзину и опубликована в «Чтениях в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских» [13, с. 20 – XXI], краткая редакция<sup>2</sup>, автором которой был предположительно дьяк Василий Суков (см.: [15]), напечатана в 13-м томе Русской исторической библиотеки [13, стб. 713–754].

В рукописном сборнике памятник имеет пространное название, занимающее половину листа 185; оно исполнено двумя видами чернил. Текст, написанный киноварью, составляет две первые строки и начало третьей и едва просматривается. Он представляет собой одно целое с текстом, продолжающим его и написанным черными чернилами: «Сказание и повесть известна еже содѣяся чудо о Господѣ нашемъ Иисусе Христѣ и Богородицы его матери и великихъ чудотворцовъ петѣра и алексѣя и ионы и всѣхъ святыхъ твоихъ молитвами въ царствующей граде москвѣ како избави Богъ отъ злаго и лютаго отъ еретика отъ гришки отрепева и отъ его умышлениковъ отъ поганыхъ ляховъ и отъ литвы и латинския и язовитьския и навитьския вѣры. Нап[и]сано ву кратъце»<sup>3</sup> (фрагмент, выделенный курсивом, выполнен киноварью, подчеркнутые слова едва различимы) [14, л. 185].

<sup>1</sup> Многие рукописные сборники XVII в., написанные скорописью, дошли до нас не полностью; у одних утрачено начало, у других — и начало и конец (см. подробнее: [2, с. 50]).

<sup>2</sup> Подробнее о редакциях «Сказания...» см.: [8, с. 312–313; 6; 1].

<sup>3</sup> Текст «Сказания...» цит. по: [14]. Слова выведены из-под титлы; в рукописном тексте, за редким исключением, отсутствуют прописные буквы, а также деление на предложения.





«Сказание и повесть... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» // ОР РГБ. Ф. 37. Собрание рукописных книг Т. Ф. Большакова. № 256. Л. 185.  
 “Tale and Story... How Did God Get Rid of Evil and Fierce Heretic Grishka Otrepev.” Department of Manuscripts of the RSL. F. 37. T. F. Bolshakov Collection of Manuscript Books, no. 256, l. 185.

Описывая этот рукописный сборник, Г. П. Георгиевский дал тексту сокращенное название: «Сказание и повесть... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» — очевидно, по аналогии со сходными названиями ранних текстов о событиях Смуты («Повесть како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов...», «Повесть како отмсти всевидящее око Христово Борису Годунову пролитие неповинные крови новаго страстотерпца благовернаго царевича Дмитрея Угличьскаго»). Сокращенный вариант очень точно отражает суть заголовка текста, представляющего собой традиционное для средневековой русской литературы аннотированное название, но само название памятника в рукописи не соответствует содержанию фрагмента.

По аналогии с другими памятниками цикла произведений о Смуте, читателя, казалось бы, далее должен был ожидать рассказ о приходе к власти Гришки Отрепьева, его борьбе с Борисом Годуновым, противостоянии ему Василия Шуйского, наконец, о зверском убийстве незаконно «наскочившего» на царство. Но ничего подобного в «Сказании...» нет. Впрочем, и концовки тоже нет. Текст буквально обрывается на полуфразе: «въ лѣта 7112 (1604) году повѣлѣ съезжатис народу и посылаетъ» [14, л. 188 об.]. Последнее относящееся к рассматриваемому памятнику слово размещено на двух строках: «посы-лаеть» — далее строка оставлена пустой. Следующая строка — это название другой повести: «К некое вдовѣ удивительныя щедрости» [14, л. 188 об., 3 строка сверху]. «К» написано черными чернилами, остальное — киноварью. Составитель сборника, не дописав один текст, перешел к другому.



«Сказание и повесть... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» // ОР РГБ. Ф. 37. Собрание рукописных книг Т. Ф. Большакова. № 256. Л. 188 об.  
 «Tale and Story... How Did God Get Rid of Evil and Fierce Heretic Grishka Otrepev.» Department of Manuscripts of the RSL. F. 37. T. F. Bolshakov Collection of Manuscript Books, no. 256, l. 188 rev.

Нечто подобное наблюдается в начале сборника: «Житие Андрея Юродивого», «продолжающееся по 170 л.», прерывается на л. 154, 156 об., 157 об. статьями «В субботу Троицкую Слово Иоанна Златоустого о умерших: То се велика таина отъ Бога», «О смерти: Аще неба, о человекѣ, достигнеши...» и «Повѣстью о нѣкоемъ старцѣ и о царѣ Феодосіи» (см.: [11, с. 230–231]). Однако рассматривать повесть о вдове как вставку, подобную врезанным в «Житие Андрея Юродивого» статьям, не приходится, поскольку в дальнейшем составитель более уже не возвращался к оставленному тексту. Невозможно подобный курьез объяснить и неверной сборкой тетрадей, из которых составлен сборник, поскольку недописанный текст «Сказания...» и повесть о вдове располагаются на одном листе. Истинные причины остаются загадкой: то ли всему виной невнимательность писца, то ли источник, с которого воспроизводился текст, был неполным, то ли нечто иное помешало завершить работу над памятником. Но это «иное» и есть самое интересное.

В размещенном же на семи листах тексте, за исключением пространного названия, Гришка Отрепьев не упоминается ни разу. Как и многие другие памятники о Смуте, «Сказание...» начинается с упоминания о смерти царя Ивана Васильевича, а также о двух его оставшихся сыновьях: царевиче Дмитрие и наследовавшем царство Федоре Ивановиче. Последнее событие, о котором полноценно рассказано в тексте, — это голод 1601–1603 гг. во время правления Бориса Годунова. Таким образом, фрагмент, помещенный в сборнике, охватывает события с 1584 по 1603 г.

В «Сказании...» отсутствует типичная для памятников о Смуте антитеза «истинные цари» — «самозванцы». Царствования Ивана IV и его сына Федора Ивановича не характеризуются, не сообщается ничего и об их главных достижениях и деяниях. Автор «Сказания...» использует типичные для цикла сочинений о Смуте оценочные эпитеты. Характеристика царя Ивана Васильевича сводится к одному эпитету «благовѣрный»; характеристика царя Федора Ивановича складывается из череды эпитетов: «благовѣрный и христоробивый царь <...> смиренный и кроткий государь...» [14, л. 187]. Эти эпитеты не являются сквозными в тексте, они появляются во фраг-

ментах, сообщающих о смерти царей, и, подчеркивая главное качество — благочестие, носят этикетный, формальный характер.

Предупредив в начале повествования о лаконизме как главном принципе рассказывания о событиях («Нап[и]сано ву кратъце» [14, л. 185]), составитель не отступает от него до самого конца. За основу берется летописный способ подачи исторических событий. Переходя от одного события к другому, составитель каждый раз пишет год, например, «В лѣта 7092 году...» [14, л. 185], «в лѣта 7094...» [14, л. 185 об.], «в лѣто 7095...» [14, л. 186], «в лѣто 7097 году...» [14, л. 186 об.] и т. д. Благодаря частотности использования данного приема повествование о событиях 1584–1603 гг. приобретает фрагментарный характер. Многие эпизоды, на которые распадается «Сказание...», напоминают летописные погодные записи, когда прошлое предстает «как простой ряд единичных фактов» [3, с. 48], цель которых — «зарегистрировать определенный факт, не входя в подробности» [3, с. 52].

Документальность, протокольность изложения, фактографичность отличают все фрагменты, в которых сообщается о смерти царей. Все эти рассказы построены по одной схеме: указывается точная дата события (год, число, месяц), место преставления/убийства (в двух случаях из трех), имена умерших: «В лѣта 7092 (1584) году мѣсяца марта въ 9 день преставис на Москвѣ благовѣрный царь и великий князь Иван Васильевичъ всея Росии...» [14, л. 185]; «Посемь убиень бысть царевичъ Дмитрей Ивановичъ всеа Росии въ лѣто 7099 (1591) году марта въ 9 день от Митки Качалова да от Данилки Битяговского и положены мощи его туто ж на углеце у всемилостиваго Спаса во храме...» [14, л. 187]; «...въ лѣта 7106 (1598) году генваря въ 7 день преставис благовѣрный и христоробивый царь и великий князь Федор Ивановичъ всеа Росии самодержецъ смиренный и кроткий государь...» [14, л. 187].

Документальность и фактографичность отличают и фрагменты, в которых рассказывается о судьбах князей, претерпевших страдания по воле Бориса Годунова. Эти рассказы построены по сходной схеме: указывается точная дата события (год), место ссылки, или заточения, или смерти, обстоятельно, по именам, перечисляются и/или называются имена пострадавших и обязательно (прямо или опосредованно) имя виновника — Бориса Годунова. Сосланные, заточенные в темницы, убитые князья называются по именам (или именам и отчествам) и фамилиям, но и только. Оценочные эпитеты по отношению к ним в этих фрагментах отсутствуют. Ср.: «...в лѣта 7094 (1586) Борис Годунов <...> вражнимъ помысломъ на великихъ бояр на боярина на князя ивана ивановича мѣстиславского напрасно измѣну и послаша его на бѣло озеро в кирилов манастырь в заточение и постригоша его во иноческий чинъ и по малѣхъ лѣтех тамо преставис...» [14, л. 185 об. – 186]; «...в лѣто 7095 (1587) возводитъ злокозненнымъ своимъ умышлениемъ изменное слово <...> на шуйскихъ князей на князя ивана петровича и на к[ня]зя василья и на князя андрѣя на князя дмитрея и на князя александра на князя ивана ивановичевъ и розсылаетъ ихъ по городомъ въ темьницы в заточения князя ивана петъровича на бело озеро на князя василя да князя александра в галич князя ондрѣя въ буи городъ. князя дмитрея да князя ивана в шую село и повелѣша на белѣ озере князя ивана петровича шуйского мученически скончавши...» [14, л. 186 – 186 об.]; «...в лѣто 7097 (1589) году <...> андрѣя ивановича в буе городцѣ повѣлеша в темнице уморити...» [14, л. 186 об.]. И т. д.

Очевидное стремление, по выражению И. П. Еремина, «зарегистрировать» смерть или страдания того или иного князя тем не менее не сводится, как в летописных погодных известиях, исключительно к «обзору фактов» и желанию «прикрепить

каждый из этих фактов к определенной единице времени» [3, с. 48]. Автор намеренно акцентирует во всех фрагментах внимание на том, что за каждым злодеянием по отношению к царевичу Дмитрию и его ближайшим родственникам или к князьям стоит Борис Годунов.

О возвышении Бориса Годунова в царствование Федора Ивановича автор сообщает еще в начале текста: «при державѣ ж царя государя и великого князя федора ивановича всея росии бысть властелин шурин борис годунов с родом своим нача умышляти злыми своими умыслы на царский род и на росиских бояр» [14, л. 185 – 185 об.]. Дальнейший текст (вплоть до сообщения о смерти царя Федора Ивановича) распадается на ряд фрагментов, каждый из которых служит очередным доказательством, подтверждающим эту мысль:

- «в первое лѣто по преставлении» Ивана Грозного Б. Годунов «посылает» «сына его царевича дмитрѣя ивановича на углечь на удѣл со царицею марею с матерею и нагой с нею посылаетъ отца ея федора нагова»; Афанасия, Андрея, Семена Нагих сначала «посылаетъ по городамъ по низовымъ въ темницы», а позже приказывает уморить;
- «в лѣта 7094 (1586) Борис Годунов съ родомъ своимъ» ссылает князя Ивана Ивановича Мстиславского на Бело озеро, а затем велит постричь в Кирилловом монастыре;
- «в лѣто 7095 (1587)» Б. Годунов «возводитъ изменное слово» на князей Шуйских и рассылает их по городам в темницы: князя Ивана Петровича — на Бело озеро (впоследствии повелел «скончавши» его), князей Василия и Александра — в Галич, князя Андрея — в Буи город, князей Дмитрия и Ивана — в Шую село;
- «в лѣто 7095 (1587)» Б. Годунов приказал «скончавши» князя Ивана Петровича (?) Туренина;
- «в лѣто 7097 (1589) году» повелел «уморити» князя Андрея Ивановича в «Буе городцѣ»;
- «того жѣ 7097 (1589) году» в Москве Б. Годунов приказал казнить «торговыхъ людей смертию семь человекъ», а многих дворян и служивых, приказных, торговых людей «разослаша в поморския города в сибир и на волгу и на терекъ в темница»;
- «въ лѣто 7099 (1591) году марта въ 9 день» по приказу Б. Годунова был убит царевич Дмитрий Иванович.

Все эти эпизоды иллюстрируют последовательное воплощение «злого» плана Б. Годунова во время правления царя Федора Ивановича «ц[а]рский род извѣсти и великихъ бояр». Заданная изначально характеристика «злыми умыслы» неизменно повторяется почти в каждом фрагменте: на князя И. И. Мстиславского он «возводитъ неистинно но злымъ вражнимъ помысломъ» «напрасно измѣну» [14, л. 185 об. – 186], на князей Шуйских «возводитъ злокозненнымъ своимъ умышлениемъ изменное слово» [14, л. 186]. Обуреваемый злобой и стремлением к власти, Борис Годунов не только ссылает в дальние города, но и отдает смертоносные приказы. Так, Афанасия, Андрея, Семена Нагих он повелел «горкою голодъною смертию умориша» [14, л. 185 об.]; князя Ивана Петровича Шуйского приказал «мученически скончавши» [14, л. 186 об.]; князя Ивана Туренина — «огнем и дымомъ подушити в томнице» [14, л. 186 об.]; с целью убить царевича Дмитрия Ивановича послал «лютаго и зверообразнаго Михаила Биви-



таговского да с[ы]на ево Даниила Бивитяговского с товарищи на Углич» [14, л. 187]. Страдания и смерть по воле Годунова принимают не только представители царского рода и «великие» бояре, но и множество «православных христиан», которые по его вине «помроша мученическою смертию гладомъ и наготою и скорбию великою в бедах и в темницах и во юзах» [14, л. 186 об.]. Во всех фрагментах автор подчеркивает смертоносность повелений Бориса Годунова.

Лаконичный принцип рассказывания о событиях приводит к тому, что эта часть «Сказания...» воспринимается как реестр фактов, призванных показать, как неуклонно и последовательно, неся смерть, Борис Годунов шел к власти. Минимализм в использовании изобразительно-выразительных средств ярко высвечивает факты, а скупое употребление в этих эпизодах традиционные художественные средства, характеризующие страдания людей, передают отношение автора к этим событиям и фокусируют внимание читателя на главной мысли — путь Бориса Годунова к престолу был устлан трупами.

Отсутствие в «Сказании...» типичных для цикла сочинений о Смуте отсылок к библейским архетипам, топосного уподобления Бориса Годунова древнему змию (см.: [8, с. 60–71; 5, с. 579–586]) демонстрирует совершенно новый подход к пониманию хода исторических событий и деяний исторических лиц. Рассматривая Переписку Ивана Грозного с Андреем Курбским, А. В. Каравашкин пришел к выводу, что «каждый культурно-исторический тип определяется устойчивыми шаблонами объяснения фактов» [4, с. 158]. Такие шаблонные объяснения прихода к власти Бориса Годунова сквозь призму истории грехопадения первых людей встречаются практически во всех ранних произведениях о Смуте, например в Повести 1606 г., вошедшей в состав «Иного сказания»: «вниде зломысленный дьяволъ въ сердце тому же отъ велможъ преже реченному Борису Годунову» [16, стб. 3]; «И уподобися той Борисъ древней змии, иже прежде въ раи прелсти Евву и прадѣда нашего Адама и лиши ихъ пици райскія наслажатися» [16, стб. 3]. Автор рассматриваемого «Сказания...» отказывается от этого ставшего устойчивым шаблона. Не по воле дьявола совершаются беззакония, несущие смерть. Злая воля, злые «умыслы» человека, устремленного к власти, всему причиной. Подобного реалистического объяснения не знала литература предшествующего периода развития. В таком «чистом» виде, без традиционных проекций на библейскую историю, не встречаются иные тексты современников о Смуте, за исключением, пожалуй, псковских летописных повестей, в которых библейские аллюзии и отсылки к Священному Писанию появляются явно позднее основного текста, а также «Хронографа 1617 г.» и «Рукописи Филарета», где редко, но все-таки встречается трансцендентное объяснение событий.

Во второй части «Сказания...», где описываются воцарение и правление Бориса Годунова, сохраняется та же установка на документальность и фактографию. Она меньше по объему по сравнению с первой частью и содержит три фрагмента.

В первом эпизоде кратко рассказывается, каким образом Борису Годунову удалось убедить дворян и бояр поставить его на царство: «приводит к себѣ велмож а ихъ велелесными дары дарит и словесы ласковыми обещанми а иных угрозами свирѣпствомъ и розсылками и тако възприемълетъ скипетръ росискаго царства и поставлен бысть царемъ въ лѣта 7106 (1598) году сентабря въ 3 день» [14, л. 187 об.]. Подобные объяснения содержатся и в ряде других произведений о Смуте (см.: [8]). Но здесь, как и в эпизодах первой части, отсутствуют отсылки к истории грехопадения первых людей. Факты предстают в «чистом» виде.



Второй эпизод представляет Бориса Годунова, избранного в 1598 г. царем, с неожиданной для этого памятника стороны. Автор без всяких комментариев, как и во всех предыдущих фрагментах, пишет о его щедрости: «...много милостыни во вся земля и во всѣхъ монастыряхъ и <...> неоскудно св[я]щ[е]ническому чину и нищимъ не токмо и вдовицамъ и сиротамъ неоскудно подавая <...> не токмо во единомъ граде москвѣ но и во всехъ градахъ российскихъ...» [14, л. 187 об.].

Наконец, третий эпизод, начало которого обозначено указанием на год «в лѣта 7109 (1601)», открывается нетипичным для этого «Сказания...» трансцендентным объяснением обернувшегося страшным голодом природного явления: «...прииде гнѣвъ божи на все множество народовъ всѣхъ православныхъ християнъ месяца июля въ 28 день на память святыхъ апостоль прохора и никонора тимона и пармена хлѣбъ и всякия овощи и бысть градъ великихъ...» [14, л. 187 об.]. Это единственный случай в тексте, когда автор, видимо не найдя другого объяснения, прибегает к традиционному способу указания на причины произошедшего.

Дальнейшее повествование имеет схожие черты с рассказами о голоде в «Хронографе 1617 года» и «Словесахъ дней, и царей, и святителей» И. А. Хворостинина (см. подробнее: [9]). Во всех этих текстах авторы применяют один и тот же лаконичный оценочный эпитет «велик» для характеристики голода: «гладъ бысть великъ» [12, с. 326], «гладъ велик» [17, с. 434]. Аналогичный эпитет использует и автор «Сказания...» [14, л. 187 об.].

Все авторы указывают на большую смертность людей, которую вызвал голод. Общим для всех источников является указание на множество погибших [9]. В «Сказании...» автор также пишет, что трехлетний голод в стране унес жизни многих людей: «многия мертвыя по пути лежали» [14, л. 187 об.].

Во всех текстах авторы рассказывают, как вели себя и чем питались люди во время голода: «Ядуще же тогда многи псину и мертвечину и ину скареднину...» [12, с. 326]; «...и мнози вкусиша от глада лайна, и плотей человеческих, и мертвыхъ телесъ существа своего, птицъ же, и зверей, и рыбы, и елико слово подробну сказати не может: коры дровяныя, корение водное, былие непотребное...» [17, с. 434]. Похожее описание есть и в «Сказании...»: «...и много ядоша всякую траву и мертвечину и сомину и кошку инии корку липовую и сосновую и иное что замыслиша а иныя живыя мертвяхъ ядоша друг друга...» [14, л. 188].

Рассказы о недостойном поведении людей, едва намеченные в «Хронографе 1617 года» и в «Словесахъ дней, и царей, и святителей», обрываются указанием на причины отказа от подробных, развернутых характеристик: «ея же и писати нелѣтъ» [12, с. 326]; «и елико слово подробну сказати не может: <...> и елико таковая и множайша сих, елика ни качеству предати возможно» [17, с. 434]. Аналогичным образом прерывает, но не завершает рассказ о недостойном поведении людей в этот период и автор «Сказания...»: «...сию беду великую и лютую грозу и неистинно писати и не лепо и вамъ слышати и видеша...» [14, л. 188]. Однако ощущение, что все происходившее тогда и описать невозможно, и слышать и видеть странно и страшно, приводит к тому, что автор «Сказания...», стремясь доказать читателю правдивость своего рассказа, прибегает к типичной формуле убеждения, характерной для древнерусских хождений: «аз есмь самъ видехъ» [14, л. 188].

А далее продолжает рассказ об ужасах, которые пришлось пережить в то время людям: «...старые и средние и малые и младенецъ по улицамъ и по путемъ от зве-

рей и от псовы снедаемы» [14, л. 188]. Особое внимание автор уделяет «страху великому», который испытывали тогда богатые: «... и бысть великое насилие многи богатых дома грабили и разбивали и зажигали и бысть страх великъ умножис неправда яко людие творяху...» (выделено мной. — *О. Т.*) [14, л. 188]. Чтобы остановить беззаконие, тех людей «имаху и казняху а иных жигали иныхъ в воду сажали вьсякими смертми скончевали» (выделено мной. — *О. Т.*) [14, л. 188]. Но ничто не останавливало «насилие» и «неправду». Ситуацию усугубили еще и «знамения многа на небеси и на земли и гр[о]мъ велицы и молния <...> и земьлитрясение <...> во многихъ градехъ» [14, л. 188]. К сожалению, дальше текст обрывается.

В целом, по сравнению с «Хронографом 1617 года», «Словесами дней, и царей, и святителей» И. А. Хворостинина рассказ о голоде 1601–1603 гг. в «Сказании...» много подробнее и полнее, насыщен деталями, которые отсутствуют в других памятниках. Повествуя именно об этом страшном периоде, составитель демонстрирует свое знание литературных традиций и писательское мастерство, которое проявляется, в частности, в использовании внутрифразовых рифмовок. Важно отметить и еще один момент: в опубликованных ранее редакциях этого памятника — и в полной, и в краткой — рассказ о голоде 1601–1603 гг. отсутствует вовсе.

И если полная редакция «Сказания...», по словам С. Ф. Платонова, являет собой «самую неумеренную легенду», особенно во фрагментах, повествующих о похождениях Гришки Отрепьева на Украине и в Польше, а краткая редакция, по справедливому мнению Е. Н. Кушевой, прославляет Василия Шуйского как организатора восстания против Лжедмитрия и поляков [15], то во фрагменте «Сказания...» в рукописном сборнике из собрания Т. Ф. Большакова на протяжении всего повествования в центре внимания стоят деяния Бориса Годунова. Даже рассказ о царствовании Федора Ивановича в действительности посвящен не «кроткому» государю, а возвысившемуся при нем Годунову.

Специфика представления исторического материала в «Сказании...» свидетельствует о тяготении автора к стилистике летописных погодных записей. Отсутствии трансцендентных объяснений причин происходящего в мире людей, лаконизм в представлении тех или иных событий, документальная протокольность, минимальное использование изобразительно-выразительных средств свидетельствуют о том, что автор сознательно отказался от традиционных для русской средневековой словесности художественных приемов, поставив во главу поэзию факта.

Многие современники событий Смуты декларировали принцип правдоподобия. Например, дьяк Иван Тимофеев во «Временнике» открыто провозглашал истинное знание о событии основой исторического труда: «...поносно бо есть писателю, не ясно ведуще, сущая вещи описывать, извет полагая постиженьми, и бывшая деяньми неиспытне вообразати» [10, с. 167]. Однако стремление правдоподобно рассказать о современных событиях не мешало большинству книжников использовать традиционные художественные средства, вписывать современные им события в контекст мировой истории привычными литературными способами. На этом фоне установка автора «Сказания...» на документальность, на фактографию, отказ от средневековой художественности выглядит, несомненно, новаторством, как и отказ от комментирования приводимых фактов. В этом тексте мы имеем дело с иными принципами создания исторического повествования, когда факты говорят сами за себя, а их подбор (за отсутствием комментария) косвенно указывает на авторскую оценку какого-либо события или пери-

ода в истории страны. Возможно, нестандартное представление исторических событий и лиц и стало одной из причин, почему текст не был дописан в рассматриваемом сборнике.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Белов Н. В. Кто написал «Сказание о Гришке Отрепьеве»? // К 100-летию со дня рождения. Сигурт Оттович Шмидт. Педагог. Ученый. Просветитель. [Сб. ст. по материалам Международной научной конференции. Москва, 15–16 апреля 2022 г.]. М.: РГГУ, 2023. С. 170–174. (Шмидтовские чтения. Вып. 1)
- 2 Демин А. С. Материалы по литературоведческой кодикологии (о девяти сборниках XI–XVII вв.) // Герменевтика древнерусской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2020. Сб. 19 / гл. ред. О. А. Туфанова, отв. ред. Е. А. Андреева. С. 5–65. DOI: 10.22455/978-5-9208-0610-9-5-65
- 3 Еремин И. П. Лекции по древней русской литературе. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. 208 с.
- 4 Каравашкин А. В. Иван Грозный и Андрей Курбский: конфликт интерпретаций // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 148–161. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161
- 5 Каравашкин А. В. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVII вв.). 2-е изд., доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.
- 6 Кушева Е. Н. Из истории публицистики Смутного времени. Саратов: Правление Саратовского гос. ун-та, 1926. 97 с.
- 7 Платонов С. Ф. Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века как исторический источник. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1888. 372 с.
- 8 Туфанова О. А. Древнерусская литература о Смутном времени как художественный феномен. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 576 с. DOI: 10.22455/978-5-9208-0605-5
- 9 Туфанова О. А. Изображение голода 1601–1603 гг. в русских и иностранных источниках о Смутном времени // Вестник славянских культур. 2012. № 2 (XXIV). С. 77–83.

### Источники

- 10 Временник Ивана Тимофеева / подгот. к печати, пер. и коммент. О. А. Державиной; под ред. члена-корреспондента АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Репринтное воспроизведение издания 1951 года. СПб.: Наука, 2004. 509 с.
- 11 Георгиевский Г. П. Рукописи Т. Ф. Большакова, хранящиеся в Императорском московском и Румянцевском музее. Пг.: Тип. Имп. Акад. наук, 1915. 455 с.
- 12 Из хронографа 1617 года // Памятники литературы Древней Руси: Конец XVI – начало XVII веков / вступ. ст. Д. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачева. М.: Худож. лит., 1987. С. 318–357.
- 13 Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1891. 982 стб. (Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. XIII.)
- 14 «Сказание и повесть... как избавил Бог от злаго и лютаго от еретика от Гришки Отрепьева» // ОР РГБ. Ф. 37. Собрание рукописных книг Т. Ф. Большакова. № 256. Л. 185 – 188 об.

- 15 *Солодкин Я. Г.* Суков Василий Нелюбов Семенов // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Вып. 3 (XVII в.), ч. 3: П – С. С. 511–514.
- 16 Такъ называемое Иное сказание // Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1891. Стб. 1–144. (Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссиею. Т. XIII.)
- 17 *Хворостинин И. А.* Словеса дней, и царей, и святителей московских // Памятники литературы Древней Руси: Конец XVI – начало XVII веков / вступ. ст. Д. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачева. М.: Худож. лит., 1987. С. 428–463.

\*\*\*

© 2023. Olga A. Tufanova

Moscow, Russia

**POETRY OF FACT IN THE *TALE AND STORY... HOW DID GOD GET RID OF EVIL AND FIERCE HERETIC GRISHKA OTREPEV* FROM THE MANUSCRIPT COMPILATION OF T. F. BOLSHAKOV COLLECTION**

**Abstract:** The article examines the fragment *Tale and Story... How Did God Get Rid of Evil and Fierce Heretic Grishka Otrepev* from the manuscript narrative compilation of T. F. Bolshakov collection. The widespread edition of the monument was already known to N. M. Karamzin and published in *Readings in the Imperial Society of Russian History and Antiquities*, a brief edition, allegedly authored by clerk Vasily Sukov, published in the 13<sup>th</sup> volume of Russian Historical Library. In the handwritten collection, the text under study is an unfinished fragment and covers the events from 1584 to 1603. The main attention is paid to the deeds of Boris Godunov. The specificity of presentation of historical material in the *Tale ...* testifies to the author's inclination towards the style of chronicle weather records. The absence of transcendental explanations of the causes of what is happening in the world of people, laconism in the presentation of events, documentary protocol, minimal use of figurative and expressive means indicate that the author deliberately abandoned the artistic techniques traditional for Russian medieval literature, putting the poetry of fact at the head. Many contemporaries of the events of Time of Troubles, declaring the principle of plausibility, sought to fit contemporary events into the context of world history in traditional literary ways. In the text, we are dealing with other principles for creating a historical narrative, when the facts speak for themselves, and its selection (in the absence of commentary) indirectly indicates the author's assessment of an event or period in the country's history. Perhaps the non-standard presentation of historical events and persons was one of the reasons why the text was not completed in the collection under consideration.

**Keywords:** tale, Boris Godunov, famine of 1601–1603, documentary, factographic, weather record.

**Information about the author:** Olga A. Tufanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2254-7969>

E-mail: [tufoa@mail.ru](mailto:tufoa@mail.ru)

**Received:** June 29, 2023

**Approved after reviewing:** July 15, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Tufanova, O. A. "Poetry of Fact in the 'Tale and Story... How Did God Get Rid of Evil and Fierce Heretic Grishka Otrepev' from the Manuscript Compilation of T. F. Bolshakov Collection." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2023, vol. 69, pp. 300–311. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-300-311>

## References

- 1 Belov, N. V. "Kto napisal 'Skazanie o Grishke Otrepeve'?" ["Who Wrote 'The Tale of Grishka Otrepiev'?"]. *K 100-letiiu so dnia rozhdeniia. Sigurt Ottovich Shmidt. Pedagog. Uchenyi. Prosvetitel'. [Sb. st. po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, 15–16 aprelia 2022 g.)]* [To the 100<sup>th</sup> Anniversary of Sigurt Ottovich Schmidt. Teacher. Scientist. Enlightener. Sat. Art. Based on the Materials of the International Scientific Conference. Moscow, April 15–16, 2022)]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2023, pp. 170–174. (Shmidtovskie chteniia. Issue 1) (In Russian)
- 2 Demin, A. S. "Materialy po literaturovedcheskoi kodikologii (o devyati sbornikakh XI–XVII vv.)" ["The Materials on literary codicology (on nine collections of the 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries)"]. *Germenevtika drevnerusskoi literatury [Hermeneutics of Old Russian Literature]*. Issue 19. Ed.-in-chief O.A. Tufanova, executive editor E. A. Andreeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2020, pp. 5–65. DOI: 10.22455/978-5-9208-0610-9-5-65 (In Russian)
- 3 Eremin, I. P. *Leksii po drevnei russkoi literature [Lectures on Old Russian Literature]*. Leningrad, Leningrad University Publ., 1968. 208 p. (In Russian)
- 4 Karavashkin, A. V. "Ivan Groznyi i Andrei Kurbskii: konflikt interpretatsii" ["Ivan the Terrible and Andrey Kurbsky: a Conflict of Interpretations"]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 1, 2020, pp. 148–161. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-148-161 (In Russian)
- 5 Karavashkin, A. V. *Literaturnyi obychai Drevnei Rusi (XI–XVII vv.) [Literary Custom of Old Rus' (11–17 Centuries)]*. 2<sup>nd</sup> ed., rev. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2018. 720 p. (In Russian)
- 6 Kusheva, E. N. *Iz istorii publitsistiki Smutnogo vremeni [From the History of Journalism of the Time of Troubles]*. Saratov, Pravlenie Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1926. 97 p. (In Russian)
- 7 Platonov, S. F. *Drevnerusskie skazaniia i povesti o Smutnom vremeni XVII veka kak istoricheskii istochnik [Old Russian Legends and Stories on the Time of Troubles of the 17th Century as a Historical Source]*. St. Petersburg, Tipografia V. S. Balasheva Publ., 1888. 372 p. (In Russian)
- 8 Tufanova, O. A. *Drevnerusskaia literatura o Smutnom vremeni kak khudozhestvennyi fenomen [Old Russian Literature on the Time of Troubles as an Artistic Phenomenon]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 576 p. DOI: 10.22455/978-5-9208-0605-5 (In Russian)
- 9 Tufanova, O. A. "Izobrazhenie goloda 1601–1603 gg. v russkikh i inostrannykh istochnikakh o Smutnom vremeni" ["Depiction of 1601–1603 Famine Years in Russian and Foreign Sources about the Time of Troubles"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 2 (vol. XXIV), 2012, pp. 77–83. (In Russian)



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-312-325>



УДК 821.161. 1-1

ББК Ш 33 (2Рос=Рус) 6-8, 445

Научная статья / Research article

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

© 2023 г. Н. А. Прозорова

г. Санкт-Петербург, Россия

### ОЛЬГА БЕРГГОЛЬЦ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПОЛЕ: ПУТЬ К ЛЕГИТИМАЦИИ СТАТУСА

**Аннотация:** В статье проанализированы положение О. Ф. Берггольц в литературном поле 1930-х гг. и борьба за легитимацию статуса ленинградского поэта в начале 1940-х гг. Цель работы — определить место поэтессы в литературном процессе 1930-х гг. и выявить факторы, способствовавшие ее успешной творческой реализации в военное время. В 1930-е гг., несмотря на «освящение» М. Горьким первых книг Берггольц, она фигурировала в поле литературы в качестве объекта нападков и репрессий: находилась в ситуации отчуждения от писательской среды в связи с «делом Авербаха», а затем была в полугодовой тюремной изоляции по сфабрикованному обвинению в контрреволюционной деятельности. Берггольц боролась не за сильную позицию в литературном поле, а за выживание в нем. После репрессий и тюрьмы тема человеческих страданий оказалась в фокусе внимания поэтессы; у нее появилась предрасположенность к осмыслению блокадных испытаний ленинградцев. Габитус Берггольц, ее авторская стратегия, направленная на «душевную помощь людям», коррелировали с задачами военного времени. Ожидания читателя на поддержку не «поэзией условных формул», а простым и «облегчающим» словом совпали с эстетикой Берггольц. Блокадные тексты переместили ее с периферии литературного поля в центр. Поэтесса передавала совместный травматический опыт в форме «письма» и «беседы» с живой, личной интонацией; манифестировала ленинградскую тему в новой стилистике («почти не стихи»); открыла читателям «саших себя»; передала экзистенциальное переживание человека на пороге смерти; увидела героизм ленинградцев как психологическую проблему (не «расчеловечиться»). Перечисленные факторы позволили ей добиться легитимного статуса поэта блокадного Ленинграда.

**Ключевые слова:** литературное поле, О.Ф. Берггольц, габитус, ленинградская тема, статус ленинградского поэта.

**Информация об авторе:** Наталья Аркадьевна Прозорова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Рукописного отдела, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3828-4080>

E-mail: [arhivistka@mail.ru](mailto:arhivistka@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 06.03.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 12.10.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Прозорова Н. А. Ольга Берггольц в литературном поле: путь к легитимации статуса // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 312–325.  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-312-325>

### **Введение**

Понятие «литературное поле» (или «поле литературы»), введенное в научный оборот П. Бурдьё [2], утвердилось в отечественном гуманитарном знании и не потеряло своей актуальности. Поле литературы представляет собою конкурентное пространство, в котором писатели ведут борьбу за свое место (позицию / дефиницию), выстраивают отношения друг с другом, с читателем, издателем и критикой. Авторы трансформируют поле своими творческими манифестациями, выступлениями, текстами; поле воздействует на каждого вступающего в него, и каждый претендент на звание писателя стремится изменить сложившуюся внутри него иерархию.

Напомним, что Ольга Федоровна Берггольц (1910–1975) вступила на творческий путь в конце 1920-х гг., еще школьницей получив благословение К. И. Чуковского, слышавшего ее стихотворение «Каменная дудка» [17, т. 1, с. 39–41]. Активно занимаясь в студенческой группе «Смена» и печатаясь в ленинградских периодических изданиях («Юный пролетарий», «Резец», «Красная панорама» и др.), она обратила на себя внимание критики, которая отмечала поиски начинающего автора, не слишком вписывавшегося в пролетарский литературный mainstream. В 1929 г. Берггольц была исключена из группы «Смена» (с формулировкой: «ее творчество ни в какой мере не является творчеством пролетарского писателя» [6, с. 230]), но затем восстановлена. В это время она водила знакомство с А. А. Ахматовой, Н. С. Тихоновым, Ю. Н. Либединским, работала с С. Я. Маршаком, дружила с художниками В. В. Лебедевым, Е. А. Кибриком и др. Мужем Берггольц был тогда поэт Борис Корнилов, уроженец нижегородской губернии, приехавший в Ленинград и слету покоривший своим поэтическим даром северную столицу (подробнее: [28]). Таким образом, в конце 1920-х гг. Ольга Берггольц находилась внутри литературного поля в качестве новобранца и занимала место в «тени» славы Б. П. Корнилова.

### **Литературное поле 1930-х гг.: ситуация отторжения**

В начале 1930-х гг. у Берггольц вышли несколько изданий для детей («Турман» (1930); «Зима-лето-попугай» (1930) и др.), казахстанские рассказы «Глубинка» (1932) и книга «Углич» (1932). В 1931 г. при посредничестве С. Я. Маршака и напостовского лидера, одного из руководителей и ответственного секретаря РАППа Л. Л. Авербаха, она вошла в окружение М. Горького и была приглашена к участию в издании сборника для детей «Костер». После выхода «Углича» Ольга Федоровна получила письмо с доброжелательным отзывом Горького [20, с. 263]. Казалось бы, одобрение маститого писателя, входящего в круг лиц, имеющих право «освящать» своей авторитетной оценкой претендента на писательский титул, могло положительно повлиять на самооценку Берггольц. Однако этого не случилось. Без притязаний на культурную ценность созданных ею произведений она писала в дневнике: «Приехал Маршак и говорит, что Горькому понравился “Углич”. ... Горький сказал, что много срывов и т. д., но что безусловно талантливо. ... Писатели, написавшие плохие книжки, — утешаются, когда только слышат магическое слово — талантлив. Я знаю, что я талантлива, иногда я думаю, что только я это как следует знаю. Но все, что я писала до сих пор — было почти плохо» [14, с. 160].

Берггольц не раз заявляла в дневнике о своих творческих амбициях. «Я умная. Я талантливая. Я ценная, — писала она в 1932 г. — И это узнают все» [14, с. 127]. Эта дневниковая запись показывает, что Берггольц отчетливо понимала: талант должен быть опознан и коллективно признан. Но кто решает, достоин ли печатающийся автор называться писателем? «Освящение» новичка-литератора совершается действующими субъектами литературного поля (писателями, критиками, издателями, читателями) и его институтами (творческими союзами, группами, объединениями). В свою очередь субъекты и институты находятся в состоянии борьбы за монополию определения тех лиц, которые претендуют на звание писателя. При этом установление культурной ценности жаждущего признания претендента совершается литературным полем, находящимся «внутри поля власти, к которому оно относится как микрокосм к макрокосму» [2, с. 24].

Перемещение писателя внутри литературного поля — важный фактор его творческой биографии. В 1934 г. Берггольц была принята в Союз советских писателей и формально получила более благоприятные возможности для реализации своих амбиций, а также полагающиеся членам Союза материальные блага. В том же году она выпустила первый поэтический сборник «Стихотворения» и вновь получила письмо Горького с благожелательным откликом [21]. Однако реальное положение ее не изменилось: критика назвала сборник «незрелой лирикой» [31]. «Ни в Союзе, ни в критике со мной не считаются, — писала она в дневнике, — раздаются лишь одинокие голоса ценителей» [14, с. 320]. Такая ситуация продолжалась фактически три года. В апреле 1936 г. Ольга Федоровна констатировала: «...меня никогда не просят выступить с “чтением своих произведений”, точно меня, как писателя, и не существует» [14, с. 434–435].

Важный шаг в гущу литературной среды был сделан Берггольц осенью 1936 г., когда ее кандидатура была выдвинута партгруппой Ленинградского отделения ССП на должность ответственного секретаря редакции газеты «Литературный Ленинград» и утверждена горкомом ВКП(б) [4, с. 123]. Сначала это назначение она восприняла негативно, понимая, что на творческую работу времени не останется. «К тому же на должность эту — писала Ольга Федоровна в дневнике, — можно было кого угодно, но не меня. Думают — средн<ий> писатель — пусть повертится. А другие — пишут» [14, с. 376]. Обращает на себя внимание определение — «средний писатель», которое Берггольц относит к себе и которое исходит от партийной верхушки ЛО СП. (Попутно заметим, что автор при этом не оспаривает место, которое ей определено свыше.) Затем, втянувшись в редакционную жизнь, Берггольц оценила свое новое положение иначе: ей стало нравиться «вхождение в партийные тайны Союза» [14, с. 377]. Помимо передовиц, которые готовила Берггольц на страницах «Литературного Ленинграда», она выступила с критикой детской литературы, выразив «большевистскую тревогу» о положительном герое-ребенке и упомянув, в частности, книги Л. Будогоской, К. Золотовского, М. Ильина (наст. фам. И.Я. Маршак), брата С.Я. Маршака [13]. Поэтесса посетовала и на интонационное однообразие текстов, намекая тем самым на участие редакторов в написании книг [10, с. 76]. Ее декларация героини в детской книге вызвала полемику [11, 19, 26] и получила бóльший резонанс в литературном поле, чем выход второго поэтического сборника Берггольц «Книга песен» (1936), не имевшего рецензий. Так, благодаря пятимесячной деятельности в «Литературном Ленинграде» поэтесса оказалась на виду у братьев-писателей, что в дальнейшем негативно сказалось на ее судьбе.

В мае 1937 г. власть развернула антиавербаховскую кампанию. После ареста идеолога РАППа, «неистового напостовца» Л. Л. Авербаха по обвинениям в троцкизме

и создании под руководством Г.Г. Ягоды «второго параллельного литературного центра» [36, с. 5] рассеялись последние иллюзии об автономии литературного поля. Писатели-функционеры поспешили навести в нем порядок, вырывая с корнем «авербаховских приспешников», к которым наряду с В.М. Киршоном, И.С. Макарьевым и Ю.Н. Либединским, а также Е.С. Добиным и Л.И. Левиным была причислена Берггольц [32]. Ей инкриминировали политическую связь с Авербахом, которая — в реальности — не выходила за рамки личных (одно время — романтических) отношений; вспомнили ее «вредительскую линию» [14, с. 438] в «Литературном Ленинграде» и «незрелое» творчество. После унижительных и многоактных разборов «дела» (особенно старательно уничтожали поэтессу литераторы А.Е. Решетов, Н.А. Брыкин и П.И. Капица) 16 мая 1937 г. постановлением партийной группы и правления ЛО ССП Берггольц исключили из Союза писателей. «Мотивы, сформулированные в данных постановлениях, — писала она в заявлении в президиум правления ССП от 26 мая 1937 г., — таковы: “связь до последнего времени с врагами народа Макарьевым и Авербахом” — это во-первых; во-вторых, то, что я, “являясь сотрудницей газеты «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЛЕНИНГРАД», фактически способствовала, вместе с Беспамятновым и Добиним, вредительской работе Горелова”, и, наконец, за то, что “не создала в литературе ничего ценного”» [4, с. 117–118]. По поводу последнего пункта она пыталась возражать (ссылаясь даже на письма Горького), но была не слишком убедительна — реального писательского успеха у нее еще не было.

Имя Берггольц муссировалось в печати и обливалось грязью на писательских собраниях, а сама она оказалась формально вычеркнутой из действующего литературного процесса и стала настоящим изгоем в жизни: 25 июня ее исключили из кандидатов в члены партии на Общем собрании членов и кандидатов в члены ВКП(б) завода «Электросила» (здесь она работала в одноименной многотиражной газете) и практически лишили возможности зарабатывать на хлеб литературным трудом, после чего она устроилась работать в школе учительницей русского языка и литературы. Показательно, что, осознавая себя в авербаховском «деле» случайным лицом, Берггольц считала главным источником свалившихся на нее бед не власть — «Я не в “обиде” ни на советскую власть, ни на партию» [14, с. 443], но писателей: «Никогда, никогда и ничем не загладится во мне чувство презрения, отвращения и злобы, — писала она, — по отношению к ленинградским “инженерам душ”» [14, с. 515–516].

Итогом пережитого стала позиция «внутреннего отъединения» (изоляции) от собратьев по перу. «Пусть “они” говорят лицемерные свои речи, — писала Ольга Федоровна в дневнике, — заседают, суетятся, кого-то “выдвигают”, издаются и переиздаются» [14, с. 469]. Перечитывая повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая», Берггольц особенно прониклась инвективой убитого горем главного героя — «Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь» [23, с. 86] и записала в дневнике: «Вот, вот именно! “Я отделяюсь”» [14, с. 509]. Писатели тоже избегали контактов со скомпрометированной Берггольц, и ее общение с людьми практически ограничилось узким семейным кругом.

Берггольц сопротивлялась, писала объяснительные записки в партгруппу правления ЛО ССП, посылала заявление в президиум правления ССП, а с начала 1938 г. активизировала хлопоты по восстановлению в партии и обратилась с апелляцией в Комиссию партийного контроля при ЦК ВКП(б). Апелляция рассматривалась полгода. После того как Берггольц удалось восстановиться в кандидатах в партию и в комсомоле, пересмотр решения в Союзе писателей стал делом сугубо техническим. («Союз как органи-

зация, — писала Ольга Федоровна позднее в дневнике, — создан лишь для того, чтоб хором произносить “чего изволите” и “слушаюсь”» [14, с. 624]). Ленинградское отделение было вынуждено признать ее исключение необоснованным. 4 июля в заметке, опубликованной в «Красной газете», сообщалось, что Берггольц, Добин и Левин восстановлены в Союзе [24].

В конце 1938 г. у Ольги Федоровны начались новые «хождения по мукам». В ночь с 13 на 14 декабря она была арестована по сфабрикованному обвинению в контрреволюционной деятельности [9], вынесла новые унижения (потеряла в тюремной больнице нерожденного ребенка) и допросы, но свою вину не признала и была выпущена на волю 3 июля 1939 г. за недоказанностью обвинений. Жестокое испытание оставило рубец на всю жизнь, и теперь — после тюрьмы — у Берггольц пошатнулась вера в саму идею Советской власти.

После выхода из застенков чувство «внутреннего отъединения» от людей и писательского сообщества вновь дало себя знать. «Но среды — нет, — констатировала Берггольц 29 октября 1939 г. — Дружбы ни с кем из писателей нет. <...> И никто не дорог, ни к кому, конкретно, не тянет. Лишь бледная мечта о том, чтоб найти пару-другую единомышленников, друзей, с которыми можно было бы вместе что-то утверждать в области искусства. Но опять-таки, конкретно, таких людей не вижу» [14, с. 563].

Имя Берггольц между тем было на слуху и вызывало в литературном поле некоторый эффект, несмотря на ее положение отверженной. Весной 1941 г., отдыхая в Доме творчества ленинградских писателей в Детском Селе, она ощущала нескрываемый интерес к себе со стороны писательского сообщества, осведомленного о репрессиях по «делу Авербаха» и ее тюремном опыте. Так, переводчица А.В. Ганзен, впервые увидевшая там Берггольц, под впечатлением встречи написала обращенное к ней стихотворение «Вот ведь ты какая» [5].

Итак, в конце 1930-х гг. Берггольц была выброшена на обочину литературного поля и вела борьбу за выживание и восстановление в Союзе советских писателей, формально дающем больше возможностей, чтобы пробиться к читателю и добиться успеха.

#### **Литературное поле нач. 1940-х гг.: легитимация статуса**

Настоящая борьба Берггольц за легитимную позицию началась во время Великой Отечественной войны в блокадном Ленинграде. Рассмотрим в этой связи несколько важных вопросов.

Прежде всего, уясним, какие качества личности поэтессы предопределили возможность реализации творческих амбиций в конкретном историческом и географическом пространстве — в блокадном Ленинграде? Или какой была диспозиция (установка, предрасположенность) Берггольц, способствовавшая занятию ею сильной позиции в определенном состоянии литературного поля?

Понятие «диспозиция» тесно связано с более широким понятием — «габитус», которое определяется как «воплощаемое в поведении, речи, походке, вкусах человека прошлое (его класса, среды, семьи)» [3, с. 8]. Иными словами, габитус — выраженная в телесности (природе) человека система незыблемых принципов, обусловленная социальным происхождением, воспитанием и образованием. Склад личности формирует будущее писателя, который действует и естественно реализует в творчестве содержащиеся в пределах габитуса диспозиции.

Ольга Берггольц родилась в семье врача (тогда — студента-медика) и выросла за Невской заставой, в рабочем районе Петрограда/Ленинграда [17, т. 1, с. 32]. Ее эстетические предпочтения, сложившиеся еще в отрочестве, практически не подвер-



гались корректировке ни учебой на Высших государственных курсах искусствоведения при Государственном институте истории искусств<sup>1</sup>, ни университетским образованием. Берггольц последовательно демонстрировала в своем творчестве простоту языка и стиля, и в ее эстетике великое — означало простое [8]. Авторская стратегия (возможно, под влиянием православного воспитания, которое она получила в детстве) изначально была направлена на «душевную помощь людям», и в этом Берггольц видела свою миссию как поэта [6, с. 69]. Уроженка Петербурга, она смогла найти ключ к сердцам жителей осажденного Ленинграда. В день объявления войны, по словам Ольги Федоровны, тюрьма «перестала болеть, т. к. заменилась другой, новой, острейшей и тоже общенародной болью» [12, с. 284], и она с головой погрузилась в работу.

Диспозиция Берггольц была весьма актуальна для состояния литературного поля периода Великой Отечественной войны, когда, по словам И. Эренбурга, «писатели сделались необходимыми народу» [37, с. 112], широкой читательской массе, которую надо было поддержать и вдохновить на победу. Житель блокадного Ленинграда ждал от писателя сочувствия и утешения, и его ожидания совпали с установкой Берггольц на «душевную помощь людям», реализация которой была для нее естественным, свободным и желанным актом.

Аудитория блокадников-ленинградцев ждала поддержки не «поэзией условных формул» (выражение Берггольц [14 с. 391]), а простым и «облегчающим» словом, и читательские надежды совпали с эстетическими предпочтениями Берггольц. Они совместились и с позицией других субъектов литературного поля — тех писателей, которые ориентировали литераторов не на создание бессмертных томов о войне, а на необходимый читателю здесь и сейчас «живой голос писателя» [38, с. 212].

Кроме того, после репрессий и тюремной изоляции у Берггольц появилась предрасположенность к осмыслению темы человеческих страданий: ей стало казаться, «что главное — писать о горе...» [14, с. 559]. Эта тема, частично проявленная в тюремных стихах (тогда неопубликованных), уже была в фокусе внимания поэтессы и ожидала своего дальнейшего эстетического разрешения. Берггольц была готова к осмыслению испытаний людей, оказавшихся в экстремальной ситуации: в изоляции, тюрьме и блокаде.

Следующий вопрос: в чем выразилась творческая манифестация Берггольц, которая помогла ей выдвинуться на позицию поэта блокадного Ленинграда? Первый успех пришел к Берггольц с чтения собственных стихов и радиовыступлений и не был случайным: с начала литературного пути она пыталась уловить ту «волну», которая имела бы резонанс у читателей. Ольга Федоровна прислушивалась в этом вопросе к мнению мастеров поэтического слова, к которым, в частности, относилась Н. А. Заболоцкая. Как-то в разговоре с ней он дал совет, который Ольга Федоровна процитировала в дневнике от первого лица, настолько он был важен для нее и, главное, коррелировал с ее собственной творческой интенцией. «И книгу стихов надо, — писала Берггольц. — *Свою* (курсив мой. — Н. П.), как сказал Заболоцкий, “с живым человеческим голосом, чего не хватает много нашим маститым”» [14, с. 320].

«Живой человеческий голос» стихов и радиовыступлений Берггольц нашел своего слушателя. Стихотворения «Сестре», «Первое письмо на Каму», «Разговор с соседкой», «Второе письмо на Каму», написанные в 1941 г., передавали совместный травматический опыт в форме «письма» или «беседы» со свойственной жанру индивидуальной, личной интонацией. Эмоциональный тон стихотворений создавался тем,

<sup>1</sup> Ныне — Российский институт истории искусств; об учебе см.: [17, т. 1, с. 35–36].

что автор лично и напрямую обращалась к собеседникам: к сестре («Машенька, сестра моя, москвичка!»), соседке («Дарья Власьевна, соседка по квартире, / сядем, побеседуем вдвоем»), матери («Не бойся, мама, я не струшу») [15, с. 146, 156, 158]. Так, — «по праву разделенного страдания» — появилась задушевная тональность, характерная для ленинградской темы Берггольц.

О блокадном городе писали многие — Н. Тихонов, В. Инбер, А. Прокофьев, В. Саянов, — но у каждого «был один и тот же и все-таки “свой” Ленинград» [16, с. 3]. 1 декабря 1941 г. в «Правде» была опубликована поэма Н.С. Тихонова «Киров с нами», написанная в патетическом тоне. Повествование велось в категории героического: легендарный С.М. Киров, «оживший» в поэме, инспектировал осажденный Ленинград и убеждался в том, что его любимый город мужественно защищают достойные люди: «В железных ночах Ленинграда / По городу Киров идет. / И сердце прегордое радо, / Что так непреклонен народ» [34, с. 7]. Для выступлений Вс. Вишневского был также характерен патетически-митинговый характер; он говорил страстно, во весь голос. Берггольц же, обращаясь к ленинградцам, покоряла их простой, человеческой речью, оказывавшей мощное терапевтическое воздействие. Именно эта — исповедальная, задушевная, личная интонация стала первым отличительным фактором, который переместил Берггольц с периферии литературного поля в центр. «“Заявить о себе”, “составить эпоху” — значит заставить других признать и распознать свою отличность, — отмечал Бурдые, — и создать новую позицию в авангарде, за пределами и впереди уже занятых» [2, с. 46].

В поле литературы отличительную ценность имеют как тематические, так и стилистические манифестации. В этой связи обращает на себя внимание написанный в 1942 г. «Февральский дневник». Поэма создала имя Берггольц: после чтения по радио 22 февраля 1942 г. о ней уже говорил весь город. «Февральский дневник» ходил в списках по блокадному Ленинграду [12, с. 253] (был опубликован: [18]). Текст произвел небывалый эффект в литературном поле: его чтение писатели встретили ликованием. «Отличность» поэмы была признана компетентными субъектами поля публично: впервые благожелательно упомянул поэму Н.С. Тихонов в выступлении на конференции писателей Ленинградского фронта 29 мая 1942 г. [35, с. 93]. 30 мая на Общефронтовом писательском совещании армии и флота в Ленинграде имя поэтессы звучало в речах В. К. Кетлинской, А. А. Фадеева, Ю. Н. Либединского и вновь — Тихонова.

Сама Ольга Федоровна писала о «Февральском дневнике»: «...большинство строф прекрасны, больны, живы, как сама жизнь. Большинство строф — почти не стихи (подчеркивание Берггольц. — *Н. П.*) <...> и это то, что надо» [12, с. 162]. Так, автор указала на стилистическое отличие своего произведения — «почти не стихи», интуитивно почувствовав, что в текущем состоянии литературного поля «это то, что надо». Берггольц говорила от имени ленинградцев, за них и для них. Жители осажденного города идентифицировали себя с лирической героиней, заявлявшей: «Дыша одним дыханьем с Ленинградом, / я не геройствовала, а жила» [15, с. 167]. Вызывало эмпатию и описанное Берггольц экзистенциальное переживание — ощущение бытия как острого счастья, свойственное человеку, стоящему на пороге смерти.

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,  
где смерть, как тень тащилась по пятам,  
такими мы счастливыми бывали,  
такой свободой бурно дышали,  
что внуки позавидовали б нам [15, с. 168].

После публикации поэмы сокурсница Берггольц по ВГКИ при ГИИИ, О. Ф. Хузе, писала подруге: «...ты стала чувствилищем тысяч и тысяч нас, вот теперь ты стала поэтом. <...> совсем простыми словами, обыкновенными ты открыла нам самих себя <...>» [22, с. 174–175].

Следующей манифестацией Берггольц стала «Ленинградская поэма», напечатанная в 1942 г. сначала в «Ленинградской правде» (24 и 25 июля), а затем в «Комсомольской правде» (30 августа). Тираж одной «Комсомольской правды» был полмиллиона, а читательская аудитория значительно шире. В Ленинграде поэму отправляли за блокадное кольцо эвакуированным родственникам: это была возможность рассказать родным о тех переживаниях, которые блокадники перенесли в страшную зиму 1941–1942 гг.: перлюстрированные военной цензурой письма не могли выполнить эту функцию. Адресация текстов Берггольц стала универсальной [1, с. 231], она писала для блокадников, эвакуированных ленинградцев и для читателей Большой земли.

Новую позицию Берггольц в литературном поле наиболее точно определил Вс. Вишневский: «Прочел в “Лен<ини>градской> Правде” Вашу поэму. Очень хорошо, очень сильно... Это уже за рамками обычной поэзии... Здесь есть ИСПОВЕДНОЕ, сокровенное... То, без чего так сохла наша литература, оглядная, схематичная (в значит<ельной> доле...). Литература — только тогда, когда все правда, все кричит, все откровенно (в высшей форме — ОТКРОВЕНИЕ)... Без этого — чистописание, комментарии...» [29]. Многочисленные отклики и читательские письма о «Ленинградской поэме» в обобщающей формулировке акцентировали внимание на том же: «Она пишет правду» [12, с. 253].

При этом ни Союз писателей, ни поле власти, ни критика (ее в то время не было) не участвовали в создании имени Берггольц, которая отмечала в августе 1942 г.: «А у меня ни ордена, ни лауреатства, ни прессы!» [12, с. 253]. Более того, в пространстве соперничающих литературных сил положение Ольги Федоровны даже усложнилось. «Моя бешено взлетевшая известность после опубликования “Лен<ини>градской> поэмы” уязвила некоторых наших “инженеров душ” в самую печень, — писала Берггольц. — Решетов и Прокофьев — теперь мои враги!» [12, с. 258–259]. Действительно, А. А. Прокофьев и А. Е. Решетов, которых Берггольц иронично называла «ведущими поэтами», не только предприняли шаги к тому, чтобы ограничить печатание ее произведений, но уже тогда занялись формированием критического подхода к «Ленинградской поэме» и блокадной теме, в которой находили «любование зимними трудностями» [12, с. 259]. Популярность поэмы была феноменальной, и именно читатель военного времени создал Берггольц славу поэта блокадного Ленинграда. «А мы... будем читать, — писали ей, — перечитывать и глотать Ваши правдивые, крепкие и радостные слова!» [22, с. 178].

Учитывая очевидный читательский успех, имя Берггольц было выдвинуто на Сталинскую премию по литературе и искусству (список лауреатов был опубликован 20 марта 1943 г.), но награду она не получила. Не была причислена, по словам Берггольц, «к лику святых от искусства» и ее главная конкурентка по теме, В. Инбер, ожидавшая премию за поэму «Пулковский меридиан», написанную с ярко выраженным призывом к мести «за город наш» и поэтизацией борьбы: «Избавить мир, планету от чумы, — / Вот гуманизм! И гуманисты — мы» [27, с. 37]. (Инбер работала над поэмой с октября 1941 по ноябрь 1943 г. и получила Сталинскую премию после войны — в 1946 г.) Берггольц оценивала поэму Инбер крайне негативно, отказывала ей в передаче правдивой блокадной картины, называла стихи «холодными», «эстетскими

зарисовками происходившего» [12, с. 348]. Ленинградские рассказы Н. С. Тихонова Ольга Федоровна также не принимала всерьез: «Тихоновские рассказы экзотичны, они берут внешние моменты, и у нас в Л<енингра>де к ним относятся с усмешкой» [30, с. 19]. Все это лишний раз подчеркивает остроту борьбы авторов за свое отличие внутри литературного поля.

Еще одним блокадным текстом, появившимся в литературном поле, стала поэма З. К. Шишовой «Блокада» (о сыне-дистрофике, которого мать пыталась спасти от смерти), запрещенная властями к прочтению по радио («Горком запретил ее» [12, с. 249]; во время читки отключили микрофон [12, с. 313]) и опубликованная лишь в 1943 г. Поэма не изменила сложившуюся к этому времени иерархию: положение Берггольц, работавшей в ленинградской теме с первых дней осады, было прочно<sup>2</sup>. Кроме того, для Берггольц — в отличие от Шишовой, — блокадный Ленинград стал основным репрезентативным образом-топосом, сыгравшим в ее творчестве смыслообразующую функцию.

В 1943 г. Берггольц продолжала беседовать с ленинградцами на простом, понятном каждому языке. «Мы — обыкновенные, живые люди, — обращалась она к ним 20 декабря. — <...> Минутами хочется лечь прямо на пол, лицом в ладони, и застонать от этой глубокой, тянущей сердце тоски...» [17, т. 2, с. 241–242]. Следующие поэмы — «Памяти защитников» (1944, написана о погибшем брате ленинградской девушки Н. Нониной по ее просьбе; см. примечание Берггольц: [17, т. 2, с. 68]) и «Твой путь» (1945) с ретроспективным опытом блокадных испытаний, а также лирика — закрепили славу Берггольц как поэта блокадного Ленинграда. Так, стихотворение «Третье письмо на Каму» (1943) эвакуированные ленинградцы пересылали друг другу в письмах и писали: «Мы все ревели (мы — женский пол), когда его читали» [33, с. 207].

В написанном совместно с Г. П. Макогоненко сценарии, а затем и пьесе «Они жили в Ленинграде» Берггольц выразила свое понимание героического противостояния ленинградцев, указав на психологическую проблему: важно было не просто выжить в условиях блокады, но не «расчеловечиться», не превратиться в голодного зверя. Сложившийся канон советской драматургии требовал от авторов показа социальной среды и биографии действующих лиц. Берггольц обозначила отличие собственной пьесы от традиции так: «...в нашей пьесе нет “положительных” и “отрицательных” героев, нет “представителей интеллигенции” или “представителей молодежи”, нет “образов партработника” или образа “секретаря” и т. д.

В нашей пьесе действуют ЛЮДИ» (цит. по: [7, с. 56]). Берггольц подчеркивала, что персонажи пьесы — Никита и Наташа — естественно живущие люди, не нуждающиеся в «героическом стоянии на цыпочках» [7, с. 57]. Ленинградскими писателями и театральным сообществом Москвы драматургическая манифестация ленинградской темы была воспринята сочувственно.

Блокадные тексты Берггольц стали объектом нападков активизировавшейся к 1943 г. критики, действовавшей в русле прямых указаний поля власти, задававшей новый вектор письма: литераторов ориентировали на описание *преодоления* блокадных страданий, «показ несгибаемого духа ленинградца», исключение «натуралистических картин голода» [25, с. 26–27]. Развернулась дискуссия о ленинградской теме, в ходе которой — в выступлении П. Громова — сценарий «Они жили в Ленинграде»

<sup>2</sup> В данной статье упоминаются блокадные тексты, которые были обнародованы в начале 1940-х гг. Так, неизвестные литературному полю военного времени блокадные стихи Г. Гора и записи Л. Я. Гинзбург, опубликованные лишь в XXI в., в контексте нашей темы не рассматриваются.

был назван особой разновидностью «суррогата историзма в решении ленинградской темы» [25, с. 27]. Однако атака на поэтессу критиков и присоединившихся к ним братьев-писателей (А. А. Прокофьев) не изменила ее легитимного статуса *блокадной музыки*.

Рассмотренная нами социология успеха блокадного творчества Берггольц оставляет место для неразрешимой полностью загадки. «Встреча произведения и его публики, чаще всего представляет собой *совпадение*, — писал Бурдые, — непреднамеренный эффект схождения в основном независимых каузальных серий, который никогда не объясним полностью ни сознательным, ни, тем более, циничным расчетом, ни требованиями спроса или заказа» [2, с. 54]. Тем не менее, в результате проведенного исследования выявлены и проанализированы основные диспозиции и манифестации Берггольц, позволившие ей в конкурентной борьбе завоевать читателя и изменить иерархию литературного поля в свою пользу.

**Выводы.** В литературном поле 1930-х гг., подвергавшемся воздействию различных социальных институций, положение Берггольц было крайне ненадежным, несмотря на «освящение» ее первых книг М. Горьким и членство в Союзе советских писателей. Будучи на виду в литературном процессе накануне Большого террора, поэтесса была втянута в «дело Авербаха» и стала объектом нападков и репрессий, в результате чего оказалась сначала на обочине литературного поля, а затем по сфабрикованному обвинению в контрреволюционной деятельности в полугодовой изоляции — тюремном заключении. После перенесенных репрессий тема страданий была в фокусе внимания поэтессы и ждала своего эстетического разрешения. С началом войны габитус Берггольц определил ее статусное место в конкурентном поле литературы. Авторская стратегия совпала с задачами военного времени, а эстетика — с читательскими ожиданиями. Поэтесса манифестировала ленинградскую тему в отличной от других субъектов литературного поля стилистике («живой человеческий язык», «почти не стихи») и увидела блокадное бытие в новой — психологической — проекции. Все эти факторы в целом создали ей в литературном поле дефиницию поэта блокадного Ленинграда; при этом институции власти, Союз советских писателей и критика не участвовали в создании имени поэтессы.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Барскова П. Блокадные ты: функция лирического обращения в поэзии Зинаиды Шишовой, Ольги Берггольц и Геннадия Гора // Блокадные нарративы: сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 226–240.
- 2 Бурдые П. Поле литературы / пер., предисл., примеч. М. Гронаса; послесл. Н. Кауппи // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 5–87.
- 3 Гронас М. «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдые о культуре // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 6–21.
- 4 Золотонос М. Н. Охота на Берггольц: Ленинград, 1937. СПб.: Изд. дом «Мир», 2015. 464 с.
- 5 Прозорова Н. А. К истории знакомства Ольги Берггольц и Анны Ганзен // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018–2019 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2019. С. 111–116.
- 6 Прозорова Н. А. Ольга Берггольц: начало (по ранним дневникам). СПб.: Росток, 2014. 288 с.



- 7 Прозорова Н. А. Под прицелом партийной цензуры: сценарий и пьеса О. Ф. Берггольц и Г. П. Макогоненко «Они жили в Ленинграде» (по архивным материалам РО ИРЛИ РАН) // Запечатленная победа: ключевые образы, концепты, идеологии (Литературные события и феномены XX века). СПб.; Воронеж: Тип. ИП О. Ю. Алейникова, 2015. С. 51–61.
- 8 Прозорова Н. А. Поэтология О. Ф. Берггольц: рефлексия и авторская стратегия // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 2. С. 353–372.
- 9 Соколовская Н. «Тюрьма — исток победы над фашизмом» // Ольга. Запретный дневник: дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 343–358.
- 10 Щеглова Е. «Они молчат — свидетели беды...» // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 68–78.

### Источники

- 11 Безбородов С. Пассажир вскочил на ходу // Смена. 9 декабря 1936. № 283. С. 3.
- 12 Берггольц О. Ф. Блокадный дневник: (1941–1945) / сост., текстол. подгот. Н. А. Стрижковой; ст. Т. М. Горяевой и Н. А. Стрижковой, комм. Н. А. Громовой и А. С. Романова. СПб.: Вита Нова, 2015. 544 с.
- 13 Берггольц О. За героиню в детской книге // Литературный Ленинград. 11 ноября 1936. № 52. С. 3.
- 14 Берггольц О. Ф. Мой дневник. Т. 2: 1930–1941 / сост. текстол. подгот., подбор илл. Н. А. Стрижковой; вступ. ст. Т. Ю. Красовицкой, Н. А. Стрижковой, коммент. Н. А. Громовой, Н. А. Стрижковой. М.: Кучково поле, 2017. 824 с.
- 15 Берггольц О. Ф. «Не дам забыть...»: избранное / [сост., вступ. ст. и коммент. Н. Прозоровой]. СПб.: Полиграф, 2014. 688 с.
- 16 Берггольц О. Против ликвидации лирики // Литературная газета. 28 октября 1954. № 129. С. 3–4.
- 17 Берггольц О. Ф. Собр. соч.: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1989. Т. 1: стихотворения, 1924–1941; проза, 1930–1941. 680 с. Т. 2: стихотворения, 1941–1953; проза, 1941–1954; Говорит Ленинград; очерки и статьи. 431 с.
- 18 Берггольц О. Февральский дневник // Комсомольская правда. 5 июля 1942. № 156. С. 2.
- 19 Бубекин В. Об одной благонамеренной статье // Комсомольская правда. 27 декабря 1936. № 298. С. 3.
- 20 Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 30: письма, телеграммы, надписи, 1927–1936. 819 с.
- 21 Два письма А. М. Горького [от 16 декабря 1931 г. и 22 ноября 1934 г. / послесл. О. Берггольц] // Литературная газета. 29 марта 1958. № 38. С. 2.
- 22 Десять писем: к шестидесятилетию Ольги Берггольц: вместо литературного портрета / публ. А. Рубашкина // Звезда. 1970. № 5. С. 173–180.
- 23 Достоевский Ф. М. Кроткая: фантастический рассказ. М.: Худож. лит., 1973. 87 с.
- 24 <Заметка>. В Союзе писателей // Красная газета. 4 июля 1938. № 152. С. 4.
- 25 <Заметка>. Дискуссия о ленинградской теме // Ленинград. 1945. № 7/8. С. 26–27.
- 26 Ильин М. Критика с высоты птичьего полета // Смена. 12 декабря 1936. № 286. С. 2.

- 27 *Инбер В.* Пулковский меридиан // Поэмы о Ленинграде. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1947. С. 29–72. Кофман Г. Когда все правда: вспоминая Всеволода Вишневского [Беседа с А. Коонен и О. Берггольц] // Неделя. 14–20 декабря 1970. № 51. С. 8.
- 28 *Корнилов Б. П.* «Я буду жить до старости, до славы...». СПб.: Азбука, 2012. 516 с.
- 29 *Кофман Г.* Когда все правда: вспоминая Всеволода Вишневского [Беседа с А. Коонен и О. Берггольц] // Неделя. 14–20 декабря 1970. № 51. С. 8.
- 30 «Ленинграду мною отдано все»: О. Ф. Берггольц: письма к семье Молчановых (1941–1945 гг.) / публ. Н. А. Прозоровой // «Верили в Победу свято»: материалы о Великой Отечественной войне в собраниях Пушкинского Дома. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2015. С. 8–35.
- 31 *Прозоров А.* Незрелая лирика // Художественная литература. 1935. № 2. С. 28–29.
- 32 *Ромов П.* На собрании партгруппы Ленинградского отделения союза писателей // Литературная газета. 10 мая 1937. № 25. С. 3.
- 33 «...твои письма — документ незабываемого времени...»: из эпистолярного наследия Е. Э. Бломквист, 1942–1945 / подгот. текста, предисл, коммент. Е. Н. Груздевой. СПб.: Реноме, 2013. 390 с.
- 34 *Тихонов Н. С.* Киров с нами // Поэмы о Ленинграде. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1947. С. 3–10.
- 35 *Тихонов Н. С.* Писатель и эпоха: выступления, литературные записи, очерки. М.: Сов. писатель, 1972. 590 с.
- 36 *Чичеров И.* Авербаховщина — троцкистская контрреволюционная диверсия в литературе и искусстве // Рабочий и театр 1937. № 5. С. 2–5.
- 37 *Эренбург И.* Долг писателя // Новый мир. 1943. № 9. С. 111–116.
- 38 *Эренбург И.* Слово-оружие // Новый мир. 1944. № 1/2. С. 210–212.

\*\*\*

© 2023. Natalia A. Prozorova  
St. Petersburg, Russia

### OLGA BERGHOLZ IN THE LITERARY FIELD: PATH TO THE LEGITIMATION OF STATUS

**Abstract:** The study examines the position of O. F. Bergholz in the literary field of the 1930s and the struggle for legitimization of the status of the Leningrad poet in the early 1940s. The purpose of the paper is to determine the place of the poetess in the literary process of the 1930s and to identify the factors (dispositions) that contributed to her successful creative realization during wartime. In the 1930s, despite the «consecration» of M. Gorky, of Bergholz's first books, she became an object of attacks and repression: she was in a situation of alienation from the writer's environment due to the “Averbach case”, and spent six-month in prison isolation following trumped-up charges of counterrevolutionary activity. It was not that Bergholz fought for a strong position in literary field, but for the mere survival in it. After the repressions and prison, the theme of human suffering came into focus of the poetess's attention; she came to be inclined to view the blockade hardships of Leningrad residents. Bergholz's habitus, her author's

strategy aimed at “helping people mentally”, correlated with the tasks of wartime. The reader's expectations for support not by the “poetry of conditional formulas”, but by a simple and “relieving” word coincided with Bergholz's aesthetics. The blockade texts moved her from the periphery of the literary field to its forefront. The poetess expressed the joint traumatic experience in a form of “letters” and “conversations” with a lively, personal intonation; let the Leningrad theme manifested in a new style (“barely poems”); opened readers` eyes on “themselves”; she conveyed the existential experience of a person on the verge of death and saw the heroism of the Leningraders as a psychological issue (how to escape “dehumanizing”). These factors allowed her to achieve the legitimate status of the besieged Leningrad`s poetess.

**Keywords:** Literary Field, O. F. Bergholz, Habitus, Leningrad Theme, the Status of the Leningrad Poet.

**Information about author:** Natalia A. Prozorova — PhD in Philology, Senior Scientist of the Manuscript Division of the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) 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](mailto:arhivistka@mail.ru)

**Received:** 6 March, 2022.

**Approved after reviewing:** October 12, 2022

**Date of publication:** 25.09.2023

**For citation:** Prozorova, N. A. “Olga Bergholz in the Literary Field: Path to the Legitimation of Status.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 312–325. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-312-325>

## References

- 1 Barskova, P. “Blokadnye ty: funktsiia liricheskogo obrashcheniia v poezii Zinaidy Shishovoi, Ol'gi Berggol'ts i Gennadiia Gora” [“Blockade You: The Function of Lyrical Appeal in the Poetry of Zinaida Shishova, Olga Bergholz and Gennady Gore”]. *Blokadnye narrativy: sbornik statei [Blockade Narratives: Collection of Articles]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 226–240. (In Russ.)
- 2 Burd'e, P. “Pole literatury” [“The Field of Literature”], trans., introd., ref. by M. Gronas; afterword N. Kauppi. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 45, 2000, pp. 5–87. (In Russ.)
- 3 Gronas, M. “‘Chistyĭ vzgliad’ i vzgliad praktika: P'er Burd'e o kul'ture” [“‘Pure View’ and the View of Practice: Pierre Bourdieu on Culture”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 45, 2000, pp. 6–21. (In Russ.)
- 4 Zolotonosov, M. N. *Okhota na Berggol'ts: Leningrad, 1937 [Hunting Bergholz: Leningrad, 1937]*. St. Petersburg, Izdatel'skii dom “Mir” Publ., 2015. 464 p. (In Russ.)
- 5 Prozorova, N. A. “K istorii znacomstva Ol'gi Berggol'ts i Anny Ganzen” [“To the History of Acquaintance of Olga Bergholz and Anna Hansen”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2018–2019 gody [Pushkin House Manuscripts Department Annuary]*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2019, pp. 111–116. (In Russ.)
- 6 Prozorova, N. A. *Ol'ga Berggol'ts: nachalo (po rannim dnevnikam) [Olga Bergholz: The Beginning (According to Early Diaries)]*. St. Petersburg, Rostok Publ., 2014. 288 p. (In Russ.)
- 7 Prozorova, N. A. “Pod pritselom partiinoi tsenzury: stsenerii i p'esa O. F. Berggol'ts i G. P. Makogonenko ‘Oni zhili v Leningrade’ (po arkhivnym materialam RO IRLI

- RAN)” [“Under the Gun of the Party Censorship: Script and Play by O. F. Bergholz and G. P. Makogonenko ‘They Lived in Leningrad’ (Based on Archival Materials of the Russian Academy of Sciences)]. *Zapechatlennaia pobeda: kliuchevye obrazy, kontsepty, ideologemy (Literaturnye sobytiia i fenomeny XX veka) [Captured Victory: Key Images, Concepts, Ideologemes]*. St. Petersburg, Voronezh, Tipografia IP O. Iu. Aleinikova, 2015, pp. 51–61. (In Russ.)
- 8 Prozorova, N. A. “Poetologiya O. F. Berggol'ts: refleksiya i avtorskaia strategiya” [“Poetology O. F. Bergholz: Reflection and Author's Strategy”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, Vol. 19, no. 2, 2021, pp. 353–372. (In Russ.)
- 9 Sokolovskaia, N. “‘Tiur'ma — istok pobedy nad fashizmom’” [“Prison is the Source of Victory Over Fascism”]. *Ol'ga. Zapretnyi dnevniki: dnevniki, pis'ma, proza, izbrannye stikhotvoreniia i poemy Ol'gi Berggol'ts [Olga. Forbidden Diary: Diaries, Letters, Prose, Selected Poems and Poems by Olga Bergholz]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010, pp. 343–358. (In Russ.)
- 10 Shcheglova, E. “‘Oni molchat — svideteli bedy...’” [“They are Silent — Witnesses of Trouble...”]. *Voprosy literatury*, no. 2, 2008, pp. 68–78. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-326-338>

УДК 82-3

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. А. С. Акимова  
г. Москва, Россия

**«СТАРАЛСЯ ТОТ ЖЕ АЛЕКСЕЙ...»:  
ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПЕРВОЙ КНИГИ  
РОМАНА А.Н. ТОЛСТОГО «ПЕТР ПЕРВЫЙ»  
В ОЦЕНКЕ СОВЕТСКОЙ КРИТИКИ**

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00303 «Советский исторический нарратив 1920-30-х гг.: содержание, акторы и механизмы конструирования». URL: <https://rscf.ru/project/23-18-00303>

**Аннотация:** В статье впервые были собраны и систематизированы рецензии советских критиков на произведения А. Н. Толстого об эпохе Петра I: повесть «День Петра» и пьесу «На дыбе», непосредственно связанные с замыслом романа «Петр Первый». На материале откликов в периодической печати на пьесу, а также на спектакль, который был вскоре поставлен МХАТом 2, показано, что их восприятие определило тональность статей, посвященных первой книге романа «Петр Первый». В статье дается обзор всех шести рецензий, излагаются их основные положения и замечания. Главным недостатком, по мнению критиков, было отсутствие в романе марксистского понимания истории, что нашло отражение в отборе исторических источников и фактов, в изображении главного героя, Петра I. По-разному оценивая хроникальность композиции произведения, все отмечали красочный язык, живой юмор и жизненность диалогов.

В рецензиях 1931 г. были сформированы основные подходы к оценке романа, которые получают развитие в 1935 г. после выхода второй книги: концепция царя-одиночки, исторический параллелизм, т. е. решение проблем современности на материале петровской эпохи, отражение в романе роли «торгового капитала». Изучение рецепции первой книги романа А. Н. Толстого позволит определить его роль и значение в историко-культурном контексте, а также шире — рассмотреть основные подходы к оценке исторических романов и репрезентации образов исторических лиц в советской культуре.

**Ключевые слова:** Литературная критика, А. Н. Толстой, роман «Петр Первый», историческая концепция, образ Петра I.

**Информация об авторе:** Анна Сергеевна Акимова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-1854>

E-mail: [a.s.akimova@mail.ru](mailto:a.s.akimova@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 27.03.2023



*Дата одобрения рецензентами:* 18.04.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Акимова А. С. «“Старался тот же Алексей...”»: историческая концепция первой книги романа А. Н. Толстого «Петр Первый» в оценке советской критики // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 326–338.

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-326-338>

В критическом очерке, посвященном творчеству А. Н. Толстого, П. Н. Медведев отметил непопулярность писателя у критиков [10, т. 1, с. VI]. Его очерк открывал два собрания сочинений писателя 1930-х гг.: выпущенное «Государственным издательством» (М.; Л., 1927–1931) и московским издательством «Недра» (1929–1930). Медведев стал, по сути, одним из первых, кто попытался оценить замысел еще только анонсированного романа о Петре в контексте ранних произведений Толстого «День Петра», «Наваждение» и пьесы «На дыбе». Его очерк датирован январем–мартом 1929 г., а первые главы романа под общим заголовком «Отрывки из повести Алексея Толстого “Петр Первый”» были опубликованы в журнале «Красная нива» в начале апреля 1929 г. Медведев писал: «На первых порах революция заставила только Ал. Толстого серьезнее задуматься над исторической судьбой русского народа, и стимулировала интерес к его прошлому, продолжающийся, как показывает пьеса “На дыбе” и работа над романом о Петре I, до настоящего времени» [10, т. 1, с. XXXVIII]. Критика произведений на историческую тему содержала упрек в нехватке «историчности, учета социально-экономических факторов, обуславливающих историю», поэтому, — сожалел Медведев, — «исторические персонажи выглядят несколько театрально, условно, хотя написаны они порою с громадным мастерством. Пример — “День Петра”» [10, т. 1, с. XXXIX]. Это замечание относилось и к пьесе «На дыбе». Вопреки авторскому обозначению жанра — «трагедия» — Медведев назвал пьесу «историческими картинками»: «...хотя эти картины — порою блестящие — и переполнены трагическим содержанием <...> У него трагичен Петр, трагичен его дело, трагичен народ. Все — на дыбе» [10, т. 1, с. XLVII]. «Приходится только пожалеть, — писал он, — что автором недостаточно раскрыта дифференциация социальных сил того времени, мало отведено места сермяжной Руси и не до конца обрисована жуткая фигура Петра I. Будем надеяться, что Ал. Толстой это сделает в том историческом романе, над которым сейчас работает и первые главы которого дают основания для больших надежд» [10, т. 1, с. XLVII].

В опубликованной в 1930 г. статье «Как мы пишем» Толстой признавался: «Только в двух случаях я задолго готовился к работе: роман “Петр I” был задуман еще в конце 1916 года, и предварительно написаны: повесть “День Петра” и пьеса “На дыбе”» [11, т. 10, с. 134]. Вероятно, не только критический очерк Медведева, но и первые рецензии на пьесу 1929 г. «На дыбе» и на спектакль, поставленный в феврале 1929 г. Вторым Московским Художественным академическим театром, определили немногочисленные отклики на первую книгу романа.

Отрывки пьесы публиковались в периодических изданиях. А. М. Перовский, рассматривая вышедшие в начале 1929 г. первые номера журналов «Красная новь», «Октябрь», «Журнал для всех», остановил свое внимание на отрывках пьесы Толстого: «...В интереснейшей и сложнейшей эпохе расцвета российского торгового капитала, в эпохе революционной ломки общественных отношений и быта разглядел *только ужас*, тяжесть ломки и ее трагизм для консервативных групп. Работа Петра представлена в плоской шаржировке. В общем Алексей Толстой, как и следовало ожидать, сравнительно недалеко уходит от Мережковского» [27, с. 30].

Н. А. Равич, признавая пьесу Толстого «лучшей», отмечая красочный язык, обладающий «такой выразительностью и силой, что даже в чтении перед глазами разворачиваются сцены подлинного театрального действия», считал неверной установку автора: «Петр представлен гением-одиночкой, борющимся и с феодалами, составляющими основу противодействующих ему сил, и с своим собственным окружением — разночинцами, представителями зарождающейся торговой буржуазии и т. д.». «Индивидуально Петр представлен революционером. Он — безбожник из безбожников, циник, разрушитель сословных предрассудков, его целеустремленность наполнена материалистическим пониманием окружающей обстановки. Но он не связан ни с какими социальными процессами, он личность, творящая историю» [26, с. 76; см. также: 29, с. 13–14].

В разгромных рецензиях спектакль МХАТ 2 «Петр I»<sup>1</sup> по пьесе Толстого «На дыбе» признавался неудачным, свидетельствующим о кризисе несоответствия в искусстве. В. З. Швейцер, писал об ошибочной исторической концепции пьесы и, как следствие, спектакля:

...за пышной его исторической бутафорией, под гримом исторического лицедейства — самая острая, «злободневная» тема. Тема о диктатуре, о личности и государстве. Пьеса Алексея Толстого разрешает эту тему сменовеховски <...> сменовеховские настроения ищут «историческое оправдание» гигантского размаха новой стройки — не в будущем, а в прошлом, не в социализме, а историзме.

Так возникает соблазн параллели между петровской эпохой и нашей, соблазн одновременно политический и литературный. Нищая, темная петровская Русь — и первые огни литейных заводов. Окно в Европу, распахнутое грубой рукой... Новый город, возникший внезапно среди невских болот; фальконетовский конь, попирающий змею, — образ железного преобразования. В этой архаической романтике ищет автор «Петра I» историческое предвкушение нашей эпохи [33, с. 15].

В заключении своего обзора критик, по сути, повторил мнение Медведева и Равича о нехватке социальной детерминированности действий Петра и высказанное впервые Равичем суждение о царе-одиночке: «Нужно ли говорить, до какой степени сусально-условна и исторически-пустопорожня такая параллель? В пьесе Толстого идея диктатуры кончается крахом. Вода, “стихия”, темная стихия затопляет Санкт-Петербург, разрушает петровские корабли. Петр остается один, — театральный прожектор освещает его жалостно...» [29, с. 15].

Тему одиночества Петра развивал в своей рецензии на спектакль и Н. Д. Волков. Он писал: «Темой пьесы А. Толстого “Петр I” является одиночество Петра. В десяти эпизодах, показанных на сцене МХТ II, разворачивается картина “несносной тяготы усилий”. Петр один...». Важно отметить, что концепция царя-одиночки станет одной из самых востребованных критиками в обсуждениях романа (первой и второй книг «Петра Первого») в 1935 г. В пьесе характер Петра «оказался ненаписанным», «разнообразные ситуации в сумме своей не дают общего образа», «вместо лица — личина», — пришел к заключению Волков. Вслед за Равичем, он отметил великолепный язык, юмор, и жизненность, — т. е. «красивый фон», на котором, «к сожалению, еще более бледнеет центральный образ “героя”» [18, с. 4].

В статье под красноречивым заголовком «Реставрация мерещковщины» Л. Н. Чернявский писал о «реакционнейшем мистицизме» Мерещковского в трактовке образа Петра Толстым. Одно из замечаний в адрес В.В. Готовцева, исполнителя роли

<sup>1</sup> Режиссер спектакля Б. М. Сушкевич, декорации И. И. Нивинского, в роли Петра — В. В. Готовцев, Алексей — И. Н. Барсенов, Екатерина — Н. Н. Бромлей.

Петра, было связано с физиологическим изображением эпилептических припадков царя: «Проявления болезни Петра воспроизводятся в пьесе с точностью демонстрационного сеанса в медицинском обществе: паралитические судороги, закатывающиеся белки, хрипение, слюнотечение, всхлипывание — чего только не наворочено в поте лица артистом Готовцевым...» [32, с. 6]. О натуралистическом изображении припадков Петра в пьесе и на сцене Готовцевым говорилось и в рецензии, опубликованной в журнале «Печать и революция»:

Пьеса разбита на ряд эпизодов, которые связывает фигура Петра. И в каждом эпизоде от него отпадают куски живого мяса: изменяет Алексей Петрович, изменяет поднятая им до престола Екатерина, изменяют министры, бегут из финского болота насильно согнанные рабочие, гибнет во взбушевавшемся заливе флот. И Петр перед лицом наводнения, затопляющего и сносящего Санкт-Петербург, перед лицом слепой, темной силы, рушащей все труды его жизни, усталый зябнувший гренадер — Петр безнадежно вопрошает: «Для кого сие? Для кого?» — и эпилептически дергает плечами.

Это сочетание — гиганта и эпилептически дергающегося зябнувшего человека весьма характерно для трактовки Петра и автором и актером — Готовцевым <...> Петр — эпилептик, Петр — сифилитик, Петр — шут, наконец, выведен с предельной, иногда до патологии доходящей полнотой [15, с. 86–87].

Вероятно, писатель мог учесть эти замечания критиков спектакля при работе над романом. Первая книга «Петра Первого» публиковалась в журнале «Новый мир» с 1929 по 1930 г. (Авторская дата окончания работы 12 мая 1930 г.). Вскоре Толстой приступил к подготовке текста для отдельного издания, которое вышло в ноябре 1930 г. в ленинградском издательстве «Прибой», и внес правку в описания эпилептических припадков Петра (подробнее см.: [2]).

Один из первых отзывов принадлежал критику, редактору «Нового мира» В. П. Полонскому, который в ответ на получение рукописи писал Толстому 15 июля 1929 г.: «Рукопись получил, деньги Вам послал. Читал с большим удовольствием. Хорошо!» [8, с. 335].

Первый отзыв на роман «Петр Первый» в периодике принадлежал М. Горькому. В статье «О литературе» в качестве одного из примеров современного «подлинного и высокохудожественного исторического романа» он привел «превосходный, точно на меди вырезанный роман А. Н. Толстого “Петр I”» [20, с. 3]. Впоследствии, поздравляя Толстого с 25-летием творческой деятельности, и уже в связи с публикацией отрывков второй книги романа, он писал: «“Петр” — первый в нашей литературе настоящий исторический роман, книга — надолго. Недавно прочитал отрывок из 2-й части, — хорошо! Вы можете делать великолепные вещи. Ваш недостаток — торопливость» [7, т. 2, с. 154]. Мнение Горького разделяли не все современники, что следует из письма публициста и издателя Д. А. Лутохина: «Не по силе дерево гнет достопочтенный — бывший граф, беря такие сюжеты. Живописал бы “вредителей”!..» (АГ ИМЛИ РАН. КГ-п-46а-1-157. Л. 1об.). В письме Горькому от 20 марта 1931 г. он называл роман «фальшивым, ремесленным произведением» (АГ ИМЛИ РАН. КГ-п-46а-1-157. Л. 1об.). В периодической печати оценка первой книги романа была также критической, но более осторожной.

В 1931 г. были опубликованы шесть рецензий на первую книгу романа «Петр Первый» (две из них принадлежали одному автору, советскому критику К. Л. Зелинскому).

Б. С. Вальбе, автор первой появившейся в печати рецензии на роман, назвал первую книгу поворотным произведением в творчестве Толстого [16, с. 3]. Подводя итог оценке воззрений на образ Петра в русской культуре, о повести Толстого «День Петра» критик написал следующее: «Ничего не дал России Петр, кроме крови и жестокости, ничего, следовательно, нового не даст и революция — таков общий вывод “Дня Петра”. Этой оценке “петровых дел” соответствовала и резкая характеристика его личности, как дикого и грязного монстра. Тем знаменательнее то новое “видение Петра”, которое обнаруживает Алексей Толстой в своем новом романе» [16, с. 3].

Поддавшись «соблазну», о котором писал Швейцер в рецензии на спектакль (см. выше), Вальбе провел «параллель между петровской эпохой и нашей» [33, с. 15]: «Этот путь — от живописаний умирающих помещичьих гнезд до эпопей о войне и революции (“Хождение по мукам”) и исторических романов — весьма поучителен некоторыми своими вехами. Октябрьская революция обострила в Ал. Толстом творческий интерес к истории. Еще до того, как он “сменил вехи”, он пишет “Смерть Дантона” и “День Петра”. Всем, писавшим об этих исторических “опытах” Толстого, было ясно, что под “псевдонимом” французской революции и петровской эпохи выведена Октябрьская революция» [16, с. 3].

Вальбе выделил два направления анализа романа «Петр Первый», которые будут развиваться в критических отзывах на первую и вторую книги: во-первых, с точки зрения исторической достоверности лиц и событий, изображенных Толстым; и, во-вторых, в ключе исторической концепции писателя. Документальность романа критика не интересовала. Отметив хроникальную последовательность воспроизведения фактов и героев, выделив «художественное мастерство, прекрасный язык, живой юмор и грациозные диалоги», подробнее он остановился на характеристике изменившейся концепции Толстого — или в авторской формулировке — «творческом оправдании ломки “византийской Руси”, его радостном восприятии “мартовских ветров” прибалтийских побережий». С этой целью он процитировал финал первой книги («Всю зиму были пытки и казни <...> В мартовском ветре чудились за балтийскими побережьями призраки торговых кораблей»), в котором видел концепцию романа: «Толстой теперь уже понимает, что дело не в “навождении”, не в “кровавом баловстве”, а в смене эпох, в потребности новых социально-экономических формаций, характеризующих каждую революцию и переворот Петра, в частности». По мнению Вальбе, в концепции романа, в отличие от «Дня Петра», «чудится нам “новый” Алексей Толстой, столь непохожий на автора “Дня Петра”, и постигающий теперь, сквозь историческую призму, великое творческое значение нашей революционной эпохи <...>. Мимо Толстого, очевидно, не прошла бесследно та новая интерпретация петровской эпохи, как эпохи торгового капитализма, которая принадлежит русским марксистам и столь блестяще развита М. Н. Покровским. Толстой, правда, не сумел этот “торговый капитализм” сделать центром романа. Но все же Петр у него не “божественный посланец”. Его гений не преувеличен в ущерб основным “движущим силам” эпохи. Иной раз советники и соратники Петра даже превосходят его исторической зоркостью» [16, с. 3].

Отметим, что свою рецензию Вальбе начал с цитаты из К. Маркса: «Историю часто призываем для разрешения распрей современности» [16, с. 3]. С марксистских позиций подходил к оценке петровских преобразований и, как следствие, романа Толстого, Г. Е. Горбачев. О «марксизме» Толстого в романе он писал: «На первый взгляд в этом отношении “все обстоит благополучно”. Как говорится, “и прицепиться не к чему”. Показаны разные социальные группы России конца XVII века. Роман

о царе начат вопреки всем традициям с описания мужицкой избы и провинциальной дворянской усадьбы. Изображена нужда и недовольство крестьян, разорение мелких и средних помещиков, разбойничьи похождения деклассированных представителей этих общественных групп» [19, с. 121]. Выделив ряд убедительных образов (Бровкина, купца Жигулина) и сцен (например, столкновение братьев Ржовых с Цыганом), Горбачев заключил, что в романе «даже для марксистского “фона” истории Петра» нет главного: «В картине, нарисованной Толстым, все, в сущности, статично, ибо нет борьбы тенденций. А их было две: одна тенденция капитализации России сверху, со стороны царя — крупнейшего капиталиста и феодала — и его феодально-капиталистического окружения с опорой на крупное купечество и дворянство, с полным попранием интересов мужицки-мелкоторговой массы, путем приказов и монополий. Другая тенденция — к развитию капитализма, путем антидворянской и антибоярской революции: разинского освобождения земли от феодальных пут, бунта казачьей вольницы против старшины, раскольничьего бегства от помещичьего государства и бунта против подчинившейся окончательно государству церкви» [19, с. 122]. Толстой, по мнению Горбачева, должен был больше написать о раскольниках и их союзе со стрельцами, в котором критик видел «призрак крестьянской социальной революции» [19, с. 122], упомянуть, что в бунте против Нарышкиных «начиналась и была предана крестьянско-холопская революция» [19, с. 122]; а также о казачьем движении на Украине, больше внимания уделить заговору Цыклера.

Главным недостатком в изображении Петра, по мнению критика, стало то, что «та социальная группа, которую представлял Петр, дана у Алексея Толстого, как фон, а не как движущая сила политики главного героя романа и фабулы последнего. Петр, как вождь и одновременно слуга определенной социальной силы, в романе не показан» [19, с. 122]. Его поступки основаны на личном интересе или обусловлены влиянием Немецкой слободы: «Усиленное подчеркивание сознательно-руководящего влияния “немцев” на Петра заставляет иногда воспринимать толстовского Петра как “агента иностранного капитала”, что очень далеко от марксистского взгляда на историю России. Мотивировка же увлечения Петра “Немецкою слободой”, как копией заграницы, выдержана в тонах, делающих достаточно феодального и хищнически-капиталистического Петра поклонником тихого клейнбургерского уюта...» [19, с. 123]. Сложно сказать, помнил ли Толстой об этой рецензии в 1944 г., когда готовил роман к публикации и вносил правку в изображение проживавших в Немецкой слободе немцев (т. е. иностранцев) (подробнее см.: [1]).

В большой статье К.Л. Зелинского «Петр и... Алексей» были подведены итоги обсуждения первой книги романа Толстого, а также предложены новые подходы к его оценке [24; см. также: 3]. Критик, признавая, вслед за Вальбе, что роман — «это скорее историческая хроника, литературная фильма, которую можно назвать “Люди и нравы XVII века”», отмечал, что сила его «в языковом ритме, в соответствии его внутренним жестам героев, в обильных реалистических красках» [24, с. 2]. Опираясь на исторические источники и, главным образом, «буржуазную науку», т. е. на Ключевского, Толстой «щедро, энергической “репинской” кистью» изображает старую Русь [24, с. 2]. По мнению критика, роман интересен не только талантливым воспроизведением быта, исторического фона, но и попыткой разрешить «психологическую загадку Петра» и показать исторический смысл его преобразований. В романе показано зарождение характера Петра, человека, «дерзнувшего вырвать, вырезать с кровью у феодально-



земледельческой полудикарской страны ее “культурное”, буржуазно-капиталистическое будущее» [24, с. 2]. Зелинский отмечал, что Толстой показал контраст двух миров, на котором воспитывался Петр, Руси ветхозаветной, боярской и торговой Европы, веселого Кукуя: «В разности температур двух миров — вот в чем ищет Толстой психологическое объяснение лихорадочным чертам в характере Петра, его играющим желвакам на скулах, его затаенному бешенству и беспредельному устранению не только интересов, но и отдельных человеческих жизней с дороги его замыслов. И Толстой делает все, чтобы подчеркнуть разрыв между этими двумя мирами» [24, с. 2]. В результате «у Толстого Петр оказывается большим “западником”, чем даже был на самом деле» [24, с. 2] и показан в романе таким, как он виделся скорее его сыну, Алексею, «полоненным целиком иноземщиной, неслыханно жестоким» [24, с. 2]. В изображении Петра, заключает Зелинский, Толстой отступает и от пушкинской традиции («Он весь, как божия гроза»), и от историков-марксистов [24, с. 2]. Избегая прямых сопоставлений эпохи Петра с современностью, Толстой, в оценке критика, усугубляет контрасты между Востоком и Западом, показывает жестокость Петра и оправдывает ее во имя будущего парадиза: «...это есть философская форма нового своеобразного “осовременивания” Петра через историческую концепцию Запада и Востока, ищущих во встречном кипении нового уровня человеческой культуры» [24, с. 2]. Среди параллелей между петровской эпохой и современностью Зелинский выделил не только самые очевидные переключки (на Лубянке — страшный начальник разбойного приказа; строительство Волго-Донского канала; выписанные из-за границы техники), но и глубокие связи: «Дело, по Толстому, в симметрии нашего времени, где звучит лозунг — догнать и перегнать» [24, с. 2].

Именно Зелинский, размышляя о современности, злободневности образа Петра в связи с «“наследственной” ситуацией» вековой отсталости России, впервые цитирует И. В. Сталина. Он привел слова из его речи на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности, которая проходила с 30 января по 4 февраля 1931 г. в Москве: «История старой России состояла, между прочим, в том, что ее непрерывно били за отсталость» [28, с. 3]. Большое значение в оценке второй книги романа будет отводиться публикации беседы Сталина с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 г. и следующая цитата из нее: «Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев» [13, с. 33].

Зелинскому принадлежала рецензия на отдельное издание первой книги романа, выпущенное ленинградским издательством «Прибой» в 1930 г. В ней критик, отталкиваясь от предложенной им ранее концепции, отмечал, что роман — «наиболее субъективистское, “идеологическое” из написанного А. Толстым» [25, с. 182]. Его главная историческая идея, на которой строится и характер Петра, — антитеза Запада и Востока: «Поставив его на грани двух миров, Толстой наделил его положительной идеей романа, “социальным заказом” буржуазии — привести в порядок Россию. Отсюда и “приятие” Петра “несмотря ни на что”. Да, Петр жесток. Он дикарь. Но он делает нужное дело. Это каленое железо, которым Россия сама лечит свои раны <...> Петр — переустройство России — тема не только долго выношенная Толстым, но и кровная тема его класса. Отсюда и особый тон романа. Он написан с большим подъемом и темпераментом, как пишут о кровных, близких вещах. История, вложенная в роман, в сущ-

ности есть “история” сегодняшних дней, сублимировавшаяся в образах, расположившихся на достаточно почтительном расстоянии от сегодняшнего дня» [25, с. 183].

Впоследствии для московского издательства «Федерация» Зелинский написал две внутренние рецензии на вторую книгу «Петра Первого», в которых остановился на сравнении концепций первой и второй книг: «“Петр Первый” давно стал любимейшей книгой во многих читальнях и библиотеках. Это один из лучших наших исторических романов. Вторая книга (автор представил пока первые главы) написана превосходно. В идеологическом отношении она ближе к марксистскому пониманию петровской эпохи. В частности, смягчено противопоставление востока и запада. Убраны параллели с сегодняшним днем, которые были в первой книге. Конечно, я за издание книги» (РГАЛИ. Ф. 625. Оп. 1. Ед. хр. 131. Л. 3).

Н. М. Иезуитов в рецензии на роман также отмечал, что ничего общего с рассказом «День Петра» новый роман Толстого не имел. Писатель учел критику академика С. Ф. Платонова [9], связанную с изображением эпилептических припадков Петра в рассказе: «Но все болезненные проявления характера Петра даны в меру приличия, сглажены, пообтесаны <...> Впрочем, внешняя прагматическая канва жизни Петра, проработка А. Толстым его физического облика, его манер, привычек — не столь важные факты... Гораздо существеннее то, что писатель в угоду буржуазной истории переработал все “преобразовательные деяния” Петра, его реформы и нововведения. Объяснение русского исторического процесса XVII века и первой половины XVIII века на основании марксистской методологии истории, — оказалось Алексею Толстому не под силу, не по плечу, а возможно, против желания» [22, с. 20]. Основой исторической концепции романа Толстого, по мнению Иезуитова, стала меньшевистская теория борьбы Запада и Востока и европеизации России Петром против воли народа, разработанная Г. В. Плехановым: «И вот такую же буржуазно-меньшевистскую теорию положил Алексей Толстой в основу романа “Петр Первый”. Он догматически противопоставил старую Русь — Руси новой» [22, с. 22]. По заявлению критика, Толстой свел петровские преобразования к европеизации России, не учитывая при этом сложившиеся в советской исторической науке подходы. В частности, он ссылаясь на переиздание работы 1907 года Н. П. Павлова-Сильванского «Феодализм в древней Руси» [6], который отмечал, что «в культурной области реформа Петра не имела значения коренного перелома, потому что она сосредоточилась на заимствовании теоретических знаний...» [6, с. 179]. Другой необходимый, по Иезуитову, источник — «История русского народного хозяйства» профессора П. И. Лященко [5]: «Так называемые “петровские реформы” были подготовлены всем предыдущим ходом классовой борьбы внутри московского государства, были обусловлены развитием торгового капитала» [22, с. 22]. По мысли критика, «... характеристика связи “петровских преобразований” с интересами представителей торгового капитала должна была бы быть едва ли не основным историческим тезисом произведения» [22, с. 23]. В этом «упущении» Толстого критик видел главный недостаток романа.

Сюжетное построение и трактовка образа Петра, по мнению Иезуитова, основывались на «идеалистических» трудах В. О. Ключевского. Статья сопровождалась рисунками Кукрыниксов и стихами А. Г. Архангельского (подпись: Аларикус): «В дни оны Алексей Толстой / Нарисовал весьма сурово / Пречерной краскою густой / Изображение Петрово / Прошли годы. Во всей красе / Показан вновь властитель Невский / Старался тот же Алексей / Но красками снабжал Ключевский» [22, с. 23].



Рисунок 1 — На литературном посту. Апрель 1931. № 10. С. 23.  
 Figure 1 — On a Literary Duty. 1931. April. No 10. P. 23.

В 1932 г. вышла статья И. Л. Гринберга. Критик писал о Петре как о обреченном на одиночество «человеке-герое, о создании которого мечтает А. Н. Толстой» [21, с. 185]; рассматривал его в одном ряду с другими «людьми-героями» из произведений писателя (инженером Гариным, Азефом, Дантоном), а также героями Ф. Ницше, Р. Киплинга, Н.С. Гумилева, С. Пшибышевского: «Все явственнее проступают у него новые черты — сильная воля, колоссальный эгоцентризм, мужество и, особенно, умение повелевать другими, “низшими” — то ли по духу, то ли по расе, то ли по классу. Это образ героя империализма, эпохи, когда буржуазии, власть которой все более расширяется, приходится для своего спасения <...> прибегать к открытому насилию <...> Однако, сильная личность, поведение которой определяется ее внутренним импульсом, не считающаяся с законами исторического развития, идущая против неизбежно развивающихся тенденций, борющаяся с ними, неизбежно гибнет, — гибнет, не понимая исторической закономерности. Отсюда пессимизм, отсюда ощущение одиночества, ощущение непрочности, а иногда и обреченности дела своей жизни» [21, с. 185].

Публикация отрывков второй книги началась в декабре 1932 г. В газете «Вечерняя Москва» был опубликован фрагмент первой главы под заглавием «Зимой, после стрелецких казней» [17]. Полностью текст второй книги публиковался в журнале «Новый мир» с 1933 по 1934 гг. (Авторская дата завершения работы над второй книгой 22 апреля 1934 г.). Сам Толстой в ряде интервью и выступлений начала 1933 г. «подготавливал» критические отклики на вторую книгу романа (см., например, [30, 31]. Так, например, 10 марта 1933 г. состоялось его выступление в Коммунистической акаде-

мии в Ленинграде на вечере, посвященном 50-летию со дня смерти К. Маркса, где он говорил о романе: «Работа над “Петром” прежде всего — вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски. Прежде всего — переработка своего художнического мироощущения» [11, т. 10, с. 203]. К марксистскому пониманию истории Толстой, вероятно, пришел под воздействием критических откликов современников и упреков в неверной исторической концепции первой книги романа. В интервью и высказываниях, посвященных работе над второй книгой романа, он пытался предусмотреть возможные оценки и повлиять на них.

В отличие от советской литературной критики, русская эмиграция была благосклоннее к автору «Петра Первого». Выражая свое восхищение, А. П. Ладинский, писал: «Каким-то чутьем, каким-то Божьим даром, какой-то исторической дальноркостью наделила его судьба» [23, с. 247]. Ему же принадлежит восторженный отзыв на вторую книгу. В дневнике 17 августа 1934 г. он записал: «Прочел 2 часть “Петра I” А. Толстого. Талантище! Блестящий человек! От богословия нас вши заели... Кончается закладкой Питербурха. Битва под Нарвой. Посольство в Константинополь. Роман с Монс. Прекрасно» [4, с. 110]. По признанию М. А. Алданова, автор «Петра Первого» — «один из самых талантливых русских писателей нашего времени» [12, с. 493–494].

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Акимов А. С.* Исправленный «Петр Первый»: К истории текста романа А. Н. Толстого // *Studia Litterarum*. 2016. Т. 1. № 3–4. С. 262–277. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-262-277
- 2 *Акимов А. С.* Текстологический аспект формирования образа Петра I в романе А. Н. Толстого // *Образ Петра Великого в мировой культуре. Материалы XII Международного петровского конгресса*. СПб.: Европейский дом, 2020. С. 153–160.
- 3 *Зелинский К. Л.* Критические письма. М.: Советская литература, 1934. Кн. 2. С. 200–208.
- 4 *Ладинский А. П.* Дневник 1932–1939 годов. Моя жизнь в Германии. Парижские воспоминания. М.: ИМЛИ РАН; Изд. ДМИТРИЙ СЕЧИН, 2021. 480 с.
- 5 *Лященко П. И.* История русского народного хозяйства. М.; Л.: Государственное изд., 1930. 566 с.
- 6 *Павлов-Сильванский Н. П.* Феодализм в древней Руси. М.; Пг.: Государственное изд., 1923. 186 с.
- 7 Переписка А. Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 432 с.
- 8 *Погорельская Е. И.* А. Н. Толстой и «Новый мир» (из неопубликованной переписки писателя с В. П. Полонским) // *Алексей Толстой: Диалоги со временем*. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 328–343.
- 9 *Платонов С. Ф.* Петр Великий. Личность и деятельность. Л.: Время, 1926. 116 с.
- 10 *Толстой А. Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.; Л.: Государственное издательство, 1929. Т. 1. 408 с.
- 11 *Толстой А. Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. 711 с.

### Источники

- 12 *Алданов М. А.* Алексей Толстой. Петр Первый // *Современные записки*. 1930. № 43. С. 493–494.
- 13 *Большевик*. 30 апреля 1932. № 8. С. 33–42.
- 14 *Б.н.* // *Литературная газета*. 29 августа 1933. С. 4.



- 15 [Б.п.] «Петр I», усыновленный А. Н. Толстым и МХАТом 2 // Печать и революция. 1930. № 3. С. 86–87.
- 16 Вальбе Б. С. «Петр Первый» // Красная газета (Веч. вып.). 20 января 1931. С. 3.
- 17 Вечерняя Москва. 15 декабря 1932. С. 2–3.
- 18 Волков Н. Петр I // Известия. 9 марта 1930. С. 4.
- 19 Горбачев Г. Е. Между объективизмом и идеализмом (О «Петре Первом» А. Н. Толстого) // Ленинград. 1931. № 2. С. 120–124.
- 20 Горький М. О литературе // Наши достижения. 1930. № 12. С. 1–7.
- 21 Гринберг И. Л. Заметки о творчестве А. Н. Толстого (от «Петра Первого» до «Путешествия в другой мир») // Звезда. 1932. № 7. С. 181–190.
- 22 Иезуитов Н. М. Петр — «европеизатор Руси». Заметки об исторической концепции романа А. Толстого «Петр Первый» // На литературном посту. Апрель 1931. № 10. С. 19–23.
- 23 Ладинский А. П. Рец. на: А. Толстой. Петр I. Роман. Из-во Петрополис. Берлин 1930 // Числа. 1930. № 2–3. С. 247.
- 24 Зелинский К. Л. Петр и... Алексей // Литературная газета. 14 марта 1931. С. 2–3.
- 25 Зелинский К. Л. [Рец. на изд.: Алексей Толстой. Петр Первый. Роман. Изд. «Прибой». Стр. 387. 1930 г.] // Красная новь. Август 1931. № 8. С. 182–183.
- 26 Н. Р.-Ч. [Равич Н. А.] Сцены из пьесы «О Петре» // Искусство. 1929. № 3–4. С. 76.
- 27 Перовский А. Заметки о журналах // Книга и революция. 1929. № 5. С. 30–31.
- 28 Правда. 5 февраля 1931. С. 3.
- 29 Равич Н. О Петре. Пьеса в 11 картинах Алексея Н. Толстого (Рукопись, 129 стр. машинописи // Репертуарный бюллетень. 1929. № 8. С. 13–14.
- 30 Толстой А. Н. «Октябрьская революция дала мне все». 25-летие литературной деятельности А. Н. Толстого // Литературная газета. 1933. 11 января. С. 1.
- 31 Толстой А. Н. Марксизм обогатил искусство // Красная газета. Веч. вып. 11 марта 1933. С. 3.
- 32 Чернявский Л. Реставрация мережковщины // Правда. 11 марта 1930. С. 6.
- 33 Швейцер В. Московские вечера // Стройка. 1930. № 2. С. 15–16.

\*\*\*

© 2023. Anna S. Akimova  
Moscow, Russia

**“THE SAME ALEXEY TRIED...”:  
HISTORICAL CONCEPT OF THE FIRST BOOK  
OF THE NOVEL *PETER THE GREAT* BY A.N. TOLSTOY  
IN THE ASSESSMENT OF SOVIET CRITICISM**

**Acknowledgements:** This study was supported with a grant from the Russian Science Foundation (project no. 23-18-00303). Available at: <https://rscf.ru/project/23-18-00303/>.

**Abstract:** The research bases on reviews of Soviet critics collected and systematized for the first time on the works of A.N. Tolstoy dedicated to the Peter’s I epoch such as the story *Peter’s Day* (1918) and the play *On the Rack* (1929). These works directly related to the idea of the novel *Peter the Great*. As shown in the periodical press reviews of



the play, as well as of the performance, soon to be staged by the Moscow Art Theater 2 (1929), their perception determined the tone of the papers dedicated to the first book of the novel *Peter the Great* (1930). The study provides an overview of all six reviews written by Boris Valbe, Gerge Gorbachev, Cornelli Zelinsky, Nikolai Jesuitov et al., and outlines their main provisions and comments. The main drawback, according to critics, was the lack of a Marxist understanding of history in the novel reflected in the selection of historical sources and facts and in the image of the main character, Peter I. Assessing the chronicle order of the composition of the work differently everyone noted the colorful language, cheery humor and dialogues.

The reviews of 1931 shaped the main approaches to the evaluation of the novel which will be developed in 1935 after the release of the second book through the concept of a lonely ruler, historical parallelism, i. e. solving the issues of modernity based on the Peter's epoch, reflection in the novel of the role of "trading capital". The study of the reception of the first book by A.N. Tolstoy will allow us determining its role and significance in the historical and cultural context as well as — more broadly — considering the main approaches to the evaluation of the historical novels and the representation of images of historical figures in Soviet culture.

**Keywords:** Literary Criticism, Aleksey N. Tolstoy, the Novel *Peter the Great*, Historical Concept the Image of Peter I.

**Information about the author:** Anna S. Akimova — PhD in Philology, Senior Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-1854>

E-mail: [a.s.kimova@mail.ru](mailto:a.s.kimova@mail.ru).

**Received:** March 27, 2023

**Approved after reviewing:** April 18, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Akimova, A. S. "The same Alexey Tried...": Historical Concept of the First Book of the Novel *Peter the Great* by A. N. Tolstoy in the Assessment of Soviet Criticism." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 326–338. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-326-338>

## References

- 1 Akimova, A. S. "Ispravlennyi 'Petr Pervyi': K istorii teksta romana A. N. Tolstogo" ["Peter the First' Corrected: To the History of the Text of the Novel by A. N. Tolstoy"]. *Studia Litterarum*, vol. 1, no. 3–4, 2016, pp. 262–277. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-262-277 (In Russ.)
- 2 Akimova, A. S. "Tekstologicheskii aspekt formirovaniia obraza Petra I v romane A. N. Tolstogo" ["Textual Aspect of the Formation of the Image of Peter I in the Novel by A. N. Tolstoy"]. *Obraz Petra Velikogo v mirovoi kul'ture. Materialy XII Mezhdunarodnogo petrovskogo kongressa [The Image of Peter the Great in World culture. Proceedings of the 12 International Petrovsky Congress]*. St. Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2020, pp. 153–160. (In Russ.)
- 3 Zelinskii, K. L. *Kriticheskie pis'ma [Critical letters]*, vol. 2. Moscow, Sovetskaia literature Publ., 1934, pp. 200–208. (In Russ.)
- 4 Ladinskii, A. P. *Dnevnik 1932–1939 godov. Moia zhizn' v Germanii. Parizhskie vospominaniia [Diary of 1932–1939. My Life in Germany. Parisian Memories]*. Moscow, IWL RAS Publ.; Dmitrii Sechin Publ., 2021. 480 p. (In Russ.)

- 5 Liashchenko, P. I. *Istoriia russkogo narodnogo khoziaistva [History of the Russian National Economy]*. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1930. 566 p. (In Russ.)
- 6 Pavlov-Sil'vanskii, N. P. *Feodalizm v drevnei Rusi [Feudalism in Ancient Rus']*. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. 186 p. (In Russ.)
- 7 *Perepiska, A. N. Tolstogo: v 2 t. [Correspondence of A. N. Tolstoy: in 2 Vols.]*, vol. II. Moscow, Khudozh. Literature Publ., 1989. 432 p. (In Russ.)
- 8 Pogorel'skaia, E. I. "A. N. Tolstoi i 'Novyi mir' (iz neopublikovannoi perepiski pisatel'ia s V. P. Polonskim)" ["A. N. Tolstoy and the 'New World' (from the Unpublished Correspondence of the Writer with V.P. Polonsky)"]. *Aleksei Tolstoi: Dialogi so vremenem [Alexey Tolstoy: Dialogues with Time]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 328–343. (In Russ.)
- 9 Platonov, S. F. *Petr Velikii. Lichnost' i deiatel'nost' [Peter the Great. Personality and Activity]*. Leningrad, Vremia Publ., 1926. 116 p. (In Russ.)
- 10 Tolstoi, A. N. *Sobranie sochinenii: v 15 t. [Collected Works: in 15 vols.]*, vol. I. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Publ., 1929. 432 p. (In Russ.)
- 11 Tolstoi, A. N. *Sobranie sochinenii: v 10 t. [Collected Works: in 10 Vols.]*, vol. 10. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961. 711 p. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-339-355>

УДК 73.027.1; 73.027.2

ББК 85.133(2)

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Х. А. Зейналов  
г. Баку, Азербайджан

## ПАМЯТНИКИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Аннотация:** Статья посвящена теме памятников и мемориалов Великой Отечественной войны (ВОВ), находящихся в Азербайджане. Автор отмечает, что в городах и поселках республики сосредоточено большое количество мемориалов, посвященных памяти павших соотечественников — героев ВОВ. Большая часть этих памятников установлена в 70-х гг. прошлого столетия, особенно в канун празднования 30-летия великой победы над фашизмом. Сегодня, как и много лет назад, эти памятники находятся в хорошем состоянии, так как местные органы власти проявляют заботу о них. Почти все они были отреставрированы в годы независимости и приобрели новые художественно-эстетические качества. В статье рассмотрены мемориальные комплексы, памятники и обелиски, установленные в крупных городах и регионах Азербайджана — в Гяндже, Сумгаите, Ленкорани; в Газахском, Бардинском, Огузском и других районах. Анализируя эти памятники, автор приходит к выводу, что для большинства из них характерны оригинальность творческого замысла, экспрессивность и динамика изобразительного языка, удачное сочетание художественной значимости композиционного решения с его идейно-нравственным содержанием. Многие из них по сей день являются лучшими достижениями монументального изобразительного искусства Азербайджана.

**Ключевые слова:** памятники ВОВ в Азербайджане, сохранность памятников ВОВ, монументальное изобразительное искусство Азербайджана, мемориальный комплекс, обелиск, горельеф.

**Информация об авторе:** Хазар Атиф оглы Зейналов — доктор философии по искусствоведению, доцент, Институт архитектуры и искусств Национальной Академии Наук Азербайджана, просп. Гусейна Джавида, д. 115, AZ 1143 г. Баку, Азербайджан.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1841-7061>

E-mail: [khazar.zeinalov@mail.ru](mailto:khazar.zeinalov@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 02.09.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 09.03.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Зейналов Х. А. Памятники Великой отечественной войны в Азербайджане: проблемы сохранения и художественно-эстетической интерпретации // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 339–355.  
<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-339-355>

В 2022 г. все прогрессивное человечество отметило знаменательную дату — 77-летнюю годовщину безоговорочной капитуляции гитлеровской Германии и победы советского народа в этой ожесточенной, кровопролитной войне. Не за горами и другая, круглая дата — 80-летие великой победы, которая будет отмечаться 2025-м и станет славной страницей в современной жизни тех народов, которые совместными усилиями отстояли независимость и свободу своей Родины, избавив весь мир от фашистского ига.

Уже в первые годы после победы в ВОВ в Советском Союзе и странах народной демократии были воздвигнуты памятники, посвященные героям минувшей войны [7, с. 107]. Несмотря на страшные разрушения, уничтожение шахт, заводов, фабрик и инфраструктуры на оккупированной части СССР, восстановительные работы шли параллельно созданию крупных и малых мемориальных комплексов, воздвижению монументов и обелисков, увековечивших память тех, кто пал смертью героев, защищая и освобождая родную землю от фашистской нечисти. Это свидетельствует о глубоком уважении общества и людей к своим героям.

Наиболее значительные памятники были воздвигнуты в западной части бывшего Советского Союза, где непосредственно шла эта кровопролитная война [14]. Много мемориальных памятников было воздвигнуто в западных областях России, в Ленинградской, Смоленской, Новгородской областях, в Беларуси, в ряде других республик и регионов. Процесс, начатый во второй половине 40-х – 50-е гг, успешно продолжался в 60–70-х гг. — появились новые, более массивные и художественно более выразительные мемориальные комплексы, приобрели новый, более качественный художественный облик старые, создавались мемориалы и обелиски в памятных местах, где происходили жаркие схватки с захватчиками [14]. Отрадно, что эта художественная традиция продолжается по сей день. Художники, скульпторы и архитекторы создают лучшие образцы монументальных памятников, украшающих города и села не только России, но и других республик.

Не является исключением и Азербайджан. Республика, отправившая на фронт лучших своих сыновей и дочерей, приняла самое горячее участие в смертельной схватке с фашистами. Нефтяники Азербайджана день и ночь работали, добывая нефть для нужд фронта. Без бакинской нефти победа была бы невозможна — этот аргумент сегодня стал неоспоримым фактом [2].

Воины-азербайджанцы дрались храбро и отчаянно, многие не вернулись в родные места. Зато появилось множество мемориальных комплексов и величественных скульптурных памятников, сохранившихся донине.

Материалом исследования являются памятники и мемориальные комплексы на территории Азербайджана, посвященные теме ВОВ. Автором выбраны интересные, выразительные в плане решения художественной композиции произведения. При этом выделяются скульптурные и архитектурные типы мемориалов. Однако, большее распространение имеет смешанный тип, где наряду со стенами, плитами и вытянутыми

формами памятных обелисков имеются и выразительные горельефы, пластические образы героев, матери, жертв войны. Для искусствоведческой оценки произведений автор выбрал метод формального анализа, являющегося, по его мнению, наиболее подходящим для общей оценки композиционно разных произведений. Помимо искусствоведческого подхода, автор использовал и аксиологический акцент, что связано с тематикой анализируемых произведений. Частично был применен и метод абстрагирования, где автор своеобразно интерпретирует композиционные особенности некоторых памятников.

Несмотря на то, что в Азербайджане много памятников ВОВ советской эпохи и еще несколько воздвигнутых в период независимости, в азербайджанском искусствоведении эта тема особой актуальностью не пользуется. Она не отличалась особой популярностью и в советский период. Это привело к тому, что найти материалы на рассматриваемую тему стало задачей не из легких. С учетом этого, автор использовал в основном вспомогательно-методологическую литературу, а также некоторые Интернет-ресурсы, содержащие если не научный, то, по крайней мере, информационный материал. Оказались бесполезными книги, изданные как в советский, так и в постсоветский период. В частности, некоторые материалы можно найти в книге «Искусство Советского Азербайджана», выпущенной в Москве в 1970 г. Немецкий философ-социолог Петер Козловски выдвигает интересные мнения относительно символизации искусства, которые суммированы в его ключевом труде «Культура постмодерна». Близкой к теме является и фундаментальный труд «Московский Кремль в истории России» Ирины Родимцевой, в котором упоминаются некоторые памятники ВОВ, расположенные в Москве. Своеобразно трактуются особенности национального мышления в контексте культуры в труде, автором которого является Роида Рзаева, исследовавшая культурное наследие под углом аксиологических размышлений. Таких примеров можно привести много.

Интересны и полезны материалы, размещенные в социальных сетях. Несмотря на преобладание информативности над аналитикой, в них содержатся сведения, которые можно использовать в контексте искусствоведческого подхода. Но тут же добавим, что при написании данной статьи материалы из сети Интернет нами практически не затрагивались.

В отличие от России и других союзных республик западной части бывшего СССР, непосредственно испытавших на себе все ужасы войны, в восточных республиках, в том числе в Азербайджане, памятники, посвященные Великой Отечественной, появились не сразу. Отчасти это объясняется тем, что война не дошла до них. Продвижение фашистов было остановлено на Северном Кавказе, и вскоре, в 1942–43 гг., они были отброшены назад.

Процесс создания монументов, посвященных ВОВ, начался в Азербайджане, а также в соседних республиках Южного Кавказа и в Средней Азии в конце 60-х – 70-х, в 80-х гг. Большая часть монументов и памятников, а также произведений станковой пластики [7, с. 179], посвященных теме войны, были созданы именно в этот период. Образно говоря, это было продолжение монументальной пропаганды в соответствии с идеологией той эпохи [11, с. 89]. При этом заметим, что тема ВОВ вошла в литературу и искусство Азербайджана уже с первых дней. В годы войны и после нее живописцы и графики-плакатисты Азербайджана создавали интересные работы, разоблачавшие преступление фашистов и восхваляющие доблесть наших воинов [7, с. 59]. Однако в вопросе осуществления монументальных замыслов особого продвижения



долго не наблюдалось. Ситуация изменилась в последующие годы, особенно в канун празднования 30-летия Великой Победы, когда сочли нужным поставить памятники не только в испытывших ужасы войны республиках, но и в целом по стране. В принципе, это было верное, хотя и несколько запоздалое решение. Вскоре в городах и районах Азербайджана появились красивые, эмоциональные по духу памятники, ставшие доминирующей художественно-эстетической основой окружающей местности. Так появилась сеть мемориальных комплексов и памятников войны в Азербайджане.

«Искусство и политика в области искусства в настоящее время (т. е. в 70–80-х гг. прошлого века. — Х. А.) должны отвечать двум потребностям... — потребности в символизации и потребности во взаимном проникновении областей или полей культуры» [8, с. 182]. Слова, высказанные немецким теоретиком Козловски, в значительной степени определяют идейно-эстетическое призвание памятников, о которых мы говорим. И хотя автор имел в виду работы постмодерна, но по времени создания и идеологическому содержанию эти работы соответствуют именно тем работам, о которых рассуждал Козловски.

Надо сказать, что почти все памятники дошли до наших дней в целостности и сохранности. Исполнительные власти регионов делают все необходимое для сохранения этих памятников в хорошем состоянии. Памятники ВОВ устанавливаются и в период независимости [6, с. 590], что свидетельствует о приверженности общечеловеческим ценностям республики интернациональным и общечеловеческим ценностям [10].

Вызывает интерес и тот факт, что в «восточных» республиках, в том числе в Азербайджане, памятники войны обычно воздвигались не в столицах. В Баку, например, только в 70-х гг. на улице Бакиханова была установлена сравнительно небольшая рельефная композиция с памятными цифрами 1941–1945 [10]. Еще был небольшой обелиск, расположенный на территории городского кладбища, где были похоронены павшие герои-бакинцы. При этом заметим, что в поселках, окружающих Баку, имеются довольно значительные — как по размерам, так и художественной ценности памятники, воздвигнутые в честь советских воинов. Ныне существующий мемориал с рельефом советских воинов, представляющий собой довольно интересную и замысловатую художественную композицию, был возведен сравнительно недавно [10]. Ни одна «восточная» столица не может похвастаться наличием в ней крупного монументального комплекса ВОВ, установленного в советский период. А ведь в столицах «увидевших войну» республик — это можно считать делом чести. Вспомним хотя бы столицу Республики Беларусь — Минск, где центральной площадью города по-прежнему считается площадь Победы, в центре которой воздвигнута колоссальная колонна-обелиск — бесценный художественный символ города [17]. Отчасти это объясняется тем, что малые формы не соответствовали масштабам советского монументализма, а крупные могли затмить памятники местным деятелям литературы и фольклорным героям «национальных» республик. Так или иначе, в советское время крупные памятники Великой Отечественной в «восточных» республиках почти во всех случаях обошли их столицы, располагаясь, в основном, в районных и областных центрах; в столицах же они появились уже в годы независимости. Исключением из правил может послужить крупный мемориальный комплекс, посвященный героям-панфиловцам в Алматы — бывшей столице Республики Казахстан. Дивизия панфиловцев, защитивших Москву в тяжелые дни 41 года и героически сражавшихся до последней капли крови, была сформирована в Казахстане и, видимо, этот факт стал решающим аргументом при принятии реше-

ния о строительстве этого комплекса. Стоит вспомнить и памятник скорбящей матери в Ташкенте, но этот памятник, как и бакинский мемориал, появился в последние годы [15]. Однако важно заметить, что в столичных городах памятники ВОВ проявлялись не в общих мемориалах, а в конкретных исторических образах. Это были памятники героям, участвовавшим в войне. В Баку, например, в 70-х гг. прошлого века были установлены памятники Ази Асланову, Мехти Гусейнзаде, Рихарду Зорге и другим героям войны [10].

Как было сказано, в городах, райцентрах и даже в некоторых селах Азербайджана расположено большое количество памятников ВОВ. Их средний возраст — около 50 лет [10]. При этом их хорошая сохранность является показателем уважительного отношения госструктур и граждан республики к героям, которые внесли свою лепту в общую победу. Азербайджан является одной из тех республик ближнего зарубежья, где народ высоко чтит память воинов Красной армии, а 9 Мая является одним из крупных праздников, отмечаемых на государственном уровне [10].

В статье мы рассмотрим наиболее примечательные в монументальном, идейном и художественном плане памятники советским воинам. Эти памятники расположены во всех регионах Азербайджана и представляют собой единый в идейно-художественном плане комплекс произведений, посвященных ВОВ. Многие из них в ходе произведенных на местности ремонтно-строительных работ заметно обновились, приобретая новые композиционные черты. Таким образом, почти все памятники выглядят красивее и выразительнее, чем в период их установления. Общее развитие независимого Азербайджана, благоустройство городов и сел благополучно отразилось и во внешности этих мемориалов, получивших вторую жизнь.

Рассмотрим некоторые памятники, посвященные памяти воинов-соотечественников в ВОВ.

**Мемориальный комплекс в Гяндже.** Гянджа — второй по величине город Азербайджана. Великий азербайджанский поэт-мыслитель средневековья Низами Гянджеви (1141–1204) в нем родился и жил, а на окраине города расположен мавзолей выдающегося мастера слова.

В Гяндже находятся несколько мемориальных комплексов и памятников, посвященных войне. Среди них — бюст первого из азербайджанцев Героя Советского Союза Исрафила Мамедова — уроженца Гянджабасарского региона. В городе находится дом-музей героя [1].

Главным памятником города следует считать массивный мемориальный комплекс, воздвигнутый в 1975-м г. в честь 30-летия великой победы [20]. Он посвящен памяти гянджинцев, отдавших жизнь за свободу Родины. Скульптор комплекса — Горхмаз Суджединов, архитектор — Юсиф Керимов [20].

1975 г. вошел в историю создания памятников ВОВ как ключевая дата. Тогда, в канун юбилея, во многих городах и памятных местах Советского Союза были воздвигнуты мемориалы, старые были отреставрированы либо заменены на новые. Например, на белорусской земле стоит не один десяток больших и малых памятников. Величественен мемориал Дальва в Беларуси, где фашисты в 1944 учинили безжалостную расправу над мирными жителями [17]. В самой Москве, например, многие памятники были реконструированы. В ходе реконструкции «Рядом с могилой Неизвестного солдата параллельно Кремлевской стене на протяженной площадке, замощенной серым гранитом, установлены в ряд двенадцать темно-красных порфировых блоков, в каждом из которых — капсула со священной землей города-героя...» [12, с. 504].

Комплекс в Гяндже расположен в большом открытом парке прямоугольной формы, протянувшимся вдоль улицы Низами. Мемориал состоит из двух частей: центральная часть расположена посреди слегка приподнятого полусферического участка, примыкающего к парку с северной стороны, другая, вспомогательная часть, расположена стеной вдоль восточного периметра парка.

Обе части мемориала изготовлены из бетона, а их основание выложено известняком.

Центральный комплекс представляет собой полусогнутые символические руки, имеющие схематический вид. Высота одной из них — 10 м., высота другой, более согнутой — 7 м. Таким образом, Гянджинский монумент является одним из самых массивных и высоких комплексов на тему войны в Азербайджане. Между руками расположена вечное пламя в виде пятиконечной звезды из белого мрамора. Руки словно берегут пламя и не дают ему погаснуть.

Интересна и величественна вторая часть мемориала. Здесь визуальная трактовка замысла осуществлена уже не в условно-схематической, а в реалистической манере. Вдоль стены, облицованной мраморными плитами, расположены рельефные плиты с символами Советской армии и с памятной датой 1941–1945 гг. Посредине стены, несколько ближе к ее южному краю, на сравнительно высоком и широком постаменте стоит массивный бюст советского воина с каской на голове. Его суровый, пронзительный, и, вместе с тем, спокойный взгляд обращен прямо перед собой. Справа от головы виден кулак, сжимающий автомат, дуло которого поднимается выше головы воина. Черты лица воина имеют интернационально-обобщенный характер; вместе с тем, в них проглядываются особенности, присущие типично азербайджанской внешности.

Мемориал имеет большое культурное и идейно-воспитательное значение. Ежегодно 9 мая возле него собираются ветераны, ряды которых редуют из года в год, представители городской администрации, общественности, жители Гянджи, а также воины, студенты и школьники, которые возлагают цветы к мемориалу, отдают дань памяти героев. Такого рода мероприятия проводятся и в другие дни года.

**Мемориал в городе Сумгайыт.** Сумгайыт — третий по величине город республики, расположенный на берегу Каспия северо-западнее Баку, — сравнительно молодой город, которому немногим более 70 лет. В Сумгайыте много памятников и мемориальных комплексов, среди которых есть и соответствующие нашей тематике. Среди них наибольший интерес представляет памятник-obelisk, расположенный в парке, находящемся возле проспекта Гейдара Алиева. Это сравнительно «поздний» памятник, который был возведен только в 1985 г. [16]. Скульптор — Вагиф Назиров, заслуженный деятель искусств Азербайджана.

Памятник представляет собой расчлененную на две части, усеченную по краям массивную плиту, в центре которой высится obelisk в виде сильно вытянутого конуса (иллюстрация 1). Мемориал облицован темно-коричневыми мраморными плитами. В центральной части композиции, у основания obeliska имеется выступ в виде восьмигранника, на котором прикреплено рельефное бронзовое панно. В основе панно — рельефная пятиконечная звезда с изображением московского Кремля в центральном ободке. Интересно, что это напоминает композицию ордена Победы. По краям плиты также имеются выступы в виде вытянутых прямоугольников, на которые прикреплены бронзовые цифры памятной даты 1941–1945.



Иллюстрация 1 — Мемориал в городе Сумгайыт  
Figure 1 — Memorial in the City of Sumgayit

Памятник сравнительно невелик: его общая протяженность не превышает 10 м; высота центрального обелиска — около 8 м. Налицо влияние канонов позднего советского монументализма, отказавшегося от былых величественных типов и поощряющего применение компактных, композиционно более простых и локальных форм [16]. Художественный образ композиции предельно прост — расчлененная плита с вытянутым элементом в центре представляет собой классическую форму аналогичного рода мемориалов и не отличается особой индивидуальностью; в ней нет скульптурных либо других рельефных добавок, отчего мемориал выглядит весьма скромно. Тем не менее, Сумгайытский мемориал имеет определенное культурно-эстетическое и нравственное значение — это память о тех, кто отдал жизнь во имя свободы и счастья грядущих поколений. Мемориал находится в хорошем состоянии; за годы своего существования он несколько раз обновлялся.

**Памятник в городе Ленкорань.** Город Ленкорань находится в южной части республики и является крупным экономическим, сельскохозяйственным и культурным центром этого региона. Город расположен на берегу Каспийского моря. В нем много парков, скверов, мест для отдыха и развлечений, а также памятников и мемориалов. Ленкорань — родина дважды Героя Советского Союза, гвардии генерал-майора танковых войск Ази Асланова (1910–1945) [5].



Памятник соотечественникам, погибшим в ВОВ, как в художественном, так и в идейно-нравственном плане является одним из лучших не только в Азербайджане, но и на постсоветском пространстве [21]. В основе композиции — вырывающегося вперед горельеф советского воина, опирающегося на огромную глыбу, придающую композиции особый эффект монументальности и целостности (иллюстрация 2). Воин изображен в энергичном движении. В правой руке он держит автомат. Его нельзя счесть рвущимся в бой — руки его широко распахнуты в позе радостного, величественного порыва. Уверенный в своей силе, ненавидя врага, он словно встречает и воодушевляет близких, предвещая скорую победу над неприятелем.



Иллюстрация 2 — Памятник в городе Ленкорань  
Figure 2 — Monument in the City of Lankaran

Впрочем, динамику образа можно трактовать и как позу воина-героя, грудью вставшего на защиту Отечества.

Монумент находится в парке Гейдара Алиева вдоль улицы Ази Асланова, в центре города. Скульпторы — братья Тельман и Эльдар Зейналовы, архитектор — Алибек Новрузи [21]. Торжественное открытие памятника состоялось 9 мая 1975 г. [21]. Таким образом, этот памятник входит в группу тридцатилетия Победы, и таких в республике немало. Высота памятника около 7 м. Памятник отлит из бронзы: огромная глыба позади воина, олицетворяющая силу и мощь Советской Армии, внутри поляя. Памятник не имеет пьедестала, он стоит на высокой и обширной платформе, куда ведут такие же широкие лестницы. Таким образом, люди могут вплотную подойти к памятнику,



что было довольно смелым решением для того времени. Советский монументализм отличался не только внушительными размерами, но и недостижимостью, что обеспечивали высокие постаменты и пьедесталы [21]. Гуманизация памятника и окружающего его культурного ландшафта, уменьшение размеров, усиление контакта «памятник-зритель» — все это характерно для современной городской среды. Люди привыкли к памятникам естественных размеров, стоящим прямо на тротуаре, или сидящим на настоящей скамейке, что очень привлекает горожан и туристов. Для Советского Союза 70-х годов последнее было нехарактерно. Помимо образа, уровень «выхода» из глыбы которого позволяет квалифицировать его как горельеф [21], в композиции имеются и крупные рельефные изображения лиц четырех солдат, олицетворяющих силу, монолитность и сплоченность Красной армии.

Парк Гейдара Алиева в городе Ленкорань является местом проведения мероприятий, посвященных празднику Победы. Ежегодно в день 9 Мая здесь, перед памятником советскому воину, собираются люди, отмечается очередная годовщина Великой Победы.

**Мемориал в городе Газах.** Город Газах (Казах) расположен на крайнем северо-западе республики. Район граничит с соседними странами Южного Кавказа — Грузией и Арменией. Вдоль административной границы с Агстафинским районом Азербайджана протекает самая большая река Кавказа — Кура. На территории района располагается редчайшая по форме и красоте экстрезивная монолитно-вулканическая гора Гейгазен — остаток извержения архаического вулкана мелового периода [4].

Газах считается родиной талантливых поэтов и ашуков — певцов-импровизаторов [4]. Первый народный поэт Азербайджана, академик АН Азербайджанской ССР, лауреат двух Сталинских премий Самед Вургун (1906–1956) родился в одном из сел Газахского района.

В 1970-м г. центре города Газах возле улицы Наримана Нариманова был разбит новый парк (Парк героев) в честь сложивших головы в ВОВ соотечественников. В 1975-м г. в центре парка был возведен монумент, посвященный героям войны [19]. Монумент довольно прост. Он состоит из двух частей — обелиска и поддерживающего его основания. Автором композиции является архитектор Адиль Мусаев [19]. Обелиск, изготовленный из бетона, облицован плитами из белого мрамора. Он имеет вид трапеции, сужаясь кверху. Основание мемориала облицовано мраморными плитами коричневого цвета. Сочетание белого и коричневого вызывает определенный колористический эффект и увеличивает художественную выразительность скромного на вид монумента. Обелиск имеет высоту 17,4 м., это один из самых высоких памятников республики. Высота основания достигает 3,4 м. Монумент расположен вдоль центральной оси парка, он удачно вписывается в архитектурно-планировочное решение территории и эстетически завершает ее. Главный фасад монумента обращен на северо-запад. Здесь, перед монументом, на невысокой четырехугольной платформе расположена высокорельефная пятигранная звезда, в "сердце" которой горит Вечный огонь. В 2017 г. монумент был отремонтирован и обновлен, при этом исторический облик его не пострадал. На главном фасаде основания монумента, обращенном на северо-запад, появилась памятная дата 1941–1945.

Парк героев является излюбленным местом отдыха горожан и гостей Газаха. Монумент находится в хорошем состоянии.

**Памятник скорбящей матери в городе Барда.** Барда — крупный город в центральной части республики, имеющий древнюю историю, о нем упоминается в поэме

«Искандер-наме» Низами Гянджеви. По преданию, именно там Александр Македонский в ходе своего похода на Восток встретился с местной царицей Нушабой — предводительницей Кавказских амазонок, которая покорила великого полководца не только красотой, но и прозорливым умом [3].

В 1979 г. в Барде был установлен памятник ВОВ, отличающийся эмоциональным композиционным решением. Это образ скорбящей матери, изображенной в сидячей позе (скульптор — народный художник Азербайджана Джалал Карьягды) [18]. Изначально памятник находился в городском парке. На том месте он простоял более 30 лет. В 2012 г. в Барде был разбит новый парк Героев, куда и был перевезен памятник. Согнутая в глубокой скорби бронзовая фигура пожилой женщины-азербайджанки в чадре производит эмоциональное впечатление. Мать скорбит по погибшим на войне сыновьям, которым не суждено было вернуться в родные места. Прижав левую руку к лицу, она погрузилась в глубокое раздумье. Фигура матери установлена на невысоком постаменте, облицованном мраморными плитами светлого серо-коричневого оттенка (иллюстрация 3). Заметим, что памятник является одним из лучших, символизирующих горе всех матерей страны. Подобных памятников в советских республиках установлено было немало [9], можно вспомнить трагически выразительную фигуру матери, возведенную в Белорусских Барановичах [13]. Уже в постсоветское время был установлен аналогичный памятник в Курске, правда, на сей раз, посвященный памяти погибшим в Афганистане: «...автор Николай Криволапов в 1992 году изобразил женщину-мать, распластавшуюся над телами своих детей на холодных гранитных плитах. Фамилии погибших ребят, которых уже никогда не вернуть, навеки запечатлены на безмолвном камне» [14].

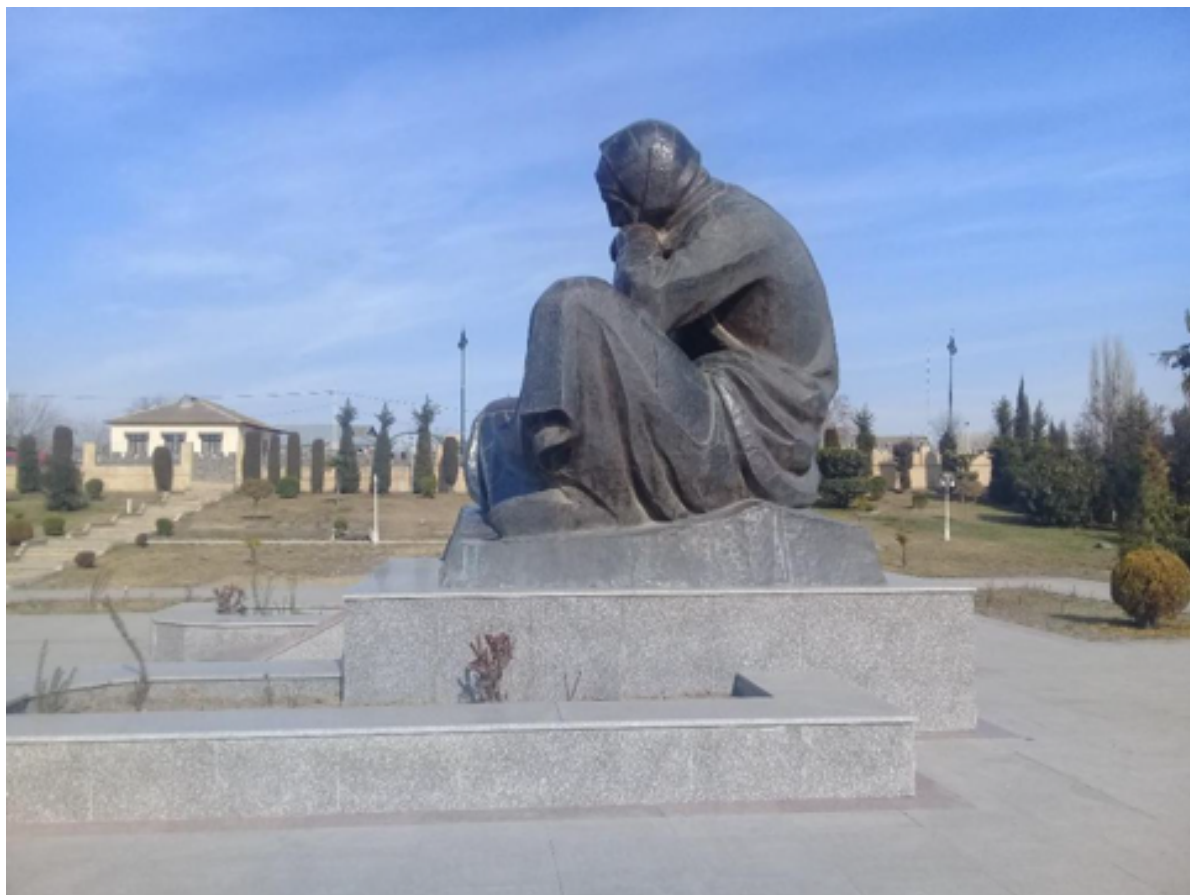


Иллюстрация 3 — Памятник скорбящей матери в городе Барда  
Figure 3 — Monument to the Grieving Mother in the City of Barda

**Памятник в городе Огуз.** Огузский район расположен в северной части республики. Район известен как международный центр туризма, чему способствует прекрасный живописный ландшафт местности. Расположенный на южном склоне Большого Кавказского хребта, Огуз привлекает туристов своими горными лесами, целебными источниками, чистым и прозрачным горным воздухом. Здесь создана широкая сервисная сеть для отдыха и развлечений. Огуз на севере граничит с РФ (Дагестаном)

Первый памятник ВОВ был возведен в Огузе еще в 1975 г., в канун 30-летия победы [22]. Это была невысокая продольная бетонная плита с барельефными изображениями советских воинов. В 2011 г. в центральном городском парке, где находился памятник, были проведены капитальные ремонтно-строительные работы. Парк, расположенный в юго-восточной части города, вдоль магистрального проспекта Гейдара Алиева, был полностью реконструирован [22]. Возникла необходимость в воздвижении нового, более крупного и, в художественно-эстетическом плане, более выразительного памятника. Эту задачу выполнил архитектор и скульптор Эльман Коджаев [22] — автор нового памятника (2011).

Композиция памятника проста и лаконична. Здесь уже изображены три фигуры: мать, жена и дитя. На фоне большой четырехугольной стены с памятными датами 1941–1945 высятся бронзовые фигуры матери и жены воина (иллюстрация 4). Молодая жена в руках держит ребенка, с нетерпением ждущего возвращения отца. Сразу заметно, что

традиционный сюжетный вектор воин-мать [17] пополнился новыми персонажами — жены и дитя, вместе с матерью ожидающих скорого возвращения воина — мужа и отца. Таким образом, меняется и расширяется образная структура памятников нового поколения: мать перестает быть скорбной, образ наполняется стремлением и надеждой встретить сына целым и невредимым. Образы жены и ребенка усиливают этот эффект, придают композиции дополнительный художественный смысл, чего не было в более ранних (советских) вариантах.



Иллюстрация 4 — Памятник в городе Огуз  
Figure 4 — Monument in the City of Oguz

На примере Огуза видно, что в Азербайджане старые памятники ВОВ не только реставрируются, но и реконструируются, а то и вовсе заменяются на новые.

Подытоживая особенности композиционного развития образов памятников ВОВ в Азербайджане, можно заключить, что они развивались от единого крупного образа (горельефа) к образу скорбящей матери, а далее — к образам жены и ребенка. Параллельно шло развитие и пространственно-форменного типа памятников: условно-схематические изображения (геометрические фигуры, стелы и обелиски) украшаются многофигурными рельефами советских воинов; появляются вспомогательные элементы (бронзовые ленты, венки, прикрепленные к мраморной стене, памятные даты и т. д.). В отличие от мемориалов западных регионов России, Беларуси и других республик, в Азербайджане (и в других восточных республиках) образ жертв отсутствовал,



скорбящая мать не изображалась на фоне стены с фигурами уничтоженных мирных соотечественников. Традиционно памятник ВОВ в республике включал образ воина и, уже в постсоветский период, фигуры жены и ребенка.

В ходе исследования были получены следующие результаты: 1) объектом исследования являются памятники ВОВ в Азербайджане, что само по себе является интересным и актуальным. 9 Мая — День Победы — считается одним из главных государственных праздников в Азербайджане [10], в этой связи изучение художественно-эстетических и нравственных особенностей этих памятников, несомненно, имеет большое научное и культурно-просветительское значение; 2) мемориалов и памятников ВОВ в Азербайджане много и они, естественно, заслуживают внимания, большая часть из них содержится в хорошем состоянии, что является проявлением заботы со стороны соответствующих госструктур; 3) в ходе исследования мы пришли к выводу о большой художественной и идейно-нравственной значимости этих памятников, не утративших значения в годы независимости, более того, в современных политических, общественных и культурных условиях эти памятники приобрели новый статус, созвучный с взглядами и требованием нового времени; 4) был проведен искусствоведческий анализ произведений, подчеркнута их роль в эстетическом оформлении местности, в которой они были установлены; 4) рассмотрена тенденция художественной эволюции образов: от воина — к скорбящей матери и далее — в мажорной форме — к матери, жене и ребенку, о чем было сказано в заключительной части обсуждения.

Подытоживая тему, можно сделать следующие статьи:

- тема памятников ВОВ в Азербайджане никогда не была предметом отдельного искусствоведческого исследования. Данная статья является первой попыткой дать оценку этим памятникам в контексте искусствоведческого подхода;
- такие памятники расположены во всех крупных городах и регионах республики, имеют не только художественное, но и идейно-нравственное и воспитательное значение;
- несмотря на то, что со времени возведения большинства из них прошло в среднем 50 лет, почти все они находятся в хорошем состоянии. Соответствующие структуры следят за их состоянием и при необходимости производят соответствующий ремонт;
- большая часть памятников имеет художественно выразительную композицию. При этом имеются и памятники, где авторский замысел выражен довольно слабо;
- как и в других странах, памятники ВОВ в Азербайджане по эмоциональному настроению можно разделить на два типа: экспрессивно-драматический (полный динамики и энергичных движений) и печально-скорбящий. Для первого типа характерен образам бросающихся в бой воинов, для второго — обычно матери, скорбящей по павшим сыновьям-героям;
- в Советский период в крупных городах памятники ВОВ были представлены, как правило, в виде бюстов героев. В период независимости создаются и крупные памятники-горельефы со сложной многофигурной композицией;
- памятники ВОВ устанавливаются в республике и сегодня.

Прошло почти 80 лет со дня окончания войны. Но память о павших героях всегда жива. Азербайджанский народ свято чтит память тех, кто ценой собственной жизни спас человечество от пожара фашизма. Лучшим свидетелем тому — наличие



памятников и мемориалов — часть которых рассматривалась в этой статье.

### Список литературы

#### Исследования

- 1 Агаев Р. Вспоминая героя: к 100-летию Исафила Мамедова // Azgu.org. URL: <https://azgu.org/vspominaya-geroia-k-100-letiyu-israfila-mamedova-fotolenta/> (дата обращения: 05.09.2023).
- 2 Без бакинской нефти победа СССР в ВОВ была бы невозможной // Интерфакс. URL: <https://interfax.az/view/801956> (дата обращения: 05.09.2023).
- 3 Буланова О. Азербайджанский город Барда и его древняя история (ФОТО) // Azerhistory.com. URL: <https://azerhistory.com/?p=8482> (дата обращения: 05.09.2023).
- 4 Газах — место, где соединяются горы и равнины // Azertag.az. URL: <https://portal.azertag.az/ru/node/2445> (дата обращения: 05.09.2023).
- 5 Герои страны. Асланов Ази Ахад оглы // Warheroes.ru. URL: [https://warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero\\_id=851](https://warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=851) (дата обращения: 05.09.2023).
- 6 Зейналов Х. А. Изобразительное искусство // Азербайджанцы (серия: «Народы и культуры») / под ред. В. А. Тишкова, А. Мамедли, Л. Т. Соловьевой. М.: Наука, 2017. С. 581–590.
- 7 Искусство Советского Азербайджана. М.: Сов. художник, 1970. 206 с.
- 8 Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 239 с.
- 9 Мемориал «Скорбящая мать» // Visitsmolensk.ru. URL: <http://www.visitsmolensk.ru/chto-posmotret/dostoprimechatelnosti/memorialy/memorial-skorbyaschaya-mat/> (дата обращения: 15.08.2022).
- 10 Мурад Л. 10 памятников в Азербайджане в память о Второй мировой войне. Фоторепортаж «Москва-Баку» // Moscowbaku.ru. URL: [https://moscowbaku.ru/news/istoriya/10\\_pamyatnikov\\_v\\_azerbaydzhane\\_v\\_pamyat\\_o\\_vtoroy\\_mirovoy\\_voynе\\_fotoreportazh\\_moskva\\_baku/](https://moscowbaku.ru/news/istoriya/10_pamyatnikov_v_azerbaydzhane_v_pamyat_o_vtoroy_mirovoy_voynе_fotoreportazh_moskva_baku/) (дата обращения: 15.08.2022).
- 11 Рзаева Р. О. Постмодерн и мультикультурализм: междисциплинарный дискурс. Баку: Элм ве тахсил, 2015. 300 с.
- 12 Родимцева И. А. Московский Кремль в истории России (книга первая). М.: Красная площадь, 2010. 527 с.
- 13 Памятник Скорбящая Мать // 101hotels.com. URL: [101hotels.com/recreation/belarus/baranovichi/points/monuments/pamyatnik\\_skorbyaschaya\\_mat](https://101hotels.com/recreation/belarus/baranovichi/points/monuments/pamyatnik_skorbyaschaya_mat) (дата обращения: 14.08.2022).
- 14 Памятник «Скорбящая мать» // Goru.travel. URL: <https://goru.travel/place/pamyatnik-skorbyashchaya-mat-kursk> (дата обращения: 10.08.2022).
- 15 Памятник скорбящей матери в Ташкенте // Sanaan.travel. URL: <https://sanaan.travel/ru/uzbekistan/objects/monument-to-the-grieving-mother> (дата обращения: 05.09.2023).
- 16 Памятник участникам ВОВ в Сумгаите // Kataloq.gomap.az. URL: <https://kataloq.gomap.az/ru/all-poi/culture/monument/91044516d56611e0ad4900226424597d> (дата обращения: 05.09.2023).
- 17 Памятники Великой Отечественной войны в Беларуси // Belarus.by. URL: <https://www.belarus.by/ru/travel/military-history-tourism/memorials-great-patriotic-war> (дата обращения: 10.08.2022).

#### Источники

- 18 Государственная служба по охране, развитию и реставрации культурного насле-

- дия при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Недвижимый памятник истории и культуры, принятый на государственную охрану. Паспорт. Индекс: AZ 804000-8200-001. Бардинский район, город Барда, «Мемориальный памятник погибшим соотечественникам в ВОВ». НИИ «Азерберпа». Баку, 2020. 9 с.
- 19 Государственная служба по охране, развитию и реставрации культурного наследия при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Недвижимый памятник истории и культуры, принятый на государственную охрану. Паспорт. Индекс: AZ 705011-8200-001. Газахский район, город Газах, «Мемориальный памятник погибшим соотечественникам в ВОВ». НИИ «Азерберпа». Баку, 2019. 12 с.
- 20 Государственная служба по охране, развитию и реставрации культурного наследия при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Недвижимый памятник истории и культуры, принятый на государственную охрану. Паспорт. Индекс: AZ 606000-8200-004. Город Гянджа, «Мемориальный памятник погибшим соотечественникам в ВОВ». НИИ «Азерберпа». Баку, 2019. 14 с.
- 21 Государственная служба по охране, развитию и реставрации культурного наследия при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Недвижимый памятник истории и культуры, принятый на государственную охрану. Паспорт. Индекс: AZ 311006-8200-002. Ленкоранский район, город Ленкорань, «Мемориальный памятник погибшим соотечественникам в ВОВ». НИИ «Азерберпа». Баку, 2019. 10 с.
- 22 Государственная служба по охране, развитию и реставрации культурного наследия при Министерстве культуры Азербайджанской Республики. Недвижимый памятник истории и культуры, принятый на государственную охрану. Паспорт. Индекс: AZ 502000-8200-001. Огузский район, город Огуз, «Мемориальный памятник погибшим соотечественникам в ВОВ». НИИ «Азерберпа». Баку, 2020. 13 с.

\*\*\*

© 2023. Khazar A. Zeynalov  
Baku, Azerbaijan

**MONUMENTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR  
IN AZERBAIJAN: CONSERVATION ISSUES  
AND ARTISTIC AND AESTHETIC INTERPRETATION**

**Abstract:** The paper addresses the topic of monuments and memorials of the Great Patriotic War located in Azerbaijan. The author notes that a large number of memorials dedicated to the memory of fallen compatriots — heroes of the Second World War are concentrated in the cities and towns of the republic. Most of these monuments were erected in the 70s of the past century, especially on the eve of the celebration of the 30<sup>th</sup> anniversary of the great victory over fascism. Today, like many years ago, these monuments are in good condition, as local authorities are taking care of them. Almost all of them were restored during the years of independence and acquired new artistic and aesthetic qualities. The research deals with memorial complexes, monuments and

obelisks located in large cities and regions of Azerbaijan — in Ganja, Sumgait, Lankaran, in Gazakh, Barda, Oguz and other regions. Analyzing these monuments, the author comes to the conclusion that most of them are characterized by the originality of the creative concept, expressiveness and dynamics of the pictorial language, a successful combination of the artistic significance of the compositional solution with its ideological and moral content. Many of them are the best achievements of the monumental fine arts of Azerbaijan to this day.

**Keywords:** Monuments of the Great Patriotic War in Azerbaijan, Preservation of Monuments of the Great Patriotic War, Monumental Art of Azerbaijan, Memorial Complex, Obelisk, High Relief.

**Information about the author:** Khazar A. Zeynalov — PhD in Art History, Associate Professor, Institute of Architecture and Arts of the Azerbaijan National Academy of Sciences, Huseyn Javid Ave. 115, AZ 1143 Baku, Azerbaijan.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1841-7061>

E-mail: [khazar.zeynalov@mail.ru](mailto:khazar.zeynalov@mail.ru)

**Received:** September 02, 2022

**Approved after reviewing:** March 09, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Zeynalov, Kh. A. “Monuments of the Great Patriotic War in Azerbaijan: Conservation Issues and Artistic and Aesthetic Interpretation.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 339–355. (In Russ.)

<http://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-339-355>

## References

- 1 Agaev, R. “Vspominaia geroia: k 100-letiiu Israfila Mamedova” [“Commemorating a Hero: to the 100<sup>th</sup> anniversary of Israfil Mamedov”]. *Azru.org*. Available at: <https://azru.org/vspominaya-geroya-k-100-letiyu-israfila-mamedova-fotolenta/> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 2 “Bez bakinskoi nefi pobeda SSSR v VOV byla by nevozmoznoi” [“Without Bakuvian oil the Victory of USSR would not Happen”]. *Interfaks*. Available at: <https://interfax.az/view/801956> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 3 Bulanova, O. “Azerbaidzhanskii gorod Barda i ego drevniaia istoriia (FOTO)” [“Azerbaijhanian City of Barda and its Ancient History”]. *Azerhistory.com*. Available at: <https://azerhistory.com/?p=8482> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 4 “Gazakh — mesto, gde soediniautsia gory i ravniny” [“Gazakh — the Place where Mountains and Plains Meet”]. *Azertag.az*. Available at: <https://portal.azertag.az/ru/node/2445> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 5 “Geroi strany. Aslanov Azi Akhad ogly” [“Hero of the Nation. Aslanov Azi Akhad ogly”]. *Warheroes.ru*. Available at: [https://warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero\\_id=851](https://warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=851) (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 6 Zeinalov, Kh. A. “Izobrazitel'noe iskusstvo” [“Fine Arts”]. *Azerbaidzhantsy (seriia: “Narody i kul'tury”)* [Azerbaijani (Series: “Peoples and Cultures”)], ed. by V. A. Tishkova, A. Mamedli, L. T. Solov'evoi. Moscow, Nauka Publ., 2017, pp. 581–590. (In Russ.)
- 7 *Iskusstvo Sovetskogo Azerbaidzhana [Art of the Soviet Azerbaijan]*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1970. 206 p. (In Russ.)

- 8 Kozlovski, P. *Kul'tura postmoderna [Culture of Postmodern]*. Moscow, Respublika Publ., 1997. 239 p. (In Russ.)
- 9 “Memorial ‘Skorbiashchaia mat’” [“Memorial ‘Grieving Mother’”]. *Visitsmolensk.ru*. Available at: <https://www.visitsmolensk.ru/chto-posmotret/dostoprimechatelnosti/memorialy/memorial-skorbyashchaya-mat/> (Accessed 15 August 2022). (In Russ.)
- 10 Murad, L. “10 pamiatnikov v Azerbaidzhane v pamiat' o Vtoroi mirovoi voine. Fotoreportazh ‘Moskva-Baku’” [“10 Monuments in Azerbaijan Commemorating The Second World War”]. *Moscowbaku.ru*. Available at: [https://moscowbaku.ru/news/istoriya/10\\_pamyatnikov\\_v\\_azerbaydzhane\\_v\\_pamyat\\_o\\_vtoroy\\_mirovoy\\_voyne\\_fotoreportazh\\_moskva\\_baku/](https://moscowbaku.ru/news/istoriya/10_pamyatnikov_v_azerbaydzhane_v_pamyat_o_vtoroy_mirovoy_voyne_fotoreportazh_moskva_baku/) (Accessed 15 August 2022). (In Russ.)
- 11 Rzaeva, R. O. *Postmodern i mul'tikul'turalizm: mezhdistsiplinaryi diskurs [Postmodern and Multiculturalism: Interdisciplinary Discourse]*. Baku, Elm ve takhsil Publ., 2015. 300 p. (In Russ.)
- 12 Rodimtseva, I. A. *Moskovskii Kreml' v istorii Rossii (kniga pervaiia) [Moscow Kremlin in Russian History]*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2010. 527 p. (In Russ.)
- 13 “Pamiatnik Skorbiashchaia Mat” [“Monument ‘Grieving Mother’”]. *101hotels.com*. Available at: [101hotels.com/recreation/belarus/baranovichi/points/monuments/pamyatnik\\_skorbyashchaya\\_mat](https://101hotels.com/recreation/belarus/baranovichi/points/monuments/pamyatnik_skorbyashchaya_mat) (Accessed 14 August 2022). (In Russ.)
- 14 “Pamiatnik ‘Skorbiashchaia mat’” [“Monument ‘Grieving Mother’”]. *Goru.travel*. Available at: <https://goru.travel/place/pamyatnik-skorbyashchaya-mat-kursk> (Accessed 10 August 2022). (In Russ.)
- 15 “Pamiatnik skorbiashchei materi v Tashkente” [“Monument to the Grieving Mother in Tashkent”]. *Canaan.travel*. Available at: <https://canaan.travel/ru/uzbekistan/objects/monument-to-the-grieving-mother> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 16 “Pamiatnik uchastnikam VOV v Sumgaite” [“Monument to the Participants in the GPW”]. *Kataloq.gomap.az*. Available at: <https://kataloq.gomap.az/ru/all-poi/culture/monument/91044516d56611e0ad4900226424597d> (Accessed 05 September 2023). (In Russ.)
- 17 “Pamiatniki Velikoi Otechestvennoi voiny v Belarusi” [“Memorials of the Great Patriotic War in Belarus”]. *Belarus.by*. Available at: <https://www.belarus.by/ru/travel/military-history-tourism/memorials-great-patriotic-war> (Accessed 10 August 2022). (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

УДК 78.05, 78.06

ББК 85.36

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. П. Л. Овчинников

г. Москва, Россия

© 2023 г. М. Л. Зайцева

г. Москва, Россия

### ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МОСКОВСКОЙ ДЖАЗОВОЙ ШКОЛЫ (1950–1960-Е ГГ.)

**Аннотация:** Статья посвящена вопросам исследования ведущих тенденций развития российского джазового искусства. Обоснована продуктивность эпохи «оттепели» в отечественном искусстве для раскрепощения общества, расширения диапазона культурной коммуникации, формирования аутоимиджа российского джаза. Рассмотрено преломление джазовой эстетики в стиляжничестве как молодежной субкультуре со своим сленгом, музыкальными предпочтениями и поведенческими моделями. Негативным следствием выдвижения джаза в качестве музыкального ориентира представителей этой молодежной субкультуры стало сужение и стереотипизация слушательских ожиданий. Позитивным последствием популярности джаза в молодежной среде стало появление новых артистических типажей, тем и образов, не теряющих своей значимости на рубеже XX–XXI вв. Определено, что московский джаз 1950–1960-х гг. вступил в период активного освоения техники джазовой импровизации, опыта зарубежных коллективов. На основе изучения библиографических источников и музыковедческой литературы определены ведущие тенденции московской джазовой школы избранного периода: трансформация стратегий ансамблевого взаимодействия, интеллектуализация восприятия джазовой музыки, институализация джаза в российской музыкальной культуре. Авторами выявлены социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950–1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля.

**Ключевые слова:** московская джазовая школа, аутоимидж российского джаза, джазовые фестивали, джазовые кафе.

**Информация об авторах:**

Павел Леонидович Овчинников — доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 33, 117997 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3334-0856>

E-mail: [silversonig@gmail.com](mailto:silversonig@gmail.com)



Марина Леонидовна Зайцева — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, профессор, кафедра сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 33, 117997 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 31.10.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 06.03.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Овчинников П. Л., Зайцева М. Л. Основные тенденции развития московской джазовой школы (1950–1960-е гг.) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 356–365. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

Основные тенденции формирования московской джазовой школы в период 1950–1960-гг. обусловлены, прежде всего, социокультурными факторами. Эпоха «оттепели» (1953–1968 гг.) в советском искусстве стала переходным периодом, характеризующимся деконструкцией стереотипов культуры сталинской эпохи. Социокультурными обоснованиями мощного подъема в искусстве стали отход от тотальной цензуры в литературе, реабилитация осужденных ранее деятелей культуры, установление межкультурного диалога при помощи разнообразных международных фестивалей, выставок, гастролей.

Строгая иерархия культуры сменилась демонстративной стилевой эклектичностью и деканонизацией форм художественной репрезентации. Телеологический подход к решению социокультурных и идеологических вопросов в области искусства постепенно вытеснялся художественно-эстетическими установками, сформировавшимися ранее в массовом искусстве («эстрадизация искусства»). Эстрадизация выступала в качестве культурного механизма размывания критериев «высокого» и «низкого» в искусстве. Ее позитивной стороной стала стилевая метаморфоза советского искусства: благодаря поэтическому «буму» 1950–1960-х гг., охватившему многие крупные города СССР (Москву, Ленинград, Горький, Свердловск, Новосибирск), широкий размах приобрела лирическая линия советской литературы. Выдающимся итогом деятельности поэтов эпохи «оттепели» стало обретение недостижимого ранее диапазона культурной коммуникации. Его стремительному расширению способствовало, по мнению И. В. Кондакова, соединение «в “эстрадной поэзии” исповеди и проповеди, интимности интонации и глобальности обобщений; умению видеть высокое в низком, необычайное в обыденном, гражданское в личном — все это рождало особый эффект единения поэта с огромной, всесоюзной аудиторией и публичного рождения лирики — на площади, “наедине со всеми”» [2, с. 191].

«Оттепель» стала началом раскрепощения общества, трансформации мировоззрения человека, его поворота к частной жизни, признания разнообразия мнений и оценок. Данный период ознаменовался специфическим преломлением джазовой эстетики в стилистичестве — молодежной субкультуре со своим стилем одежды, музыкальными предпочтениями, поведенческими моделями. Не обладая протестным потенциалом, масштабами и степенью социокультурного влияния контркультуры, стилистичество тем не менее способствовало формированию новых типажей персонажей, новых сюжетных мотивов и образов, которые станут востребованными на рубеже XX–XXI вв.

Образ стилияги стал скандальным, провокационным социальным и культурным феноменом 1960–х гг. Яркий типаж стилияги использовался в публицистике, ему посвящены щедро иллюстрированные советскими карикатуристами многочисленные заметки и фельетоны в периодике советских газет и журналов. Термин «стиляга» закрепился в лексиконе столичной молодежи после выхода в свет фельетона Д. Беляева (журнал «Крокодил» 10 марта 1949 г.). Этот образ достаточно разработан в литературе того времени (В. Аксенов, А. Козлов, Г. Литвинов и др.). Наиболее ярко — в творчестве В. Славкина, автора сборника пьес «Памятник неизвестному стилияге» (1996) [11] и знаменитой пьесы «Взрослая дочь молодого человека» (1979) [10]. Эта пьеса до сих пор вызывает интерес режиссеров. Показательна постановка в театре «У Никитских ворот» (2019 г.). Режиссер постановки — М. Розовский, свидетель тех времен, с 1958 г. руководивший эстрадной студией «Наш дом» при Московском университете. На предпремьерном показе режиссер поделился воспоминаниями, исполнил джазовую композицию, продемонстрировал кадры кинохроники, снятые в гастрольных поездках «Нашего дома» по стране, которые помогли зрителям ощутить творческую атмосферу 1960–х гг. В фильме «Стиляги» (2008) образ молодых бунтарей, по мнению режиссера и сценариста В. Тодоровского помогает раскрыть идею о «вечной потребности человека быть свободным. Быть не таким, как все. Идти против течения» [12]. Имидж «стиляг из Москвы» (Название альбома группы «Браво», запись 1990, выпуск 1991 г.) стал ведущим творческим амплуа артистов группы «Браво» и ее солиста В. Сюткина.

Для объяснения тенденции стилевой трансформации советского джаза в период 1950–1960–х гг. воспользуемся идеями из области архетипического маркетинга. В труде М. Марка и К. Пирсона «Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов», излагается концепция о корреляции архитектоники и семантики художественных произведений с системой архетипических образов. Авторы приводят классификацию из 12 основных архетипов (Творец, Заботливый, Правитель, Шут, Славный малый, Любовник, Герой, Бунтарь, Маг, Простодушный, Искатель, Мудрец) [3, с. 26]. Историю джаза можно рассмотреть с позиций динамики архетипов, изменения их социокультурных функций. Джаз эпох диксиленда и свинга нес гедонистическую, развлекательную функцию и репрезентировал образы, соответствующие архетипам Шута, Простодушного и Любовника, позднее, в период раннего би-бопа, экспериментального кул и third stream появляется «тень Искателя, Творца и даже Бунтаря» [3, с. 73].

Идея свободы в период оттепели приобрела масштаб социального и художественного порядка, она захватила общество и была акцентирована в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства, получившего название «современный джаз» (джаз modern). В классическом джазе идея свободы была сбалансирована условиями коммуникации, солирующие партии являлись частью ансамблевого звучания. Вертикаль коммуникационных проекций в классическом джазе преобладала над горизонталью. В современном джазе импровизационная свобода солирующих партий может быть чрезмерной и оказывать деформирующее, разрушительное влияние на общую архитектуру ансамблевого звучания, затруднять понимание слушателями музыкальной драматургии композиции.

В отличие от европейской культуры середины XX в., все чаще обращающейся к критике и протесту против ценностей буржуазного мира и потребительского общества, советский джаз периода оттепели для соотечественников, напротив, был ориентирован на западные модели музыкального мышления и во многом аполитичен. Возможно, характер восприятия в данном случае был обусловлен его компенсаторным

предпосылками: как отмечали М. Марк и К. Пирсон, «несбывшиеся желания могут привести к тому, что люди будут реагировать на более глубоком уровне на то, по чему они тоскуют, а не на то, что у них уже есть» [3, с. 73].

Нарочитая деидеологизация джаза воспринималась зачастую как оппозиция и отторжение идеалов советского общества. Эту сторону официального отношения к джазу раскрыл писатель, драматург, сценарист В.П. Аксенов, судьба которого была тесно связана с джазовой музыкой: он был восторженным слушателем концертов оркестра О. Лундстрема, стилизничал в Ленинграде [4, с. 83]. Используя антитезы «железный занавес — свобода», писатель выделяет особую значимость джаза для его современников: «Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающего над верхами “железного занавеса”... Переносясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобрел черты идеологии, вернее, антиидеологии» [8, с. 112]. Джаз разрывает идеологические оковы, так как его духовной основой является свобода: «Почему нацисты и коммунисты ненавидели джаз? — размышлял В. Аксенов. — Может быть, из-за склонности к импровизациям? Джаз приходил к нам с Запада, он читался в контексте какой-то смутной свободы. Он был запретным плодом. Играть и любить джаз было, кроме наслаждения, еще и сопротивлением» [8, с. 114].

Импульсом для развития джазовой культуры в России стал «прорывной» 1957 г. — год проведения в Москве 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Помимо оркестра М. Леграна свои программы демонстрировали перед советскими слушателями диксиленд «Южный крест» (Австралия), группа «Нь—Орлеан Рома» (Италия), джазовый секстет под управлением К. Комеды (Польша), джазовый квартет под управлением Г. Ормслева (Исландия) и др. Значительный вклад в совершенствование отечественного джазового исполнительства в этот период внесли джазовые радиопередачи в рамках программы «Голос Америки».

Основного успеха среди российских участников на фестивале 1957 г. добился джаз-оркестр Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства и завоевавший серебряную медаль. Юрий Саульский, выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, продолжил линию А. Цфасмана по совершенствованию критериев исполнительского мастерства среди своих оркестрантов. Фестивальное выступление 1957 г. оркестра Ю. Саульского, между тем, было отмечено критикой в газете «Советская культура». Авторами статьи в деятельности молодежного оркестра ЦДРИ был выявлен «пагубный пример утери самостоятельности», подвергнут критике «вызывающий» внешний вид оркестрантов: «мы с отвращением наблюдаем за длинноволосыми стилистами в утрированно узких брюках и экстравагантных пиджаках» [5, с. 112].

В рамках Всемирного молодежного фестиваля 1957 г. стихийно сформировался джазовый конкурс с обилием импровизационных программ, в которых принимали участие исполнительские коллективы преимущественно небольшого состава. Среди российских малых ансамблей выступали в основном прибалтийские коллективы: Таллинский ансамбль «Метроном» и Молодежный секстет Рижского радио. Это неслучайно: Москва, Ленинград и столицы прибалтийских республик в период оттепели являлись привлекательными артистическими площадками и центрами развития советского джазового искусства.

Доминирование в джазовой музыке небольших по составу участников коллективов стало результатом изменений, произошедших в американском и европейском джазе 1940–1950-х гг. Ведущей тенденцией этих десятилетий развития джазовой исполнительской культуры стало стремление к раскрытию художественного потенциала солирующих партий. В советском джазе схожие приемы были использованы в творчестве небольших московских и ленинградских джазовых коллективов (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова, В. Романенко, Р. Вилкса, С. Пожлакова). Позднее, уже в начале XXI в., эту тенденцию выразил Борис Фрумкин, отмечавший, что единственно ценной мотивацией для джазового музыканта в его исполнительской деятельности является не финансовая прибыль, а возможность игры соло: «если он сидит в оркестре и не играет соло — ему неинтересно жить: юность, часы занятий — бессмысленно потраченное время, которое оказывается никому не нужным... Я считаю, ребята должны играть на концертах столько соло, сколько они хотят. Тогда они могут дышать!» [5, с. 109].

Помимо тенденции к расширению сольных разделов в ансамблевом джазовом музицировании, важной тенденцией времени было развитие инструментального джаза. Прежде всего, назовем имя Эдди Рознера — бендлидера, великолепного трубача, дирижера. С 1940 по 1947 г. музыкант возглавлял государственный джаз-оркестр Белорусской ССР, а с 1954 г. по 1971 г. руководил эстрадным оркестром при Мосэстраде. Московскую школу рознеровского оркестра прошли выдающиеся джазовые музыканты Ю. Саульский, В. Терлецкий, А. Герасимов, Д. Голощекин и др. [1, с. 122].

Мощным импульсом для развития московской школы инструментального джаза стал приезд в столицу Эстрадного оркестра под управлением Олега Лундстрема. Этот оркестр выделяли из числа подобных коллективов за исполнительское мастерство и художественный вкус, отражавшийся в репертуарной политике. В ее основе были преимущественно зарубежные и отечественные инструментальные композиции. «Шанхайский» состав оркестра (И. Лундстрем, А. Котяков, И. Горбунцов и др.) постепенно дополнялся молодыми исполнителями (В. Гусейнов, К. Носов, Г. Гаранян, А. Зубов, С. Григорьев, С. Терентьев, М. Окунь и др.). О популярности оркестра свидетельствует факт его приглашения для озвучивания кинофильма «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).

Помимо переехавшего в Москву Эдди Рознера и Олега Лундстрема перечислим столичные инструментальные коллективы, развившие культуру инструментального исполнительства: диксиленд В. Рубашевского, пианиста, выпускника Московской консерватории (Г. Домани, А. Алчеев, А. Абрамов, З. Шихалиев, В. Глабас); диксиленд В. Грачева, диксиленд А. Мелконова и легендарная «Восьмерка ЦДРИ» (К. Бахолдин, В. Зельченко, Э. Дибай, Г. Гаранян, А. Зубов, А. Гореткин, И. Беруштитис, Ю. Рычков); вошедшая позднее в джаз-оркестр ЦДРИ Ю. Саульского.

Джазовое движение в СССР в период оттепели воспринималось, по преимуществу, как молодежное. Показательно, что на рубеже 1950–1960-х гг. в стране появляется множество молодежных клубов и молодежных джазовых кафе, давших импульс развитию отечественного джазового исполнительства: (джаз-клуб «Д-58», кафе «Бурадино», «Белые ночи» — в Ленинграде; кафе «Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики» — в Москве; кафе «Квадрат» — в Новосибирске). Благодаря появлению джазовых клубов и молодежных джазовых кафе существенные изменения претерпела джазовая эстетика: сформировалась точка зрения, что джаз — это не только танцевальная ритмическая среда. Интеллектуализация процесса восприятия джазовой музыки



стала важной тенденцией времени, породившей серьезный сдвиг в отечественной культуре. Его результатом в дальнейшем станет институализация джаза в российской музыкальной культуре, его гармоничное сосуществование со сферами академической и массовой музыки, внедрение в область музыкальной педагогики.

Однако на рубеже 1950–1960-х гг., как отмечал В. Фейертаг, «музыкальная жизнь страны стала жертвой двойной морали» [7, с. 166]: творческая деятельность московских джазовых коллективов, выступавших в молодежных кафе, с разной степенью жесткости курировалась представителями секторов культуры отделом агитации и пропаганды МГК ВЛКСМ. На зарубежные гастроли выпускали «проверенных» музыкантов. В частности, участником пражского фестиваля 1965 г. стал квартет Г. Гараняна, составленный только для одного выступления из представителей разных сфер деятельности: экономист Н. Громин (гитара), а также игравшие по ресторанам А. Егоров (контрабас) и В. Буланов (барабан). Куратором московского джазового движения в МГК ВЛКСМ в 1960–1970-е гг. был известный «джазовый функционер» Ростислав Винаров, отличавшийся от своих коллег в регионах симпатией к джазу и принимавший деятельное участие в открытии московских джазовых клубов, в организации джазовых фестивалей.

Москва в этот период стала ведущей площадкой по проведению джазовых фестивалей: в ней их было проведено пять (1962, 1965, 1966, 1967 и 1968 гг.), в Ленинграде — лишь два (1965, 1966 гг.). Если в Москве на фестивалях приветствовались разнообразные джазовые направления (свинг, бибоп, диксиленд, фри-джаз, кул), оригинальные составы (Трио флюгельгорниста Г. Лукьянова дополнялось пианистом Л. Чижиком и барабанщиком В. Васильковым), то в Ленинграде фаворитами фестивалей становились коллективы традиционного джаза («Ленинградский диксиленд», «Гамма-джаз», ансамбль «Нева», биг-бэнд В. Сегала, трио Д. Голощекина и др.) [7, с. 128].

Концертные программы оркестра О. Лундстрема 1960-х гг. способствовали популяризации джазового искусства в молодежной среде и появлению новых джазовых биг-бэндов, которые специализировались на инструментальном джазе и исполнении свинговых композиций: Приокского / Тульского эстрадного оркестра Анатолия Кролла (1963), Концертного эстрадного ансамбля Всесоюзного радио и телевидения под руководством Вадима Людвиковского (1966–1973) и ВЮ-66 Юрия Саульского (1966). Показательно, что в афишах концертных программ оркестра О. Лундстрема зачастую отсутствовало слово «джазовые», но записи на грампластинки демонстрируют джазовую специфику исполнительства: двойной альбом «Памяти музыкантов», посвященный Г. Миллеру и Д. Эллингтону, пластинка «В наше время» и др.)

Более востребованным у слушательской аудитории в конце 1960-х гг. оказывается джазовая музыка с усиленной экспрессией, обогащенная приемами рок-музыки. В конце 1960-х гг. в кафе «Молодежном» появился первый в Москве и СССР джаз-рок-ансамбль. Главным бэндом стала джаз-рок-группа Виталия Клейнота, выступления которой сопровождались невиданным успехом. Приближалось время особой популярности в молодежной среде рок-музыки, которая отвечала новому времени и изменившимся ожиданиям аудитории. Драйв становится доминирующей категорией рок-эстетики, под ним понимается, прежде всего, «способность музыки “зажигать” слушателя, вызывать у него “психофизический катарсис”» [6, с. 22], оказывать сильное эмоциональное воздействие.

Продвижению отечественного джаза в область профессиональной сферы исполнительской деятельности способствовал не только опыт ведущих солистов, ансамблей



и оркестров, но и внедрение инициатив по открытию специализированных классов и отделений в музыкальных училищах, и даже отдельных средних профессиональных учреждений. Первым в СССР учебным заведением джазового профиля стал Московский колледж импровизационной музыки. Его основатель — Ю.П. Козырев, выпускник Московского инженерно-физического института (МИФИ). В 1957 г. Ю.П. Козырев организовал студенческий диксиленд, в котором на протяжении девяти лет выполнял функции руководителя, пианиста, аранжировщика. Многолетний опыт работы в студенческом музыкальном коллективе был подытожен идеей необходимости специального образования для начинающих музыкантов. В 1967 г. Козырев создал «школу джаза МИФИ», в которой преподавал вместе с Г. Лукьяновым. Позднее в педагогический состав школы вошли лидеры советского джаза А. Козлов, И. Бриль, В. Буланов, Л. Переверзев. Как вспоминал Переверзев, жанр лекций Козырева не был популярным, в них отсутствовали сентиментальные байки и истории из жизни артистов, «предлагалось не о джазе слушать, а учиться тому, как джаз делается» [5, с. 260].

Впервые в рамках этой школы была разработана уникальная методика обучения навыкам импровизации. После переезда в ДК «Москворечье» (1971) школа переименовывается — «Студия Джаза “Москворечье”». Контингент обучающихся достигал 200 человек, на базе Студии осуществляли репетиционную и концертную деятельность 6 ансамблей и оркестр. Позднее при Студии была создана Детская школа импровизационной музыки. Козырев обобщил свои методические наработки в пособиях и учебниках «Введение в джаз», «Аккордика», «Функциональная гармония».

Популяризации джаза способствовали успехи ленинградских музыкантов и педагогов: двухлетняя народная джазовая школа, образованная в 1961 г. скрипачом и саксофонистом П. Л. Нисманом, уже в 1962 г. была преобразована в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского. Московская студия джаза Козырева отличалась от ленинградской школы Нисмана тем, что в ней помимо педагогической деятельности реализовывались фестивальные проекты, популярные в СССР и за рубежом. Число организованных джазовых фестивалей к 1992 г. достигло свыше 50, в том числе 10 из них обладали международным статусом. На базе ДК «Москворечье» активно проводились концертные выступления, различные мероприятия, способствующие популяризации джазовой музыки.

Обобщая вышесказанное, выделим ведущие тенденции развития московской джазовой школы в период 1950–1960-х гг.:

- 1) тенденция переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделялись в пространстве ансамблевого звучания и образовывали многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко данная тенденция проявится в стиле free jazz). Преобладание в московской джазовой среде небольших коллективов (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова) способствовало трансформации приемов ансамблевого взаимодействия, увеличению импровизационных сольных разделов, усилению горизонтали над вертикалью коммуникативных проекций.
- 2) интеллектуализация восприятия джазовой музыки. Этому сдвигу в джазовой эстетике способствовало развитие инструментального джаза и появление популярных московских молодежных клубов и джазовых кафе («Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики»).
- 3) институализация джаза в российской музыкальной культуре в результате его сближения со сферами академической и массовой музыки, проведения регу-

лярных джазовых фестивалей, внедрения в область музыкальной педагогики (открытие двухлетней народной джазовой школы П. Л. Нисмана (1961), преобразованной позднее в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского (1962), школы джаза МИФИ (1967), позднее переименованной в Студию Джаза «Москворечье») (1971).

1960–1970-е гг. оказываются продуктивным временем определения аутоимиджа российского джаза. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [9, с. 75], В. Аксенов находил его корни в классической русской литературе: «Фольклор вовсе не обязателен для того, чтобы играть по-русски. Нужно просто быть русским в душе, глубоко чувствовать дух России, и тогда будет русский джаз. Вы спрашиваете, почему драматизм, надрыв, меланхолия? Потому что русский джаз идет от Достоевского» [8, с. 119]. «Русскость» джазовых ориентиров проявлялась не только в сюжетной основе эстрадно-джазовых песен, но и в тяготении к поэтизации образно-смыслового содержания музыкальных композиций. Веяния эпохи «оттепели» придали джазовому искусству 1950–1960-х гг. небывалый коммуникативных диапазон, вывели джаз в область профессиональной музыки. Московская джазовая школа 1950–1960-х гг. во многом опережала и определяла векторы развития российского джаза.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменев А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощекина // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1 (38). С. 122–129. DOI: 10.17674/1997-0854.2020.1
- 2 Кондаков И. В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели // Художественная культура. 2018. № 4 (26). С. 162–195.
- 3 Марк М., Пирсон К. Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. СПб.: Питер, 2005. 336 с.
- 4 Резаков Я. О. Гетеро-, аутоимидж русской литературы в прозе третьей волны эмиграции: традиции Дж.Д. Сэлинджера в творчестве В.П. Аксенова и С. Д. Довлатова: дис. ... канд. филолог. наук. Брянск, 2021. 177 с.
- 5 Российский джаз: в 2 т. СПб.: Планета музыки, 2013. Т. 1 / под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. 608 с.
- 6 Свиридов С. В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 7–21.
- 7 Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России. СПб.: Скифия, 2010. 312 с.

### Источники

- 8 Аксенов В. П. В поисках грустного бэби. М.: АСТ, 2009. 320 с.
- 9 Аксенов В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
- 10 Славкин В. И. Взрослая дочь молодого человека: пьесы. М.: Сов. писатель, 1990. 285 с.
- 11 Славкин В. И. Памятник неизвестному стилиаге: История поколения в анекдотах, легендах, байках, песнях. М.: Артист. Режиссер, Театр, 1996. 311 с.
- 12 Тодоровский В. «Стилиаги» — кино про вечную потребность человека быть свободным»: Интервью с В. Кичиным // RG.RU. URL: <https://rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html> (дата обращения: 04.05.2022).

\*\*\*

© 2023. Pavel L. Ovchinnikov  
Moscow, Russia

© 2023. Marina L. Zaitseva  
Moscow, Russia

### MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE MOSCOW JAZZ SCHOOL (1950S – 1960S)

**Abstract:** The present paper deals with the leading trends in the development of Russian jazz art. The authors substantiate high productivity of the “thaw” era in Russian art leading to the emancipation of society, the expansion of the range of cultural communication and formation of the auto-image of Russian jazz. The research explores refraction of jazz aesthetics in stylistics as a youth subculture with its own slang, musical preferences and behavioral models. While the negative consequence of the promotion of jazz as a musical reference point for representatives of this youth subculture was the narrowing and stereotyping of listeners' expectations, the emergence of new artistic types, themes and images that do not lose their significance at the turn of the 21 century came to be the positive side of the popularity of jazz among young people. The paper reveals how Moscow jazz of the 1950s and 1960s entered a period of active development of jazz improvisation techniques, as well as embraced the experience of foreign collectives. Basing on the study of bibliographic sources and musicological literature, the authors identify the leading trends of the Moscow jazz school of the given period: transformation of ensemble interaction strategies, intellectualization of the perception of jazz music, institutionalization of jazz in Russian musical culture. The paper specified socio-cultural factors that determined the leading role of the Moscow jazz school in the period of the 1950s and 1960s in the creation of youth clubs, amateur associations and jazz study centers, jazz festivals, the appearance of the first professional educational institutions of the pop-jazz profile.

**Keywords:** Moscow Jazz School, Auto-image of Russian Jazz, Jazz Festivals, Jazz Cafes.

**Information about the authors:**

Pavel L. Ovchinnikov — Associate Professor, The Department of Pop and Jazz Music, Kosygin State University of Russia, Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3334-0856>

E-mail: [silversonig@gmail.com](mailto:silversonig@gmail.com)

Marina L. Zaitseva — DSc in Arts, PhD in Philosophy, Professor, The Department of Solo Singing and Choral Conducting, Kosygin State University of Russia, Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

**Received:** October 31, 2022

**Approved after reviewing:** March 06, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Ovchinnikov, P. L., Zaitseva, M. L. “The Main Trends in the Development of the Moscow Jazz School (1950s and 1960s).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 356–365. (In Russ.)  
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

## References

- 1 Zaitseva, M. L., Budagian, R. R., Chekmenev, A. I. “Traditsii i novatorstvo v tvorchestve dzhazovykh skripachei rubezha XX–XXI vekov Dzho Venuti i Davida Goloshchekina” [“Traditions and Innovation in the Work of Jazz Violinists at the Turn of the 21st Century, Joe Venuti and David Goloshchekin”]. *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 1 (38), 2020, pp. 122–129. DOI: 10.17674/1997-0854.2020.1 (In Russ.)
- 2 Kondakov, I. V. “Fenomen ‘estradnosti’ v kul'ture ottepeli” [“The Phenomenon of ‘Variety’ in the Culture of the Thaw”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4 (26), 2018, pp. 162–195. (In Russ.)
- 3 Mark, M., Pirson, K. *Geroi i Buntar'. Sozдание brenda s pomoshch'iu arkhetipov [Hero and Rebel. Building a Brand with Archetypes]*, trans. from English, ed. by V. Domnina, A. Sukhenko. St. Petersburg, Piter Publ., 2005. 336 p. (In Russ.)
- 4 Rezakov, Ia. O. *Getero-, autoimidzh russkoi literatury v proze tret'ei volny emigratsii: traditsii Dzh. D. Selindzhera v tvorchestve V. P. Aksenova i S. D. Dovlatova [Hetero-, Auto-image of Russian Literature in the Prose of the Third Wave of Emigration: Traditions of J. D. Salinger in the Work of V. P. Aksenov and S. D. Dovlatov: PhD Dissertation Thesis]*. Briansk, 2021. 177 p. (In Russ.)
- 5 *Rossiiskii dzhaz: v 2 t. [Russian jazz: in 2 Vols.]*, Vol. 1, ed. by K. Moshkov, A. Filip'eva. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2013. 608 p. (In Russ.)
- 6 Sviridov, S. V. “Russkii rok v kontekste avtorskoj pesennosti” [“Russian Rock in the Context of Author's Songwriting”]. *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst*, no. 9, 2007, pp. 7–21. (In Russ.)
- 7 Feiertag, V. B. *Istoriia dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii [History of Jazz Performance in Russia]*. St. Petersburg, Skifiia Publ., 2010. 312 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-366-378>

УДК 783

ББК 85.313

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. Г. А. Пожидаева  
г. Москва, Россия

## САМОБЫТНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА (1946–2009)

**Аннотация:** В статье показано обращение в творчестве композитора к серьезным и значимым темам, связанным с исторической и духовной жизнью народа России, как в прошлом, так и в наши дни.

Национальная природа музыкального языка, типичные художественные образы народной культуры позволяют вписать творчество композитора в русло «*новой фольклорной волны*» 50-х – 70-х гг. XX в., продолжая ее до 90-х гг. XX столетия и обогащая народно-инструментальным жанром. Ведущей в творчестве композитора становится *крупная инструментальная форма* — симфония, концерт, — это относится и к народному оркестру, и к симфоническому. В зрелый период творчество В. Пожидаева можно типологически охарактеризовать как жанровое и эпическое, а в позднем, с конца 1990-х гг., когда композитор больше работает в академических жанрах, — основным направлением его становится ново-сакральная музыка.

Особо стоит подчеркнуть значение *духовного менталитета* русского народа и его *музыкально-литургической культуры*. Органичное слияние музыки народного быта и высокой духовной культуры Святой Руси в творчестве композитора позволяет по-новому взглянуть на его наследие. Оно привносит в «*новую фольклорную волну*» особое качество, раскрывая, наряду с подлинной фольклорной струей, сокрытую от официального направления соцреализма глубокую православную веру, сохраненную в народе несмотря на все запреты и преследования. В творчестве В. Пожидаева самобытно смыкаются древние пласты народной и христианской музыкальной культуры. Глубина содержания, органичность народного и профессионального, выраженные современными средствами, — все это рождает удивительно своеобразный, полный доброты и озаренный внутренним светом музыкальный мир.

**Ключевые слова:** «*новая фольклорная волна*», ново-сакральная музыка России, древние пласты народной и христианской музыкальной культуры в современном преломлении.

**Информация об авторе:** Галина Андреевна Пожидаева — доктор искусствоведения, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, ул. Неглинная, д. 6/2, стр. 1-2, 109012 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0675-3228>

E-mail: [pozhideeva.galina@yandex.ru](mailto:pozhideeva.galina@yandex.ru)



*Дата поступления статьи:* 28.03.2023

*Дата одобрения рецензентами:* 26.04.2023

*Дата публикации:* 25.09.2023

*Для цитирования:* Пожидаева Г. А. Самобытность музыкального творчества композитора Владимира Пожидаева (1946–2009) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 366–378. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-366-378>



Имея за плечами багаж русской музыкальной классики и авангарда XX в., современному композитору порой бывает трудно найти свой музыкальный язык и свой индивидуальный стиль. Творческий путь В. А. Пожидаева представляет собой эволюционный процесс в течение всей жизни: от ранних сочинений, которые могут быть связаны с внешними, порой чужеродными влияниями, через сочинения зрелого периода, в которых композитор уже уверенно находит свою стезю, — к поздним сочинениям, которые становятся новыми достижениями автора.

Для его творчества в целом характерно обращение к серьезным, значимым темам, связанным с духовной жизнью народа, к ценностям, сложившимся в процессе исторической жизни России, в том числе и ее современного периода. Его музыка несет в себе добро и свет, свойственные традиционной русской культуре и народному восприятию православия [18]. В то же время глубоко драматическое мироощущение композитора вносит в его сочинения вечную тему борьбы добра и зла, напряженное осмысление судьбы современного человека, жизнь которого неразрывно связано с судьбами и Родины, и мира в целом.

Художественные образы произведений композитора — это целая планета, эмоциональные полюса которой разительны: повествование и героический эпос, острая драма и мечтательные грезы, успокоение в доброте и ласке, веселье и гулянье, молитва сокровенная и истовая, воплощение мистики православия. Многоликая образная палитра как бы соответствует многообразию самой жизни. В этом проявляется богатство восприятия самого композитора, его богатейший внутренний мир, редкая одаренность его творческой природы. Широкий кругозор был присущ ему как человеческой личности, которая стремилась вникать в самые разные области знания (от философии и математики до живописи и режиссуры). Этот широкий взгляд на жизнь проецировался и на творчество, в котором композитор стремился запечатлеть богатство различных

сторон нашего бытия, причем воссоздать их в живом взаимодействии; отсюда вырастает его явное тяготение к крупной форме. Не случайно композитор говорил: «Мне неинтересно писать отдельные пьесы».

Натура лидера, обладающего организаторскими способностями руководителя, думается, проявилась и в творчестве. Композитору было интересно создавать мир, сложный в своем многообразии, живущий как живой организм по своим законам, которые он прописывал в каждом новом сочинении по-новому, в зависимости от художественных идей и музыкального языка. В его творчестве ощущается глубина содержания, основанная на истоках национальной культуры, но выраженная современными средствами музыкального языка (интонации, лада, метроритма, структур музыкальной формы, фактуры, оркестровки). Образная сфера — от разгульного веселья до мистики — отражает типологически важные стороны русского менталитета, которые складывались веками и сохранились по сей день. Отсюда — отзывчивость не только исполнителей, но и слушателей на его музыку, которая интонацией, ее речевым кодом и образами пробуждает историческую память и вызывает живой отклик на мир родной и близкий [12, с. 127, 135–137].

Национальная природа творчества В.А. Пожидаева проявляет себя прежде всего в живой выразительной интонации, идущей от культуры русской речи, от ее напевности и многообразного преломления в крестьянском фольклоре, городской романсовой культуре. Убедительное своеобразие авторской речи слышно и в жанровой стилизации, и в нежанровой музыке. Мусоргский и Чайковский были идеалами композитора. У Мусоргского его покоряла интонация речи, ее национальная характерность, у Чайковского — редкая проникновенность. Стремление к выразительной интонации нередко приводит к усложненности лада (основа мышления композитора — не мажоро-минор, а модальность), а также к сложности метроритма.

В его музыке часто слышны фольклорные жанры, и архаичные, и поздние. Из архаичных — это былинный эпос, детский фольклор (колыбельная), календарно-обрядовый цикл (масленичные песни, веснянки, заклички), семейно-бытовой цикл (свадебные, плачи и причитания). Цитирование фольклора есть, но оно используется крайне редко.

Без цитирования, в стилизации, используются жанровые признаки более позднего фольклора — лирических и протяжных песен, плясовых, частушек, а также стилизация сельских инструментальных наигрышей. Из городской бытовой культуры порой прослушиваются жанры романса, песни, изредка марша. Жанровая основа многих сочинений, причем, чаще всего это фольклорная основа — от архаики до современных «страданий», — создает простоту звучания и доступность музыки для самой широкой аудитории.

В своих этических установках творческая позиция композитора была близка позиции П. И. Чайковского: так же он хотел сочинять не только для профессионалов, но и для любителей, для всех, чтобы его музыка была бы понятна и затрагивала души и сердца слушателей, в том числе и простых людей. В этом он видел свое предназначение как художника и не раз говорил, что чувствует огромную ответственность за тот идейный мир, который рождался в его сочинениях. Отсюда доброта и радостный свет, разлитые в его музыку, — то, что должно помогать человеку в жизни, помогать преодолевать трудности, укреплять дух и веру, наполнять добротой и любовью сердце каждого. В наше непростое время эти идеи воспринимаются в определенной степени как

романтические и вряд ли достижимые, но они жили в душе В. Пожидаева, и он очень надеялся на них, стремясь через свою музыку передать эту доброту и любовь людям.

Типичные художественные образы, связанные с подлинной народной культурой, национальная природа музыкального языка, несомненно, позволяют вписать его творчество в русло «новой фольклорной волны» 50-х-70-х гг. XX в. [7], продолжая ее до 90-х гг. XX-го столетия и обогащая ее не только прекрасной камерной вокальной музыкой (как поэмы «Из песен Алексея Кольцова» [21]), но и народно-инструментальным жанром. Эта ниша фактически оставалась свободной в советской музыке последней четверти XX в.

Ведущей в творчестве композитора становится жанр *крупной инструментальной формы* — симфонии, концерта, — это относится и к народному оркестру, и к симфоническому. При этом в тематизме произведений преобладает вокальная или вокально-хоровая фактура. Две крупные симфонии композитора — «Усвятские шлемоносцы» и «Пасхальные напевы» — написаны с введением солирующих певческих голосов [15; 16; 26; 32]. Так проявляется тенденция внедрить вокальную и вокально-хоровую природу, характерную для корневой русской культуры, в инструментальную и оркестровую музыку.

Творчество В. Пожидаева зрелого периода можно отнести к жанровому и эпическому — эти черты проявляются в его произведениях наиболее очевидно. В них звучит множество жанров русского фольклора, и уже их богатство позволяет определить его зрелый период, и в том числе симфонизм композитора, как жанровый. Подобный подход особенно сказывается в произведениях для народных инструментов, оркестровых и камерных, а также в хоровой и камерной вокальной и инструментальной музыке.

Вместе с тем, в его сочинениях развиваются традиции программного симфонизма русской школы — Бородина, Римского-Корсакова, — при этом картинность и тончайшая пейзажная звукопись сочетаются с богатырским эпическим началом. Продолжение этих традиций слышно в контрастной полифонии мелодических тем и их элементов; в финалах и кодах произведений композитора (Концертная симфония для домры и ОРНИ [23], «Пасхальные напевы» [26]). Смысл такого соединения — показать гармонию мира, сочетание в нем самых различных образов, идей, явлений; передать сложность жизни, мировоззрения, мироздания.

В поздний период творчества — с конца 1990-х гг., когда композитор больше работает для академических инструментов, — он порой отступает от жанрово-бытовой основы, она становится необязательной, сковывающей музыкальное мышление. В поздних сочинениях проявляется большая свобода в выборе «сюжетов», для раскрытия которых не всегда требуется жанровая определенность. Но автор не отказывается от нее при необходимости. Мы наблюдаем в его творчестве явный поворот, отобразивший стилистическую эволюцию.

Важным изменением стиля в этот период становится более тесная связь с русской музыкальной классикой: в вокальной музыке она проявилась в декламационности, идущей от оперного монолога, оперного речитатива. В этом плане ближе всего композитору был М. Мусоргский.

Стремление к выразительной интонации, с одной стороны, и зачастую неожиданные образные сферы из-за необычной программы сочинений, с другой, — вызывали к жизни сложную ладовую организацию: расширенную за счет альтерации мажорно-минорную систему, всевозможные искусственные лады. Индивидуальное ладовое мышление и во многом именно ладовая характерность придают музыке композитора узнаваемость и непохожесть на других авторов.

Далее хотелось бы раскрыть особенности его стиля в построении музыкальной формы, ее драматургии, новых приемов в процессе развития, связи с важнейшей типологией русской профессиональной музыки, наконец, с духовным менталитетом народа.

В крупной инструментальной форме композитор выработал свои приемы и особенности ее построения. Как правило, она практически всегда имеет скрытую программу, как бы развивающийся сюжет, и его раскрытие определяет всякий раз драматургию каждого сочинения. Нередко музыка обладает яркой театральностью.

Композитор считал, что главная крупная форма — симфония — в конце XX в. изменилась по своему строению: в ней возникло более дробное членение, большее количество частей, чем прежде было принято. В симфонии он отмечал черты *сюитности*. При этом в его собственных симфониях налицо приемы симфонического развития: единство тематизма в разных частях, тематические арки. Окончание одной части порой предваряет начало следующей: так в симфонии «Лето Господне» в коде I части проводится тематизм II части этого сочинения [24]. Подобные тематические арки есть и в «Пасхальных напевах» между I и II частями [26].

Драматическая кульминация в произведениях композитора нередко строится на гимнической теме, жанрово и интонационно близкой духовной музыке, причем это может быть гимн в традиции позднего Средневековья, либо гимн в духе раннего партесного пения («Усвятские шлемоносцы» [15], Концертная симфония для домры и ОРНИ [23], «Пасхальные напевы» [13], «Лето Господне» [24]).

Продолжением мелодических идей Рахманинова становится тематизм на основе распевов средневековой Руси, а также построение кульминаций благодаря мелодическому тематизму. Из композиторов второй половины XX в. такие кульминации создавал Г. В. Свиридов («Метель», «Пушкинский венок», «Время вперед!» и др.). В этом проявляется общность музыкального мышления двух композиторов, выросших в самом сердце Центральной России, в соседних южных областях — Курской и Воронежской, песенном крае, богатом своими лирическими протяжными песнями. В последней четверти XX в. вывести кульминацию на мелодической основе решался не каждый композитор, но у В. Пожидаева это является закономерным.

Типичным в драматургии его крупной формы стало образное переосмысление тематизма и его жанровая трансформация. С монотематизмом этот прием роднит интонационная общность различных образов, но принципиальное отличие заключается в жанровом преображении одного образа в другой в процессе развития. Примеры есть в «Усвятских шлемоносцах», «Пасхальных напевах», в вокальном цикле «Из песен Алексея Кольцова» и других сочинениях.

Особо хочу подчеркнуть значение *духовного менталитета* русского народа и его *музыкально-литургической культуры* для творчества композитора.

Ценности нашего менталитета на протяжении более чем тысячелетней истории складывались под воздействием христианства. Духовная музыка Руси, воздействующая и вербальными, и собственно музыкальными средствами, во многом тому способствовала.

И если в литературе идеи произведения передаются словесно, то в музыке, не связанной с текстом, они раскрываются благодаря музыкальным образам и воспринимаются на более общем уровне. В произведениях В. Пожидаева выражены такие идеи, как: через страдания — к радости, или: христианская надежда на спасение, или: радость от православной веры и т. д. Так в своих сочинениях композитор выражал значимые идеи, которые исходят от типологически важных ценностей менталитета своего народа.

Мы воспитаны на том, что истоком профессиональной музыки является фольклор. Совсем не желая умалить его значение, как источника интонации, ритма, синтаксиса, во многом — этических норм, хочу подчеркнуть более высокую ступень культуры духовной, несущей более высокие нормы нравственности, благодаря которым сложилось понятие «Святой Руси». Значение духовной культуры в истории Руси и ее роль в формировании национального менталитета трудно переоценить.

Хочу отметить также, что важнейшие типологические качества русской музыкальной классики, такие как эпическое начало, мелодичность и распевность, выразительная интонация, произрастающая из речевой культуры, сложились в доклассический период, а именно: в церковно-певческом искусстве [10, с. 584-588].

Эпическое начало проникло в русскую классическую музыку не только под влиянием былинного эпоса, но и не без влияния стиля монументализма в профессиональной литературе и искусстве — раннего (эпохи Киевской Руси) и позднего (Руси Московской — со второй половины XVI в.). Об этом писал академик Д. С. Лихачев, называя первый «стилем монументального историзма», а второй — «вторым монументализмом» [6, с. 64-65, 133-136]. В русской профессиональной музыке Средневековья эпическое начало проявилось в раннем знаменном распеве, то есть в знаменном распеве старшей редакции, отголоски которого сохранились в певческой практике Русской Православной Церкви до конца XVII в., а в дальнейшем, в преобразованном виде, вплоть до наших дней [10, с. 582-584].

Мелодичность и широкая распевность также зародились раньше, чем в фольклоре, в русской духовной музыке — это кондакарное пение XI-XIV вв., новые пространственные распевы XV-XVII вв. — путевой, демественный, большой распев и др. [10, с. 586]. Историческая память сохранила нам эти важнейшие качества русской профессиональной музыки ее доклассического периода, — эпичность и широкую распевность, — до сих пор мы ценим их едва ли не более всего. Поэтому, когда мы улавливаем эти качества как важнейшие в музыке современного композитора, в частности, В. Пожидаева, то душа наша отзывается, причем это происходит неконтролируемо, на бессознательном уровне.

Выросшие в советское время, не знавшие истоков своей профессиональной музыки из-за запрета, наложенного на изучение музыки русского Средневековья, мы долго не задумывались над тем, какое значение имеет ее ранний период, развивавший профессионализм в русле церковно-певческого искусства и искусства колокольных звонов. В советское время многое из церковной культуры было разрушено, пострадали и храмы, и колокола, и редко где можно было услышать их звон, разве что в монастырях и отдельных храмах, в которых не прекращалось богослужение. Тем не менее, колокольные звоны были столь важной частью русской жизни, что их невозможно было обойти, — они вошли в отечественную музыкальную классику — произведения Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова, Свиридова, Гаврилина. В своем творчестве В. Пожидаев продолжил эту линию, как типологически значимую, существенную черту русской музыки, пробуждающую нашу историческую память.

Если колокола и их значение в русской истории оценили уже в XIX в., то значение речевой и певческой литургической культуры в целом в советское время оценить было трудно.

Уже в постсоветский период отечественные композиторы могли обратиться к духовно-музыкальному творчеству [3], а музыковеды могли его исследовать. Рубеж



XX–XXI вв. вызвал к жизни такой сильный всплеск духовной музыки, что крупнейший специалист в этой области Н. С. Гуляницкая сравнила этот период с рубежом XIX–XX вв., когда бурно развивалось Новое направление в русской духовной музыке. Современное духовно-музыкальное творчество она назвала ново-сакральным [4].

Роль и значение литургической культуры для идей и музыкального языка современного композиторского творчества рассматривались в музыкознании с точки зрения музыкальной поэтики [4], жанров [5], претворения традиций Древней Руси [9], но это рассмотрение не охватывает современного композиторского творчества полностью, в частности, в этих работах не затрагивается творчество Владимира Пожидаева. В поздний период его творчества преобладают сочинения на духовную тематику, что отображает тенденцию времени — развитие ново-сакральной музыки.

Духовное начало, как созидательное начало любого творческого процесса, имеет огромное значение для композитора, в том числе и в наши дни. Для Владимира Пожидаева основным направлением творчества в поздний период, как было отмечено, стала именно духовная культура России, и духовная музыка, как часть этой культуры в целом, была важна для него в различных аспектах. Один из них — сочинение в жанрах, зародившихся в пору русского Средневековья, — это духовные и покаянные стихи: духовные бытовали с конца XV в., покаянные образовали цикл к концу XVI в. [8, с. 421–423]. Композитором были написаны два вокальных цикла: «Пустыня красная» для баса соло [28] и «Светлое Христово воскресение» для меццо-сопрано соло [29]) на тексты духовных и покаянных стихов, при этом напевы стилизованы в духе средневековой монодии преимущественно знаменного распева. Эти циклы подготовили обращение автора к более сложным жанрам — кантате «Светлое Христово воскресение» [30] и симфонии «Пасхальные напевы», в которые вошли избранные духовные и покаянные стихи из вокальных циклов, но уже с оркестровым сопровождением, представляя собой их обработки [26].

Средневековые распевы — знаменный распев старшей и младшей редакций, демественный распев — оказались естественным образом вплетены в музыкальный тематизм его сочинений. Так же, как фольклорные или романсовые истоки, знаменный распев, будучи каноническим распевом Русской Православной Церкви, становится интонационно-ритмическим первоисточником образной сферы, которая избирается достаточно свободно в сочинениях как светского, так и духовного содержания.

Из стилистических особенностей более поздней, младшей редакции знаменного распева, гораздо более мелодичной и напевной, отметим лицевое и фитное пение, приемы которого также встречаются в произведениях композитора<sup>1</sup>. Мы привыкли к условному представлению о том, что широкая распевность, типичная для русской музыки, всегда связана с широтой русской души, проявившейся в фольклорных жанрах лирической, протяжной песни, поздних лирических «страданиях» и пр. Однако степень распевности в сочинениях В. Пожидаева намного превышает фольклорные образцы и восходит именно к замедленной просодии фитного типа [16, с. 192].

И последнее, на что хочу обратить внимание, — на значение духовной культуры в драматургии циклов.

<sup>1</sup> Фитное пение было, как известно, мелодическим украшением знаменного распева, особенно в праздничных песнопениях, придавая им торжественность, радостное звучание. Аскетичные фиты, передающие покаяние души в Великий пост, были другой образной стороной этого пения. Фитные распевы последней четверти XVI — первой половины XVII в. стали вершиной в развитии мелоса русской духовной музыки.

В. Пожидаев любил писать произведения крупной формы, как правило, циклические. При этом перед композитором всегда вставала проблема финала: как завершить цикл? И вот обнаруживается, что в финалах его циклов очень часто возникают жанры, связанные с музыкой средневековой Руси: это либо вокально-хоровые жанры, — распевы, звучащие в вокальных партиях, в вокальных ансамблях, либо распевы же, но часто в инструментальном изложении; либо воспроизводятся колокольные звоны. Обращение к духовной музыке Руси создает гармоничный, позитивный финал, в котором драматургический конфликт разрешается естественным образом.

Вот сочинения, в финале которых автор прибегает к стилистике древних распевов: кантаты «Златые сны...» [20] и «Песни радости и печали» [27; 11, с.525-527]; симфонии «Пасхальные напевы» и «На Рождество Христово» [26; 25; 13; 14]; поэмы «Из песен Алексея Кольцова» [21]; вокальный цикл «Душа хранит» [19; 16]. В финале органного концерта «Три ангела» также звучат тихие колокола и успокаивающий, умиротворяющий душу знаменный распев [31; 17]. В этих произведениях воссоздана стилистика именно знаменного распева. Другой распев — демественный — и колокольные перезвоны звучат в финале Концертной симфонии для домры и оркестра русских народных инструментов [23].

Все эти примеры показывают, что для композитора духовная культура Руси была знаковым воплощением православного христианства, идеология которого объективно определяла его позитивное (оптимистичное) мировоззрение и мировосприятие.

Органичное слияние в творчестве В. Пожидаева музыки народного быта и высокой духовной культуры Святой Руси позволяет по-новому взглянуть на значение его творчества в истории русской музыки последней четверти XX — начала XXI в.

Его творчество не только продолжает «новую фольклорную волну», но привносит в нее новое качество, раскрывая, наряду с подлинной фольклорной струей, сокрытую от официального направления соцреализма глубокую православную веру, сохраненную в народе несмотря на все запреты и преследования. Такая совокупность разных ипостасей русского человека, характерная для нашего народа и хорошо известная всем, знакомым с русской «глубинкой», воплотилась в произведениях композитора, который сам был и носителем народной культуры, и творцом-профессионалом. Профессиональное образование давало широту кругозора и открывало достижения предшественников. В своей академической музыке автор демонстрирует развитие профессиональных традиций: и русских, и зарубежных, причем слышно слияние и фольклорных, и профессиональных начал. Именно поэтому его творчество не ограничивается только «фольклорной волной», но и обретает более широкое значение, как творчество, самобытно сомкнувшее древние пласты народной и христианской музыкальной культуры, а также ранний и современный музыкальный профессионализм.

Искусство Владимира Пожидаева питали глубокие корни национального культурного древа. Их глубина породила глубину содержания его произведений, что понимают и чувствуют все музыканты-исполнители, независимо от жанра, будь то музыка симфоническая, камерная или для русских народных инструментов. Это понимание и чувство доступны и простому слушателю. Качества, которые в своем единстве не так уж часто встречаются, — глубина содержания, органичность народного и профессионального, национальная природа языка и художественных образов, выраженные современными средствами, — все это рождает удивительно своеобразный, полный доброты и озаренный внутренним светом музыкальный мир.

«Пожидаев — большой, настоящий русский композитор со своей интонацией, со своим взглядом на мир. Его творческий метод — не изобретение «новаторских» находок по крохам, а переосмысление лучших музыкальных достижений народа. Поэтому я бы поставил Владимира Пожидаева в один ряд с русскими композиторами-классиками... Он — последний ученик Хачатуряна» [1, с. 18].

«Музыка Владимира Пожидаева — органичное продолжение русской музыкальной классики; его симфонии, кантаты, инструментальные концерты стоят в одном ряду с произведениями Г. Свиридова, Б. Чайковского, В. Гаврилина, А. Хачатуряна...

...Музыка композитора — «тайная христианка»: где-то на самой ее глубине всегда светит тихий пасхальный свет — свет нашей неизбывной, немотивированной надежды. ... Душа композитора сберегла неповторимы образ России как средоточия света, добра и красоты. Возвращая нам этот образ в своих произведениях, будто выпрямляя искривленное кем-то зеркало, художник возвращает нам нас самих» [2, с. 21–23].

## Список литературы

### Исследования

- 1 Волков К. Чистый родник земли русской... Памяти Владимира Пожидаева // Народник. 2009. № 3 (67). С. 18.
- 2 Галаганова С. И дух наш дышит бездной странной... // Человек. Культура. Город. 2006. № 11 (39). С. 21–23. URL: [http://www.chkg.ru/arhiv/2006/2006\\_11\(39\)\\_21.htm](http://www.chkg.ru/arhiv/2006/2006_11(39)_21.htm) (дата обращения: 05.09.2023).
- 3 Генченкова М. В. Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира: коллективное исследование / сост. и отв. ред. Н. С. Серегина. СПб.: Изд-во Российского института истории искусств, Изд. Дом «Петрополис», 2016. С. 164–167.
- 4 Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
- 5 Ковалев А. Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX – начало XXI веков): монография / ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
- 6 Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
- 7 «Новая фольклорная волна» в музыке российских композиторов XX века // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кабинет народной музыки. URL: <http://www.mognovse.ru> (дата обращения: 10.03.2020).
- 8 Панченко А. М. Стихи покаянные // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV–XVI в. Л.: Наука, 1989. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. С. 421–423.
- 9 Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного ун-та, 2000. 154 с.
- 10 Пожидаева Г. А. Значение духовной музыки русского Средневековья для отечественной музыкальной классики // Герменевтика древнерусской литературы / гл. ред. О. А. Туфанова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. Сб. 20. С. 579–591.
- 11 Пожидаева Г. А. Значение музыкально-литургической культуры для современного композиторского творчества: сочинения Владимира Пожидаева (1946–

- 2009) // Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия. СПб.: Изд-во Российского института истории искусств, 2020. Вып. 12: Ст. и мат. XII Международ. инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» 21–23 октября 2019 г. С. 522–536.
- 12 *Пожидаева Г. А.* Интонационно-речевые истоки древнерусского певческого искусства // Славянский филологический сборник. НИЦ «Эстрика» (Славянские культуры: Корни и Крона) / отв. ред. И. И. Калиганов. М.: Изд-во Государственной академии славянских культур, 2009. Вып. 1. С. 127–150.
- 13 *Пожидаева Г. А.* О «новосакральной музыке XXI века: «Пасхальные напевы» Владимира Пожидаева // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2019. № 3. С. 32–48.
- 14 *Пожидаева Г. А.* Современное духовно-музыкальное творчество: сочинения Владимира Пожидаева (1946–2009) // Славянский мир в третьем тысячелетии. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. Т. 14. № 3–4. С. 263–276.
- 15 *Пожидаева Г. А.* Современное звучание народного оркестра: симфония «Усвятские шлемоносцы» Владимира Пожидаева // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2021. № 1. С. 64–79.
- 16 *Пожидаева Г. А.* Традиции духовной музыки в современном композиторском творчестве: сочинения Владимира Пожидаева (1946–2009) // Вестник славянских культур. 2020. № 2. С. 187–201.
- 17 *Пожидаева Г. А.* «Три ангела». Беседа с Андреем Золотовым // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 239–246.
- 18 *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 188 с.

#### Источники

- 19 *Пожидаев В.* «Душа хранит». Вокальный цикл для тенора и фортепиано на стихи Н. Рубцова. 2007 (рукопись).
- 20 *Пожидаев В.* «Златые сны...». Кантата для тенора и оркестра на стихи Ф. И. Тютчева. 1978 (рукопись).
- 21 *Пожидаев В.* «Из песен Алексея Кольцова». Поэмы для сопрано и фортепиано на стихи А. Кольцова // Романсы советских композиторов. Для высокого голоса и фортепиано. М.: Сов. композитор, 1989. Вып. 13. С. 3–50
- 22 *Пожидаев В.* Концерт № 1. Авторское переложение для домры и фортепиано // Концертные пьесы для домры (Трехструнная домра). М.: Сов. композитор, 1988. Вып. 16. С. 19–48
- 23 *Пожидаев В.* Концертная симфония № 1 для малой домры и оркестра. 2001 (рукопись).
- 24 *Пожидаев В.* «Лето Господне». Концертная симфония № 3. По повести И. Шмелева. 2008 (рукопись).
- 25 *Пожидаев В.* «На Рождество Христово». Симфония. 2001 (рукопись).
- 26 *Пожидаев В.* «Пасхальные напевы». Симфония для солистов (сопрано, тенор, баритон) и оркестра на тексты духовных стихов. 2005 (рукопись).
- 27 *Пожидаев В.* «Песни радости и печали». Кантата для баритона и оркестра на стихи Ю. Кузнецова. 2000 (рукопись).
- 28 *Пожидаев В.* «Пустыня красная» (1990-е гг.). Напевы для баса. 1990-е гг. (рукопись).

- 29 *Позхидаев В.* «Светлое Христово воскресение». Напевы для меццо-сопрано 1990-е гг. (рукопись)
- 30 *Позхидаев В.* «Светлое Христово Воскресение». 1990-е гг. Кантата для меццо-сопрано и оркестра (рукопись)
- 31 *Позхидаев В.* «Три ангела». Концерт для органа. 2007 (рукопись).
- 32 *Позхидаев В.* «Усвятские шлемоносцы». Концертная симфония № 2. По повести Евг. Носова. 1985. 2-я ред. 2004 (рукопись).

\*\*\*

© 2023. Galina A. Pozhidaeva

Moscow, Russia

### ORIGINALITY OF THE MUSICAL WORK OF THE COMPOSER VLADIMIR POZHIDAEV (1946–2009)

**Abstract:** The paper shows the composer's work appeal to serious and significant topics related to the historical and spiritual life of the people of Russia, both in the past and today.

Typical artistic images of folk culture and the national nature of the musical language make it possible to qualify the composer's work as the mainstream of "new folklore wave" of the 50 – 70s of the 20<sup>th</sup> century through to the 90s and enriching it with folk-instrumental genre. The leading instrumental form in the composer's work becomes a symphony, a concerto - which applies to the principles of genre and epic symphonism. Particular emphasis should be placed on the importance of the spiritual mentality of the Russian people and their musical and liturgical culture. The organic fusion of the music of folk life and the high spiritual culture of Holy Rus' allows us to take a fresh look at the composer's work. It brings a new quality to the "new folklore wave", revealing, along with a genuine folklore stream, a deep Orthodox faith concealed from the official direction of socialist realism, preserved among the people despite all prohibitions and persecution. In the work of V. Pozhidaev, the ancient layers of folk and Christian musical culture are connected in an original way. The depth of the content, the organicity of the folk and professional, expressed by modern means — all this gives rise to a surprisingly original musical world, full of kindness and illuminated by the inner light.

**Keywords:** "New Folklore Wave", New-sacred Music of Russia, Ancient Layers of Folk and Christian Musical Culture in Modern Interpretation.

**Information about author:** Galina A. Pozhidaeva — DSc in Arts, Professor, M. S. Shchepkin Higher Theater School (Institute) under The State Academic Maly Theatre of Russia, Neglinnaya St. 6/2, Build. 1–2, 109012 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0675-3228>

E-mail: [pozhidaeva.galina@yandex.ru](mailto:pozhidaeva.galina@yandex.ru)

**Received:** March 28, 2023

**Approved after reviewing:** April 26, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Pozhidaeva, G. A. "The Originality of the Musical Work of the Composer Vladimir Pozhidaev (1946–2009)." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 366–378. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-366-378>



## References

- 1 Volkov, K. "Chisty rodnik zemli russkoi... Pamiati Vladimira Pozhidaeva" ["A Pure Spring of the Russian Land... In Memory of Vladimir Pozhidaev"]. *Narodnik*, no. 3 (67), 2009, p. 18. (In Russ.)
- 2 Galaganova, S. "I dukh nash dyshit bezdnoi stranno..." ["And our Spirit Breathes in a Strange Abyss..."]. *Chelovek. Kul'tura. Gorod*, no. 11 (39), 2006, pp. 21–23. Available at: [http://www.chkg.ru/arhiv/2006/2006\\_11\(39\)\\_21.htm](http://www.chkg.ru/arhiv/2006/2006_11(39)_21.htm) (Accessed 5 September 2023). (In Russ.)
- 3 Genchenkova, M. V. "Novosakral'naia muzyka sovremennykh otechestvennykh kompozitorov" ["New Sacred Music of Contemporary Russian Composers"]. *Tysiacheletie pochitanii sviatogo ravnoapostol'nogo kniazia Vladimira: kollektivnoe issledovanie* [A Thousand years of the worship of the St. Equal of the Apostles Prince Vladimir: Collective study], comp. and ex. ed. N. S. Seregina. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., Izdatel'skii dom "Petropolis" Publ., 2016, pp. 164–167. (In Russ.)
- 4 Gulianitskaia, N. S. *Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka* [Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 432 p. (In Russ.)
- 5 Kovalev, A. B. *Zhanry russkoi dukhovnoi muzyki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov (vtoraia polovina XIX – nachalo XXI vekov): monografiia* [Genres of Russian Sacred Music in the Works of Russian Composers (the Second Half of the 19<sup>th</sup> – Beginning of the 21<sup>st</sup> Centuries)], ed. by I. N. Vanovskaia. Tambov, Muzei-usad'ba S. V. Rakhmaninova "Ivanovka" Publ., 2018. 372 p. (In Russ.)
- 6 Likhachev, D. S. *Razvitie russkoi literatury X–XVII vekov. Epokhi i stili* [Development of Russian Literature of the 10–17<sup>th</sup> Centuries. Eras and Styles]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 254 p. (In Russ.)
- 7 "Novaia fol'klornaia volna' v muzyke rossiiskikh kompozitorov XX veka" ["New Folk Wave' in the Music of Russian Composers of the 20th Century"]. *Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. P. I. Chaikovskogo, Kabinet narodnoi muzyki* [P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Cabinet of Folk Music]. Available at: <http://www.mognovse.ru> (Accessed 10 March 2020). (In Russ.)
- 8 Panchenko, A. M. "Stikhi pokaiannye" ["The Verses of Repentance"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. Vtoraia polovina XIV–XVI v.* [The Dictionary of Scribes and Booklore of Ancient Rus'. The Second Half of the 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> Centuries], issue 2 (vtoraia polovina XIV–XVI v.) [Second half of the XIV–XVI cs.], Part 2. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 421–423. (In Russ.)
- 9 Parfent'eva, N. V., Parfent'ev, N. P. *Drevnerusskie traditsii v russkoi dukhovnoi muzyke XX v.* [Old Russian Traditions in Russian Sacred Music of the 20<sup>th</sup> Century]. Cheliabinsk, Chelyabinsk State University Publ., 2000. 154 p. (In Russ.)
- 10 Pozhidaeva, G. A. "Znachenie dukhovnoi muzyki russkogo Srednevekov'ia dlia otechestvennoi muzykal'noi klassiki" ["The Significance of Sacred Music of the Russian Middle Ages for Russian Musical Classics"]. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [Hermeneutics of Old Russian Literature], issue 20, ex. ed. O. A. Tufanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 579–591. (In Russ.)
- 11 Pozhidaeva, G. A. "Znachenie muzykal'no-liturgicheskoi kul'tury dlia sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: sochineniia Vladimira Pozhidaeva (1946–2009)"

- [“The Significance of Musical and Liturgical Culture for Contemporary Composer's Work: Works by Vladimir Pozhidaev (1946–2009)”]. *Voprosy instrumentovedeniia. Issledovatel'skaia seriia [Issues of Instrumentation. Research Series]*, issue 12. Stat'i i materialy XII Mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa “Blagodatovskie chteniia” 21–23 oktiabria 2019 g [Papers and proceedings of the 12<sup>th</sup> International congress in Study of instruments “Blagodatovsk readings” 21–23 October 2019]. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2020, pp. 522–536. (In Russ.)
- 12 Pozhidaeva, G. A. “Intonatsionno-rechevye istoki drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva” [“Intonation and Speech Origins of Old Russian Singing Art”]. *Slavianskii filologicheskii sbornik. NITs “Estrika” (Slavianskie kul'tury: Kornii i Krona) [Slavic Philological Collection. Research Center “Estrika” (Slavic Cultures: Roots and Crown)]*, ex. ed. I. I. Kaliganov. Moscow, State Academy of Slavic Cultures Publ., 2009, Issue 1, pp. 127–150. (In Russ.)
- 13 Pozhidaeva, G. A. “O ‘novosakral'noi muzyke XXI veka: Paskhal'nye napevy’ Vladimira Pozhidaeva” [“About New Sacral Music of the 21st Century: Vladimir Pozhidaev ‘Easter Tunes’”]. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki im. Gnesinykh*, no. 3, 2019, pp. 32–48. (In Russ.)
- 14 Pozhidaeva, G. A. “Sovremennoe dukhovno-muzykal'noe tvorchestvo: sochineniia Vladimira Pozhidaeva (1946–2009)” [“Contemporary Spiritual and Musical Creativity: Compositions by Vladimir Pozhidaev (1946–2009)”]. *Slavianskii mir v tret'em tysiacheletii [Slavic World in the Third Millennium]*, Vol. 14. № 3–4. Moscow, Institute of Slavic Studies RAS Publ., 2019, pp. 263–276. (In Russ.)
- 15 Pozhidaeva, G. A. “Sovremennoe zvuchanie narodnogo orkestra: simfoniia ‘Usviatskie shlemonostsy’ Vladimira Pozhidaeva” [“Modern Sound of the Folk Orchestra: Symphony ‘Usvyatskie Helmet-bearers’ by Vladimir Pozhidaev”]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh*, no. 1, 2021, pp. 64–79. (In Russ.)
- 16 Pozhidaeva, G. A. “Traditsii dukhovnoi muzyki v sovremennom kompozitorskom tvorchestve: sochineniia Vladimira Pozhidaeva (1946–2009)” [“Traditions of Sacred Music in Contemporary Composers: Works by Vladimir Pozhidaev (1946–2009)”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 2, 2020, pp. 187–201. (In Russ.)
- 17 Pozhidaeva, G. A. “‘Tri angela’. Beseda s Andreem Zolotovym” [“‘Three Angels’. Conversation with Andrey Zolotov”]. *Muzykal'naia akademiia*, no. 4, 2018, pp. 239–246. (In Russ.)
- 18 Fedotov, G. *Stikhi dukhovnye. Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham [Spiritual Poems. Russian Folk Faith According to Spiritual Verses]*. Moscow, Progress Publ., Gnozis Publ., 1991. 188 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-379-396>

УДК 75.071.1

ББК 85.103

Научная статья / Research article



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

© 2023 г. С. И. Михайлова

г. Москва, Россия

## К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. АНТОНА ЗАХАРОВИЧА ЛЕДАКОВА

**Аннотация:** Одним из русских живописцев, оставивших свой творческий след на Святой Земле, был Антон Захарович Ледаков, художник второй половины XIX в., выпускник Императорской Академии художеств. Его биографические данные, опубликованные в различных источниках, очень скудны и противоречивы. Например, в воспоминаниях А. Н. Лескова художник выставлен в эмоционально-негативном свете, а представленные там фактические сведения опровергаются архивными документами Академии художеств. Некоторые уточненные подробности удалось выяснить благодаря материалам, хранящимся в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Самары: происходил Ледаков из удельных крестьян села Березовый Гай Самарского удельного имения. Также из архивных документов известно, что ему принадлежали росписи церкви великомученицы Екатерины на Васильевском острове, плафон в алтаре домовый церкви праведных Захарии и Елисаветы при Елизаветинской богадельне Елисеевых в Санкт-Петербурге; более двадцати икон и картин для часовни в Елабуге. Однако эти произведения не сохранились. Из творческого наследия художника в России сохранился портрет Н. С. Лескова (в настоящее время находится в собрании Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля). Документы Центрального государственного архива Самарской области позволили вычислить предполагаемый год рождения художника, однако дату смерти выяснить пока не удалось. Вызывает недоумение, почему факт кончины человека, который долгое время был на виду, и чье имя немилосердно склонялось в публицистике и в прессе, был обойден молчанием. Известно множество уничижительных упоминаний о нем его сокурсника по Академии художеств Ивана Николаевича Крамского, а также известного художественного критика Владимира Васильевича Стасова. Скорее всего, негативное к себе отношение Ледаков заслужил своей приверженностью к академическому письму и церковному искусству. На Святой Земле сохранились безвозмездно написанные им иконы для иконостаса храма апостола Петра и праведной Тавифы в городе Яффо; эту работу поручило ему Императорское Православное Палестинское общество. В статье высказывается ряд предположений о возможных прообразах этого иконостаса, спроектированного архимандритом Антонином (Капустиным), четвертым начальником Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, в том числе проводятся аналогии с полиптихами венецианских

художников эпохи Возрождения. Было отмечено, что подбор святых для верхнего ряда по просьбе архимандрита полностью поручался Антону Ледакову. Автором предпринимается попытка определить мотивы выбора художником состава этого ряда святых.

**Ключевые слова:** Антон Захарович Ледаков, храм апостола Петра и праведной Тавифы в Яффе, Правление Императорской Академии художеств, ИППО, академическая живопись, икона, иконостас, полиптих.

**Информация об авторе:** Светлана Игоревна Михайлова — старший преподаватель, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Хибинский пр., д. 6, 129227 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2499-3743>.

E-mail: [na.svet@mail.ru](mailto:na.svet@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 23.01.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 06.04.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Михайлова С. И. К вопросу о творческой биографии художника второй половины XIX в. Антона Захаровича Ледакова // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 379–396. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-379-396>

Значительное место в создании образа «Русской Палестины» занимает творчество русских художников, внесших свой вклад в благоукрашение русских храмов на Святой Земле. Известны работы мастерской Пешехоновых, и, в частности, Василия Васильевича Васильева, в создании икон Троицкого собора Русской Духовной Миссии; работы Василия Петровича Верещагина, известного исторического живописца, в храме святой Марии Магдалины, что в Гефсимании; живописный Страстной цикл Николая Андреевича Кошелева для Александровского подворья в Иерусалиме. Кроме того, Святая Земля «открывает» для истории отечественного искусства имена малоизвестных или даже практически неизвестных художников, таких, как, например, Василий Филиппович Пасхин, о котором автор уже писал ранее [5]. В этом ряду значится также имя Антона Захаровича Ледакова, художника второй половины XIX в., выпускника Императорской Академии художеств.

Биографических сведений о нем не опубликовано практически никаких, если не считать отдельных высказываний его современников, отрывочных и иногда спорных, вызывающих ряд вопросов. В частности, в книге Андрея Николаевича Лескова «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям» содержатся кое-какие воспоминания о Ледакове, в которых сообщаются, например, такие биографические сведения: «Крестьянским мальчиком он растирал краски художнику, выписанному в его рязанскую деревню для реставрации иконостаса в местной церкви» [17, с. 319]. Эти данные про рязанскую деревню противоречат архивным материалам Правления Императорской Академии художеств, хранящимся в РГИА, из которых можно заключить, что Антон Захарович Ледаков происходил из удельных крестьян села Березовый Гай, бывшего Чернореченского приказа, Самарского удельного имения (РГИА. Ф. 789. Оп. 14, литера «Л». Д. 25). Существующее и в настоящее время село Березовый Гай находится в Волжском районе Самарской области, в 35 км к югу от Самары. От Рязани эти места отстоят более, чем на 800 км, и, таким образом, «его деревня» никак не могла считаться рязанской.



**Иллюстрация 1 — Ледаков А. З. Портрет Н. С. Лескова. 1872  
(Государственный литературный музей). Фото Михайловой С. И.  
Figure 1 — Ledakov A. Z. Portrait of N. S. Leskov. 1872  
(State Literary Museum). Photo, S. I. Mikhaylova**

Далее странности касаются самой фамилии Ледакова: Андрей Лесков сообщает, что художник, прибыв в столицу, «...в совершенно неудобном деревенском прозвище <Елдаков> переставил некоторые буквы, создав малопонятную, но приемлемую в общезнании фамилию Ледаков»<sup>1</sup>. Данное высказывание также противоречит уже указанным архивным документам: в мирском приговоре крестьян села Березовый Гай от 16 марта 1858 г. говорится о прощении уволить крестьянина Антона Ледакова, сына удельного крестьянина Захара Корнилова Ледакова<sup>2</sup>, из крестьянского сословия для прохождения дальнейшего изучения живописи (а к тому времени он уже обучался в «Московском художественном отделении»). Такое «увольнение», как сказано в приговоре, позволяло не платить подать на время нахождения учащегося в стенах Санкт-Петербургской Академии. Со всей очевидностью в документах и сам художник, и его отец значатся как Ледаковы. Судя по всему, говоря о «перестановках» букв в фамилии, Андрей Николаевич ориентировался на статью своего знаменитого отца, Николая Семеновича Лескова, под названием «Геральдический туман», посвященную происхождению фамилий, в которой есть такая фраза: «Разве скорее можно допустить, что само прозвище «Перестанкинъ» переправлено ради благозвучия, как переправлены прозвища Зезерин,

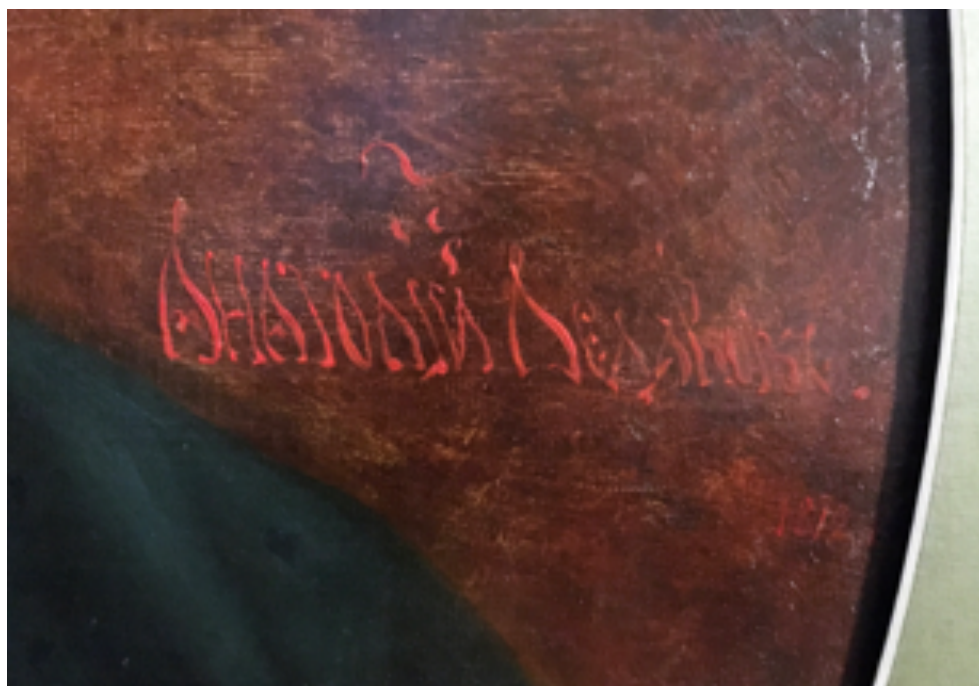
<sup>1</sup> Прозвище «Елдаков» упоминается при цитировании книги А. Н. Лескова сотрудниками Государственного Литературного музея [2, с. 37], а также значится в скобках после фамилии «Ледаков» при указании авторства портрета в данных музейного каталога под №58 в том же издании.

<sup>2</sup> В разных документах архива фамилия пишется то через «е», то через «и». Но внутри только этого одного документа встречается написание фамилии как «Ледаков», так и «Лидаков». Видимо, составителями документов этому не придавалось какого-либо значения.



Ледаков, Перетасуев и т.п.» [18, с. 610]. Возможно, Андрей Николаевич и связал это высказывание со знакомым ему Ледаковым. Но, поскольку русская фамилия Ледаков была известна, по крайней мере, еще с XVI в. [16], то даже если указанная Лесковым-старшим перестановка букв имела место, это было за несколько столетий до рождения художника Антона Захаровича Ледакова, и честь такой перестановки ему отнюдь не принадлежит.

Последующие строки того же автора, в эмоционально негативном ключе раскрывающие внешность и характер художника, написавшего, между прочим, портрет его отца (иллюстрация 1) и неоднократно бывавшего в доме Лесковых, можно, таким образом, считать субъективными и не брать их в расчет. Бездарность же Ледакова как художника, по мнению Андрея Лескова, «закрепляется» тем самым портретом Николая Семеновича Лескова, исполненным в 1872 г. и, по словам Андрея Николаевича, не имевшим успеха на выставке в Академии художеств [2, с. 37]. В настоящее время этот портрет (х.м., 66,6x55, овал) находится в собрании Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля, и, по словам сотрудников музея, считается одним из наиболее известных портретов писателя [Там же]. Выполненный вполне профессионально, портрет демонстрирует неплохую академическую выучку автора. Специально для дома-музея Н. С. Лескова в г. Орле советским художником Б. И. Клубуновским была даже написана ее копия.



**Иллюстрация 2 — Автограф А. З. Ледакова на портрете Н. С. Лескова.  
Фото Михайловой С. И.**

**Figure 2 — Autograph by A. Z. Ledakov on the Portrait of N. S. Leskov.  
Photo, S. I. Mikhaylova**

Подписан портрет одним из псевдонимов художника — Анатолий Ледаков (иллюстрация 2) (за смену имени с простонародного Антона на более утонченного Анатолия в этом псевдониме Ледакову также досталось от Лескова [17, с. 319]).

Что касается других живописных произведений Ледакова, их местонахождение определить не удалось. Известно, что ему принадлежали росписи церкви великомученицы Екатерины на Васильевском острове; плафон в алтаре домово́й церкви праведных Захарии и Елисаветы при Елизаветинской богадельне Елисеевых в Санкт-Петербурге; более двадцати икон и картин для часовни в Елабуге (АВПРИ. Ф. 337/2. Оп. 1. Д. 388. Л. 3об.). Храмы эти в советское время были упразднены, их убранство утрачено.



Иллюстрация 3 — Интерьер церкви великомученицы Екатерины.  
Довоенное архивное фото сайта sobory.ru  
Figure 3 — Interior of the Church of the Great Martyress Catherine.  
Pre-war Archival Photo of the Site Sobory.ru

В частности, некоторая информация по поводу росписей в церкви св. Екатерины на Васильевском острове содержится в историческом очерке протоиерея Леонида Тихомирова 1911 г., где говорится, что в 1872 г. в церкви производился крупный ремонт, за которым наблюдал специально созданный Комитет из священнослужителей и почетных прихожан, и «кроме наблюдения за работами, Комитет решил вопрос о замене изображений Евангелистов в парусах простого письма изображениями художественными. Для этого был приглашен классный художник Антон Захарович Ледаков, который за 950 р. обязался с оригиналов покойного Брюллова, находящихся в церкви Аптекарского острова, написать в овалах на полотне и подрамках изображения новые. <...> За прочность своих работ Ледаков дал ручательство на 60 лет» [21, с. 23].

Эти самые 60 лет истекли в 30-е гг. XX столетия, когда храм упразднили, а само здание, хотя и охранялось, как памятник архитектуры, но в интерьере было разделено межэтажными перекрытиями и долгие годы использовалось Всесоюзным нефтяным геологоразведочным институтом [11, с. 99]. Сохранились довоенные архивные фотографии (иллюстрация 3), на которых просматриваются изображения евангелистов в парусах храма.



**Иллюстрация 4 — Фрагменты росписей в парусах церкви великомученицы Екатерины. Фото Михайловой С. И., 2022 г.**  
**Figure 4 — Fragments of Paintings in the Sails of the Church of the Great Martyress Catherine. Photo by S. I. Mikhaylova, 2022**

В настоящее время храм передан епархии, в нем проводятся богослужения, для чего временно оборудован престол и иконостас в трапезной, но в самом храме реставрационные работы продолжаются. К сожалению, росписи, выполненные Ледаковым, закрашены, на отдельных раскрытых участках едва просматриваются лики евангелистов (иллюстрация 4).

При этом надо отметить, что вокруг изображений, видимо, в советские годы, появились крупные черные надписи, расшифровывающие, кто здесь изображен. На архивных фотографиях эти надписи не просматриваются. К сожалению, росписи Брюллова в Преображенской церкви на Аптекарском острове, которые послужили образцом для этой работы Ледакова, постигла такая же печальная участь — в результате реставрационных работ из четырех Евангелистов под слоем краски удалось обнаружить только одно изображение Евангелиста Марка [20].

Таким образом, в результате проведенных изысканий можно констатировать, что из сохранившихся в России произведений Ледакова доподлинно известен только портрет писателя Николая Лескова.

Возвращаясь к архивным документам Правления Императорской Академии художеств, следует отметить, что они только помогают определить, из каких мест и из какого сословия происходил Антон Ледаков, обучавшийся в Академии с 1859 г., однако дата рождения учащегося нигде не упоминается. Причем, как выпускник Императорской Академии художеств, он значится в Юбилейном справочнике 1915 г., составленном Сергеем Никодимовичем Кондаковым [15, с. 112], но это только самые краткие сведения, без указания дат рождения и смерти, хотя относительно других выпускников Академии такая информация, в основном, имеется.

Попытка определить дату рождения художника была предпринята при изучении документов Центрального государственного архива Самарской области, в частности,

списков удельных крестьян Самарского уезда Самарской казенной палаты, поскольку, как уже было установлено, происходил он из сословия удельных крестьян. Согласно ревизской сказке 1850 г. у удельного крестьянина села Березовый Гай Захара Корнилова<sup>3</sup> и его законной жены Авдотьи Ульяновой было шестеро сыновей, младшему из которых, Антону, на момент составления этого документа было 12 лет (иллюстрация 5) (ЦГАСО. Ф. 150. Оп. 1. Д. 91б. Самарская казенная палата. Список удельных крестьян Самарского уезда села Березового Гая. Составлено 9 августа 1850 г. Л. 84об.–85). В ревизской сказке 1857 г. Антону уже, соответственно, 19 лет (ЦГАСО. Ф. 150. Оп. 1. Д. 131. Списки удельных крестьян Чернореченского удельного приказа. Составлено 27 сентября 1857 г. Л. 78об.–80).

Захар Корнилов другой сын Корень.	9.	Врещатель со 1845 года	
Захар Корнилов третий сын Василий.	7		23.
Захар Корнилов четвертый сын и шестой сын:			
Сын.	5		21
Сын.	1		17
Антон.	12	Нелугадин	12
Итого крестьянских полд на лицо.			7

Иллюстрация 5 — Список удельных крестьян Самарского уезда села Березового Гая за 1850 г. (ЦГАСО. Ф. 150. Оп. 1. Д. 91б. Л. 84об. Фрагмент). Фото Михайловой С. И.

Figure 5 — List of Court Peasants of the Samara District of the Village of Berezovy Gay for 1850 (Central State Archive of the Samara Region. Fund 150. Inventory 1. Case 91b. Sheet 84 turnover. Fragment). Photo S. I. Mikhaylova

Документы эти составлялись в августе-сентябре, поэтому вычисленный год рождения соответствует примерно второй половине 1837–первой половине 1838 гг. В метрической книге Дмитриевской церкви села Березовый Гай за 1838 г. рождение Антона не зафиксировано<sup>4</sup>. К сожалению, метрические книги за 1837 и 1836 гг. в Самарском архиве отсутствуют, поэтому документально проверить версию с 1837 годом рождения не удалось.

Теоретически была вероятность, что семейство это относилось к старообрядцам, которых, по словам сотрудников архива, в этих местах было довольно много. В таком случае в метрических книгах и не могло быть записей о крещении таких детей. Однако эта версия оказалась несостоятельной, т.к. в метрических книгах за другие годы удалось обнаружить некоторых членов этого семейства (например, его старшего брата

<sup>3</sup> В ревизской сказке за 1850 г. прозвища «Ледаков» у отца еще нет, оно появляется только в ревизской сказке за 1857 г.

<sup>4</sup> Были также проверены метрические книги 1839, 1840, 1841 гг.



Ульяна 1833 г.р.), что говорит в пользу их традиционного православного вероисповедания (ЦГАСО. Ф. 32. Оп. 28. Д. 102. Самарская духовная консистория. Метрическая книга церкви Самарского уезда. Л. 450 об.). Таким образом, с большой долей вероятности годом рождения Антона Захаровича Ледакова можно считать 1837 г. В таком случае, 2022 г. для него был юбилейным — 185 лет со дня рождения.

К сожалению, и дату смерти художника выяснить пока не удалось: на родину он, видимо, уже не возвращался (ни в Архиве Самарской области, ни на сайте самарских краеведов никто ничего не знает о таком художнике и его возможном захоронении), а среди похороненных на кладбищах Санкт-Петербурга его имя не встречается [См.: 14] — возможно, могила со временем была утрачена. Вызывает недоумение, почему и сам факт кончины человека, который долгое время был на виду, и чье имя всячески склонялось в публицистике и в прессе, был обойден молчанием. По крайней мере, после 1891 г. никаких сообщений о нем пока не обнаружено, он как будто исчезает из поля зрения.

Надо сказать, что Лесков не единственный, кто негативно отзывался об Антоне Ледакове. Критике подвергалась его деятельность в различных популярных печатных изданиях. Соответственно, досталось ему и в советское время. Например, Софья Ноевна Гольдштейн, посвятившая ряд работ И. Н. Крамскому, в своих примечаниях к одному из изданий его переписки так отзывається о Ледакове: «...учился в 1850-х гг. в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, откуда был исключен, но в феврале 1859 г. по предписанию министерства императорского двора прислан в Академию художеств для продолжения обучения. Будучи весьма посредственным художником, перешел к литературно-критической деятельности» [1, с. 394]. Но вот что говорят сохранившиеся архивные документы Московского училища живописи, ваяния и зодчества: в рапорте профессора Училища, Сергея Константиновича Заряно, от 13 декабря 1858 г., направленном в Совет Московского художественного общества, сообщалось о «шалости» двух учеников, которые, выясняя свои отношения и отмщая обиды, портили зачетные работы своего неугодного товарища (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 5–6). За этим последовало разбирательство, в результате которого Совет общества посчитал необходимым отреагировать и отчислил из Училища двух учащихся, одним из которых был Ледаков. Далее последовал документ от 14 февраля 1859 г. от Московской Удельной конторы, в котором, в частности, говорится: «Государь Император, по всеподданейшему докладу Господина Министра Императорского Двора, в день 25 декабря 1858 г., Высочайше повелеть соизволил, в поощрение отличных способностей в живописи крестьянина ведомства Самарской Удельной конторы Антона Лидакова, обучающегося с Августа 1857 г. в оном училище, отпускать на дальнейшее обучение и содержание Лидакова из удельного капитала по триста рублей серебром в год впредь до окончания им полного курса живописи». И далее предписывается «...крестьянина Лидакова, назначенного продолжать учение в Императорской Академии Художеств, немедленно доставить в С. Петербург» (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 16). Таким образом, из посредственности Ледаков неожиданно преобразуется в весьма способного ученика.

Много довольно желчных строк посвятил ему в свое время и сам Иван Николаевич Крамской, с которым они параллельно обучались в Академии художеств и были хорошо знакомы. Вот отрывок из письма Крамского к Н. А. Александрову, редактору «Художественного журнала», по поводу критических статей Ледакова: «...когда встретишь помещенными в одной голове столь удивительные логические построения, то с неудержимым любопытством захочется узнать подробнее механику головы подобного



господина, потому что глупость в огромном количестве так же редка, как ум и талант» [13, с. 678]. «Тормозом нового русского искусства» считал Ледакова и В. В. Стасов. Суть этих претензий становится понятной, например, из строк, посвященных Ледакову в статье Стасова, которая так и называется — «Тормоза нового русского искусства»: «Он старался также защитить от общих насмешек академическое преподавание “по букварям, давным-давно съеденным мышами”; он горой стоял за мифологические и классические программы, уверяя, что вне их нет спасения учащемуся художнику; он с гневом отмечал в каждой новой картине новых художников “пересол реализма, неуменье рисовать, неуменье писать, неуменье сочинять”» [10, с. 356].

Таким образом, становится ясна причина столь уничижительных оценок деятельности Ледакова: в то время как Крамской и Стасов, защищая и продвигая идеи передвижничества, приветствовали новое понимание изобразительного искусства, «вставшего на рельсы» демократического реализма, Ледаков позволил себе с ними не согласиться. Он защищал свои представления об искусстве как о чем-то возвышенном, прекрасном, высокодуховном, считая академическую живопись полностью отвечающей таким представлениям. И когда, например, он восторженно воспринял полотно другого академического живописца, Н. А. Кошелева, «Погребение Христа» (1881, х.м., 406x557, НГХМ), опубликовав большой очерк в «Санкт-Петербургских ведомостях» [см. об этом: 6, с. 45], то тут же получил за это целый град обвинений со стороны Крамского (досталось и Кошелеву): «Как же, помилуйте, он говорит, что картина Кошелева “Погребение Христа” равна картине Иванова! Хорошо, что я видел самую картину Кошелева, в Москве, в противном случае, я бы поверил и обрадовался появлению нового великого таланта, и таким образом был бы в дураках» [13, с. 678]. Кошелев, который поначалу, в пору, когда они вместе с Крамским принимали участие в росписях храма Христа Спасителя в Москве [см. об этом: 7, с. 57], был очень близок с Иваном Николаевичем, постепенно отошел от идей передвижничества и посвятил себя решению задач церковного искусства, чем и заслужил одобрение Ледакова с одной стороны, и резкую критику Крамского — с другой.

Впоследствии оба эти художника — Кошелев и Ледаков — по заданию Императорского Православного Палестинского общества принимали участие в украшении живописными работами русских храмов на Святой Земле. Но это было не единственным заданием. Согласно документам Архива внешней политики Российской Империи, сотрудничество А. З. Ледакова с ИППО началось практически с момента создания Общества: еще в 1882 г. ему было поручено разработать «Проект школы живописи в Иерусалиме» (АВПРИ. Ф. 337/2. Оп. 1. Д. 388). Этот документ сохранился; в нем отражены главные представления художника о том, какой надлежало быть живописи, украшающей храмы Святой Земли. И первое, что он декларирует — живопись должна быть в строго византийском стиле. При этом в качестве образцов для учащихся должны были служить как фрески Киево-Печерской лавры и Софийского собора в Константинополе, так и работы современных живописцев, таких как А. Е. Бейдеман, Ф. А. Бруни, Е. С. Сорокин и В. В. Васильев. Не очень ясно, что Ледаков, да и его современники, вкладывали в понятие византийского стиля, как именно они его понимали, но, по крайней мере, несмотря на размытость определений, стремление к пониманию этого стиля было очевидным.

Названные Ледаковым художники работали в совершенно разной стилистике. Возможно, он подразумевал их работы в каких-то значимых церковных ансамблях. Так, известны работы Бейдемана в Крестовоздвиженской церкви в Ливадии, Бруни —

в Исаакиевском соборе, Сорокина — в храме Христа Спасителя, а Васильев писал иконы для Троицкого собора Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. Судя по всему, этот теоретический труд Ледакова так и остался проектом. А вот практическим вкладом художника можно считать иконы главного иконостаса храма апостола Петра и праведной Тавифы в Яффе (иллюстрация 6). Известно, что храм этот является последним детищем о. Антонина (Капустина), который сам его проектировал и отслеживал его украшение. Сохранилось письмо архимандрита Капустина к художнику Ледакову от 25 июня 1890 г. [19, с. 365–366], где он дает пояснения относительно иконостаса, и даже прилагает его чертеж, а также высказывает пожелания по поводу тематики икон для этого иконостаса.



Иллюстрация 6 — Вид на иконостас храма апостола Петра и праведной Тавифы в Яффе. Фото © Личный сайт И. Р. Ашурбейли

Figure 6 — View of the Iconostasis of the Temple of the Apostle Peter and the Righteous Tavifa in Jaffa. Photo © I. R. Ashurbeyli's Personal Website

Прототипом для его создания о. Антонину мог послужить иконостас Троицкого собора Русской Духовной Миссии (см. об этом: [4, с. 151]): двухъярусный, с большими иконами местного ряда и более компактными — второго ряда, с поясными изображениями святых и крупным центральным образом Тайной Вечери. Нечто похожее было осуществлено им и в собственноручно спроектированном иконостасе Спасо-Вознесенского собора на Елеоне. Позднее, уже в XX в., аналогичное построение рядов появится еще в одном русском храме Святой Земли — соборе святых Праотцев в Хевроне.

Можно выдвинуть предположение, что появление во второй половине XIX в. таких иконостасов, не содержащих традиционных рядов, с высокими ростовыми фигурами нижнего ряда, разделенными между собой колоннами, и более мелкого масштаба иконами второго ряда, не являющегося деисусным, а содержащим поясные изображения произвольного набора различных святых (по сути, как бы в продолжение местного ряда икон), могло быть связано с влиянием итальянского искусства, очень популярного в то время в России.

Многие пенсионерские поездки выпускников Академии осуществлялись именно в Италию, где молодые художники знакомились с произведениями итальянского Возрождения, в том числе с алтарными картинами и полиптихами. Очень распространенные в эпоху раннего Возрождения, в XV в. полиптихи постепенно сменяются алтарными картинами, а уже существующие внешне трансформируются: у них убираются готические архитектурные детали, заменяющиеся ордерными элементами [8, с. 498], и вместо острых завершений и пинаклей появляется ордерный профилированный карниз.

Как уже отмечалось, в XIX в. в России набирала силу идея обращения к византийскому искусству, поэтому логично было бы предположить, что в этом смысле внимание уделялось произведениям венецианской школы, которая формировалась под большим влиянием искусства Византии, и где традиция создания полиптихов продержалась дольше всего. В работах таких авторов, как Джентиле да Фабриано, Якопо и Джованни Беллини, семейство Виварини, Карло и Витторе Кривелли, просматриваются черты, присущие отечественным иконостасам XIX в.

Известно, что в конце XVIII–XIX вв. в Европе вновь появился интерес к ранним полиптихам, но уже как просто к произведениям искусства: они массово подвергались разделению на части и расходились по частным коллекциям [8, с. 500]. И в этом смысле вызывает интерес такое произведение, как фрагмент полиптиха XV в., известный под названием алтарь Демидова. Анатолий Николаевич Демидов (1812–1870), русский дипломат и меценат, был широко известен своей богатой коллекцией произведений искусства, в которую, в том числе, входил фрагмент алтаря (в настоящее время — в Национальной галерее Лондона), написанного в 1476 г. знаменитым Карло Кривелли (иллюстрация 7).



Иллюстрация 7 — К. Кривелли. Алтарь Демидова (фрагмент полиптиха XV в.).  
Фото официального сайта Национальной галереи Лондона <https://www.nationalgallery.org.uk>  
Figure 7 — C. Crivelli. Altar of Demidov (Fragment of the Polyptych of the 15 Century). Photo of the  
Official Website of the National Gallery of London <https://www.nationalgallery.org.uk>

Этот художник был венецианцем, учился одно время в венецианской школе Бартоломео Виварини [22], и ему были присущи приверженность к темперной живописи и золотым фонам. В этой манере и написан указанный полиптих, в нижнем ряду которого высокие ростовые фигуры, а в верхнем — меньшего масштаба поясные изображения различных святых. При этом все фигуры вписаны в арочные проемы стилизованной готической постройки и разделены между собой подобиями колонн.

Надо отметить, что подобное построение алтарной композиции встречается в искусстве Ренессанса и у других венецианцев (например, у того же Бартоломео Виварини — алтарь из музея Гетти, Лос-Анджелес [23], в котором, кстати, более четко просматриваются отказ от готических деталей и профилированные карнизы над первым и вторым рядами). Не исключено, что подобный раритет из коллекции Демидова был воспринят русскими художниками как опосредованный образец византийского искусства, что также некоторым образом повлияло на облик иконостасов в русских храмах XIX–XX вв. Например, нечто похожее, правда, в трехрядном варианте и с ростовыми фигурами святых, можно видеть уже в иконостасе Исаакиевского собора, где также обозначено архитектурное разделение икон колоннами, а завершение представляет собой профилированный карниз (очень похожий карниз можно видеть как раз в иконостасе храма в Яффе). Известно, что художественное оформление Исаакиевского собора, как главного петербургского храма, прошедшее процесс критики и одобрения святейшим синодом и императором, долгие годы служило своеобразным образцом для художников, скульпторов, архитекторов. Повлиял ли он на образ иконостаса, созданного архимандритом Антонином, сказать трудно, но сама тенденция явно существовала, и она просматривается в проекте архимандрита.

Иконы нижнего, местного, ряда иконостаса о. Антонин оговаривает сразу, в своем письме к Ледакову. Справа от царских врат располагается икона Спасителя, затем Иоанн Предтеча и Архангел Михаил, а слева — икона Божией Матери; затем восхождение св. Тавифы апостолом Петром и Архангел Гавриил. По традиции храмовая икона, а в данном случае — это икона воскрешения Тавифы, должна располагаться в правой части иконостаса, рядом с иконой Спасителя. По какой причине архимандрит Антонин пожелал разместить ее в левой части — остается неизвестным, но это было именно его указание [19, с. 365]. Иконография икон местного ряда представляется традиционной для иконостасов позднего XIX в. — это фронтальные ростовые фигуры.

Спаситель изображен идущим по облакам в белом гиматии, с Евангелием в левой руке и с благословляющей правой рукой. Богородица в синем мафории держит на руках Младенца Христа в белоснежной рубашке, раскинувшего ручки в стороны, как бы отдавая Себя на служение миру. Пожалуй, впервые такой образ Младенца, написанный Тимолеоном Неффом, можно было увидеть на иконе центрального иконостаса Исаакиевского собора, а к концу XIX в. это изображение становится очень распространенным именно для богородичных икон местного ряда. Фигура Иоанна Предтечи с указующей вверх правой рукой, как бы повторяющей жест благословляющей руки Спасителя, иконографически составляет ей своеобразный рефрен. Традиционны и изображения Архангелов: сияющий белоснежными одеждами Гавриил и означенный ярким пятном красного плаща Михаил с большим мечом в правой руке. Очень компактной и лаконичной по композиции получилась икона со стоящим апостолом Петром и возлежащей на ложе, тянущейся к нему воскресшей Тавифой: всё внимание сосредоточено на их таинственном диалоге, на чуде воскрешения, совершающемся на наших глазах (иллюстрация 8).





**Иллюстрация 8 — Икона воскресения праведной Тавифы апостолом Петром. Местный ряд иконостаса церкви апостола Петра и праведной Тавифы в Яффе. Фото сайта PravIcon.com**

**Figure 8 — Icon of the Resurrection of the Righteous Tavifa by the Apostle Peter. Local Row of the Iconostasis of the Church of the Apostle Peter and the Righteous Tavifa in Jaffa. Photo of the Website PravIcon.com**

По поводу икон верхнего яруса о. Антонин не подразумевал ничего конкретного и предложил художнику самому сделать выбор. Таким образом, можно сказать, что Ледаков становится соавтором программы иконостаса храма апостола Петра и праведной Тавифы. Поскольку иконостас этот Общество предполагало подарить о. Антонину в связи с 25-летием его деятельности на Святой Земле, то, видимо, выбор святых для этих икон тем или иным образом был связан с именинником. Попробуем определить возможные мотивы выбора этих икон.

Открывает ряд икона прпп. Федора и Василия Киево-Печерских. Согласно святым, память их совершается 24 августа по новому стилю, а это совпадает с днем рождения архимандрита Антонина Капустина. Кроме того, немаловажен тот факт, что Капустин принял монашеский постриг именно в Киево-Печерской лавре [3].

Далее, четыре иконы из шести изображают святых, чьи имена созвучны имени Антонин — это св. мученица Антонина, прп. Антоний Римлянин, св. прав. Анна, мать Пресвятой Богородицы, и св. мученик Антонин. Возможно, Ледаков не знал, в память



какого святого о. Антонин получил свое монашеское имя, поэтому избрал такой ход. Можно было бы предположить, что последняя из названных икон, икона св. мученика Антонина, соответствует небесному покровителю архимандрита. Однако известно, что мученик Антонин Анкирский, чье святое имя получил при пострижении Андрей Иванович Капустин, был мальчиком, подростком, принявшим мученическую кончину вместе со своими родителями при императоре Юлиане Отступнике [12]. На иконе же мы видим юношу с мечом в руках, что больше соответствует образу другого Антонина — одного из воинов-копьеносцев царя Диоклетиана, которые, присутствуя при мучениях и казни святого великомученика Георгия, уверовали во Христа и исповедали перед императором свою веру [Там же].

И, наконец, еще одна икона верхнего ряда посвящена свящ. Корнилию Сотнику. Из жития святого известно, что он был крещен апостолом Петром, по промыслу Божию отправившемуся для этого из Яффы в Кесарию [Там же]. Здесь просматривается связь с городом Яффа и с посвящением этого храма св. апостолу Петру. Кроме того, из архивных документов косвенно известно, что деда художника звали Корнилием. Возможно, Ледаков хотел, чтобы в одном из храмов Святой Земли осталась какая-то память о его семействе, о нем самом, ведь его имя Антон тоже созвучно именам святых в верхнем ряду иконостаса. К тому же известно, что он не только внимательно отнесся ко всем пожеланиям о. Антонина относительно иконостаса и послужил надежным связующим звеном с руководством ИППО по его подготовке и оформлению, но и иконы эти написал безвозмездно, предназначив их в дар для храма на Святой Земле [9].

Последнее из известных упоминаний о художнике Антоне Ледакове находим в письме помощника Председателя ИППО М.П. Степанова к архимандриту Антонину от 8 апреля 1891 г., где сообщается об отправке в Яффу готового иконостаса: «Следующие к оному иконы, которые пишутся художником А.З. Ледаковым, будут по мере их изготовления также доставляться Вам в Яффу» [19, с. 369]. Иконы были написаны, храм был освящен в 1894 г. Дальнейшая судьба художника пока остается неизвестной.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Гольдштейн С. Н. Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи: в 2 т. / подгот. к печати и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1966. Т. 2. 532 с.
- 2 Государственный Литературный музей / под ред. Н. В. Шахаловой и А. Я. Невского. М.: Белый Город, 2004. 64 с.
- 3 Гурулева В. В. Вклад архимандрита Антонина Капустина в формирование коллекции киевского церковно-археологического музея // Россия и Христианский Восток. URL: <https://ros-vos.net/nauka/num/3/> (дата обращения: 01.10.2022)
- 4 Зеленина Я. Э., Белик Ж. Г. Первые русские храмы в Иерусалиме. Троицкий собор и церковь мученицы Александры. История создания. Художественное убранство. М.: Индрик, 2011. 184 с., ил.
- 5 Михайлова С. И. Благоукрасители Русской Палестины: Василий Пасхин // Вестник славянских культур. 2022. Т. 66. С. 333–352. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-333-352>
- 6 Михайлова С. И. Русские художники на Святой Земле. Н. А. Кошелев // Святая Земля в славяно-русской традиции: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Коненкова, С. И. Михайлова. М.: Изд-во Государственной академии славянской культуры, 2016. С. 38–46.

- 7 Михайлова С. И. Сложение системы росписей храма Христа Спасителя в Москве, как основа становления русской религиозной живописи второй половины XIX в. // Святая Земля в славяно-русской традиции: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Коненкова, С. И. Михайлова. М.: Изд-во Российского государственного ун-та им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018. С. 52–64.
- 8 Назарова О. А. Итальянские полиптихи конца XIII – начала XV века: от предмета культа к музейному экспонату // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного ун-а, 2017. Вып. 7. С. 497–506.
- 9 Платонов П. В. Храм св. апостола Петра и праведной Тавифы на русском участке в Яффе // ПНПО «Россия в красках» в Иерусалиме. URL: <http://ricolor.org/russia/7/9/> (дата обращения: 10.10.2022).
- 10 Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. / ст. и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.; Л.: Искусство, 1937. Т. 2. 661 с.

### Источники

- 11 Антонов В. В., Кобак А. В. Иллюстрированная энциклопедия христианских храмов Санкт-Петербурга. СПб.: Альянс, 2013. 509 с.
- 12 Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского / 12 книг. М.: Ковчег, 2010. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij\\_Rostovskij/zhitija-svjatykh/](https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/) (дата обращения: 10.10.2022).
- 13 Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1888. 750 с.
- 14 Кобак А. В., Пирутко Ю. М. Исторические кладбища Санкт-Петербурга. 2-е изд, дораб. и исп. М.: Центрполиграф, 2011. 797, [3] с.
- 15 Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: в 2 т. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. Т. II. Часть биографическая. [4], VI, 454, [5] с., ил.
- 16 Ледаков // Сайт происхождение-фамилии.рф. URL: <https://происхождение-фамилии.рф/ледаков> (дата обращения: 01.04.2022).
- 17 Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 479 с., портр.
- 18 Лесков Н. С. Геральдический туман // Исторический вестник. 1886. СПб.: Тип. А. С. Суворина. Т. 24. С. 598–613.
- 19 Россия в Святой Земле. Документы и материалы: в 3 т. М.: Индрик, 2017. Т. 2. X+1094 с.
- 20 Спасо-Преображенская церковь // Архитектурный сайт Санкт-Петербурга Citywalls. URL: <https://www.citywalls.ru/house1335.html> (дата обращения: 01.09.2022).
- 21 Тихомиров Л. М. Церковь св. великомученицы Екатерины на Васильевском острове: ист. очерк: (1811 г. – 1911 г.). СПб.: Приход. благотв. о-во, 1911. 66 с., 1 л. план.
- 22 Carlo Crivelli // Artcyclopedia, URL: [http://www.artcyclopedia.com/artists/crivelli\\_carlo.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/crivelli_carlo.html) (дата обращения: 01.10.2022).
- 23 Polyptych with Saint James Major, Madonna and Child, and Saints, 1490. Bartolomeo Vivarini // Getty Museum, URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RBE> (дата обращения: 01.10.2022).

\*\*\*

© 2023. Svetlana I. Mikhaylova  
Moscow, Russia

**ON CREATIVE BIOGRAPHY OF THE ARTIST  
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY  
ANTON ZAKHAROVICH LEDAKOV**

**Abstract:** One of the Russian painters who left their creative mark in the Holy Land was Anton Zakharovich Ledakov, an artist of the second half of the 19<sup>th</sup> century, a graduate of the Imperial Academy of Arts. His biographical data, published in various sources, are very scarce and contradictory. For example, in the memoirs of A. N. Leskov, the artist is cast in an emotionally negative light, and the factual information presented there is refuted by archival documents of the Academy of Arts. Some refined details were found out thanks to the materials stored in the archives of Moscow, St. Petersburg and Samara: Ledakov came from court peasants of the village of Berezovy Gai of the Samara court estate. We also know from archival documents that he owned the murals of the church of the Great Martyress Catherine on Vasilyevsky Island, the ceiling in the altar of the house church of the righteous Zechariah and Elizabeth at the Elizabethan almshouse of the Eliseyevs in St. Petersburg, more than twenty icons and paintings for the chapel in Yelabuga. However, these works have not survived. A portrait of N. S. Leskov has been preserved from the artist heritage in Russia (currently located in the collection of the V. I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature). The documents of the Central State Archive of the Samara Region made it possible to calculate estimated year of birth of the artist, but it has not yet been possible to find out the date of death. It is puzzling why the fact of the death of a person who had been in sight for a long time, and whose name was mercilessly bandied about in press, was passed by in silence. Many derogatory references to him were made by his fellow student at the Academy of Arts Ivan Nikolaevich Kramskoy, as well as the famous art critic Vladimir Vasilyevich Stasov. Most likely, he earned such a negative attitude by his commitment to academic writing and church art. In the Holy Land, he painted icons for free for the iconostasis of the Church of the Apostle Peter and the righteous Tavifa in the city of Jaffa (which were preserved), as a work entrusted to him by the Imperial Orthodox Palestinian Society. The study makes a number of assumptions about possible prototypes of this iconostasis, designed by Archimandrite Antonin (Kapustin), the fourth head of the Russian Spiritual Mission in Jerusalem, including analogies with polyptyches of Venetian Renaissance artists. The paper points out that the selection of saints for the top row at the request of the archimandrite was completely entrusted to Anton Ledakov. The author is trying to determine the motives for the artist's choice of the selection of these saints.

**Keywords:** Anton Zakharovich Ledakov, Church of the Apostle Peter and the righteous Tavifa in Jaffa, Board of the Imperial Academy of Arts, Imperial Orthodox Palestinian Society, Academic Painting, Icon, Iconostasis, Polyptych.

**Information about the author:** Svetlana I. Mikhaylova — Senior Lecturer, Institute of Slavic Culture, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Khibinsky pr. 6, 129337 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2499-3743>

E-mail: [na.svet@mail.ru](mailto:na.svet@mail.ru)

**Received:** January 23, 2023

**Approved after reviewing:** April 06, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Mikhaylova, S. I. “On Creative Biography of the Artist of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century Anton Zakharovich Ledakov.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 379–396. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-379-396>

## References

- 1 Gol'dshtein, S. N. *Ivan Nikolaevich Kramskoi. Pis'ma, stat'i: v 2 t. [Ivan Nikolaevich Kramskoi. Letters, Articles: in 2 Vols.]*, vol. 2, publ. by and ref. by S. N. Gol'dshtein. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 532 p. (In Russ.)
- 2 *Gosudarstvennyi Literaturnyi muzei [State Literary Museum]*, ed. by N. V. Shakhlovoi and A. Ia. Nevskogo. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2004. 64 p. (In Russ.)
- 3 Guruleva, V. V. “Vklad arkhimandrita Antonina Kapustina v formirovanie kollektzii kievskogo tserkovno-arkheologicheskogo muzeia” [“The Contribution of Archimandrite Antonin Kapustin to the Formation of the Collection of the Kyiv Church and Archaeological Museum”]. *Rossia i Khristianskii Vostok [Russia and Christian East]*. Available at: <https://ros-vos.net/nauka/num/3/> (Accessed 10 October 2022). (In Russ.)
- 4 Zelenina, Ia. E., Belik, Zh. G. *Pervye russkie khramy v Ierusalime. Troitskii sobor i tserkov' muchenitsy Aleksandry. Istoriia sozdaniia. Khudozhestvennoe ubranstvo [The First Russian Temples in Jerusalem. Trinity Cathedral and Church of the Martyress Alexandra. History of Creation. Arts Decoration]*. Moscow, Indrik Publ., 2011. 184 p., il. (In Russ.)
- 5 Mikhailova, S. I. “Blagoukrasiteli Russkoi Palestiny: Vasilii Pashin” [“Beautifiers of Russian Palestine: Vasilii Pashin”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 66, 2022, pp. 333–352. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-333-352> (In Russ.)
- 6 Mikhailova, S. I. “Russkie khudozhniki na Sviatoi Zemle. N. A. Koshelev” [“Russian Artists in the Holy Land. N. A. Koshelev”]. *Sviataia Zemlia v slaviano-russkoi traditsii: sbornik statei [Holy Land in the Slavic-Russian Tradition: Collection of Articles]*, ed. and comp. by A. K. Konenkova, S. I. Mikhailova. Moscow, State Academy of Slavic Culture Publ., 2016, pp. 38–46. (In Russ.)
- 7 Mikhailova, S. I. “Slozhenie sistemy rospisei khrama Khrista Spasitelia v Moskve, kak osnova stanovleniia russkoi religioznoi zhivopisi vtoroi poloviny XIX v.” [“Formation of The Wall Painting System of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow, as a Basis for the Establishment of Russian Religious Painting in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century”]. *Sviataia Zemlia v slaviano-russkoi traditsii: sbornik statei [Holy Land in the Slavic-Russian Tradition: Collection of Articles]*, ed. and comp. A. K. Konenkova, S. I. Mikhailova. Moscow, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art) Publ., 2018, pp. 52–64. (In Russ.)
- 8 Nazarova, O. A. “Ital'ianskie poliptikhi kontsa XIII – nachala XV veka: ot predmeta kul'ta k muzeinomu eksponatu” [“Italian Polyptyches of the Late 13 – Early 15 Centuries: from Cult Subject to Museum Exhibit”]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh trudov [Current Issues of Theory and History of Art: Collection of Academic Papers]*, vol. 7. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2017, pp. 497–506. (In Russ.)

- 9 Platonov, P. V. “Khram sv. apostola Petra i pravednoi Tavify na russkom uchastke v Iaffe” [“Church of St. Apostle Peter and the Righteous Tavifa on the Russian Site in Jaffa”]. *PNPO “Rossiia v kraskakh” v Ierusalime* [“Russia in Colors” in Jerusalem.]. Available at: <http://ricolor.org/russia/7/9/> (Accessed 10 October 2022). (In Russ.)
- 10 Stasov, V. V. *Izbrannye sochineniia: v 2 t.* [Selected Writings: in 2 Vols.], vol. 2, articles and comm. by S. N. Gol'dshtein. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 661 p. (In Russ.)



<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-397-410>

УДК 72.03

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)

© 2023 г. Е. В. Ситникова

г. Томск, Россия

© 2023 г. А. Б. Храмцов

г. Тюмень, Россия

### ТРАДИЦИИ КЛАССИЦИЗМА В ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ Г. ТЮМЕНИ)

**Аннотация:** Статья посвящена актуальной проблеме — сохранению деревянной архитектуры исторических городов; в частности, рассматривается всероссийское явление — деревянные постройки в стиле классицизм. В застройке исторических городов России и Сибири в XIX в. обязательное строительство по «образцовым» проектам привело к повсеместному распространению деревянной классической архитектуры. Застройка г. Тюмени второй половины XIX в. не стала исключением, однако, как и в других городах страны, она имела уникальные черты. Проведен комплексный научный анализ деревянных зданий в стиле классицизм на территории города Тюмени: выявлены объекты в данной стилистике, выполнена их систематизация по объемно-планировочным и архитектурно-художественным характеристикам, определены характерные черты и особенности. Научная новизна статьи состоит в систематизации типов классической деревянной застройки в городах Сибири (на примере г. Тюмени) на основе библиографических, архивных и натуральных исследований. В результате проведенного архитектурного анализа объектов сделаны выводы о ценности деревянных классических домов, о необходимости их фиксации (выполнение зарисовок, фотофиксации, обмерных чертежей), дальнейшего изучения и сохранения. Теоретическая и практическая значимость статьи заключается в собранном, проанализированном и систематизированном материале по деревянной архитектуре исторического сибирского города, который можно использовать при подготовке лекций по истории архитектуры Сибири, пропаганде историко-архитектурного наследия, при выполнении проектов по сохранению деревянной архитектуры городов и в других областях.

**Ключевые слова:** деревянная архитектура, деревянная застройка, классицизм, архитектурный анализ, сохранение историко-культурного наследия, Тюмень.

**Информация об авторах:**

Елена Владимировна Ситникова — кандидат архитектуры, доцент, Томский государственный архитектурно-строительный университет, пл. Соляная, д. 2, 634003 г. Томск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-8175-4097>

E-mail: [elensivtomske@yandex.ru](mailto:elensivtomske@yandex.ru)

Александр Борисович Храмцов — 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](mailto:khramtsov_ab@bk.ru)

**Дата поступления статьи:** 11.12.2022

**Дата одобрения рецензентами:** 03.06.2023

**Дата публикации:** 25.09.2023

**Для цитирования:** Ситникова Е. В., Храмцов А. Б. Традиции классицизма в деревянной архитектуре исторических городов (на примере г. Тюмени) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 397–410.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-397-410>

Деревянная архитектура Сибири в целом и Тюмени в частности представляет собой уникальное явление русской культуры. Русское деревянное зодчество всецело отражало жизнь и традиции своего народа. Скорость и масштабы утрат деревянной архитектуры в городах России заставляют в очередной раз обратиться к этой ценнейшей части архитектурного наследия. Проследить этапы развития деревянного жилого дома, отражающие жизнь и традиции народа, местные природные условия, поиск композиционных приемов и стилевых особенностей, присущих определенным временным периодам, становится все сложнее, так как большая часть деревянного наследия России и Сибири бесследно исчезла.

Изучением деревянной жилой застройки Сибири в разное время занимались многие архитекторы: Е. А. Ащепков, В. И. Кочедамов, С. Н. Баландин и др. Деревянной архитектуре г. Томска, в том числе застройке в стиле классицизм посвящены работы А. М. Прибытковой-Фроловой, Э. Дрейзина, А. Л. Шиловского, О. В. Богдановой, В. Г. Залесова, А. П. Герасимова, Т. Н. Манониной, Е. В. Ситниковой, Н. В. Шагова и др.

Изучением деревянной архитектуры Тюмени занимались архитекторы С. П. Заварихин, Б. А. Жученко, А. И. Клименко, Е. М. Козлова-Афанасьева, М. Ю. Гайдук и др. Однако деревянная застройка Тюмени, выполненная в стиле классицизм, остается мало изученной и недостаточно освященной.

Распространение классицизма в города Сибири происходило в русле общероссийского процесса. В архитектурно-художественном решении отдельных деревянных жилых зданий классицизм прошел путь от адаптации традиционного крестьянского дома к эклектике, достигнув своего наивысшего апогея в массовой застройке российских городов XIX в., возведенной по «образцовым» проектам [3]. Можно выделить такие города как Тобольск, Томск, Енисейск и Минусинск, где сохранились деревянные строения, возведенные по «образцовым» проектам.

Особенно явно выделяются в объемно-пространственной композиции улиц дома с мезонинами, получившими распространение во второй половине XIX в. в среде высшей городской интеллигенции, в особенности купечества, как отражение особого социального статуса владельцев, поскольку такие дома ассоциируются с усадебным дворянским миром эпохи классицизма [1]. В контексте изучаемой темы можно выделить жилой дом декабриста М. А. Фонвизина в г. Тобольске, дом «коменданта де Вильнева» в г. Томске, дом купца и городского головы И. Г. Гусева в г. Минусинске, дом купца Ушакова в г. Тюмени и др. (иллюстрация 1).



г. Тобольск. Дом декабриста  
М. А. Фонвизина



Томск. Ул. Бакунина, д. 26.  
Дом «коменданта де Вильнева»  
или «дом Радищева»



Тюмень. Ул. Пристанкая, д. 1.  
Дом начальника станции «Тура»  
М. С. Керженцева



г. Минусинск.  
Дом купца И. Г. Гусева



г. Томск. Ул. Карташева, д. 16.  
Дом архитектора  
П. Ф. Федоровского



г. Тюмень. Ул. Орджоникидзе,  
д. 2. Дом купца Ф. И. Ушакова

**Иллюстрация 1 — Дома с мезонинами в городах Сибири**  
**Figure 1 — Houses with Mezzanines in Siberian Cities**

В городе Тюмени, как «воротях Сибири», деревянная архитектура представлена особенно наглядно. Она прошла все этапы развития застройки русского города — от крепостных построек XVII в. к строгим усадьбам в стиле классицизма, выраженных в разных формах деревянной архитектуры, а затем достигнув своего расцвета в изящных образцах эклектики [2].

Сохранившаяся деревянная жилая застройка Тюмени в стиле классицизм относится преимущественно ко второй половине XIX в. Это был преобладающий стиль в застройке городов России, что подтверждает целый ряд ученых-архитекторов [2]. В настоящее время с каждым годом возрастает утрата уникальной исторической части деревянной застройки и, к сожалению, данный процесс не обратим, о чем писали многие архитекторы уже в середине XX столетия [6, 8]. В этой связи выявление и изучение деревянной застройки в городах, выполненной в стиле классицизм, является весьма актуальным.

Цели данного исследования — выявить деревянные строения в стиле классицизм в г. Тюмени; выстроить их систематизацию по объемно-планировочным характеристикам; обосновать значимость такой застройки в контексте сохранения исторического облика города.

Научная новизна работы состоит в систематизации типов деревянных построек в г. Тюмени, выполненных в стиле классицизм, на основе библиографических, архивных и натурных исследований.

Деревянная застройка в стиле классицизм — массовое явление в архитектуре России XIX века. Так называемый «государственный заказ» обязательного строительства по утвержденным «образцовым проектам» был направлен на преобразование облика городов страны [2]. Однако, из-за дороговизны и недостаточного количества местного

сырья, предполагаемое каменное строительство, особенно в Сибири, привело к повсеместному строительству классических зданий из доступного материала — дерева.

Деревянные срубы домов, выполненные по традиционным конструктивным схемам, обшивали профильной доской, имитируя кирпичные оштукатуренные здания. Места врубок закрывали пилястрами; большого выноса карнизы дополняли декоративными мутулами; в художественном оформлении зданий применяли стилизованные элементы классических ордеров (колонны, капители и пр.). Высота верхнего этажа, как правило, была больше нижнего. Широко применялись балконы, террасы, веранды. Отличительной особенностью этих домов являются: строгая, симметричная композиция главного фасада с нечетным количеством окон; треугольный фронтон, тимпан которого часто украшали «солярным знаком» (символ солнца); обработка углов пилястрами или «под руст»; разбивка этажей профилированными поясками и пр. Дворовые фасады были более живописными, они дополнялись выступающими объемами сеней, крылец, террас. В едином стиле с домом выполнялись ворота и ограждение усадеб [3].

Также на протяжении XIX века широко применялся прием — оштукатуривания деревянных срубов [2]. Такие объекты сложно отличить от каменных зданий, поскольку и само художественное оформление зданий, в виде лепного декора, выполнялось идентично каменным постройкам.

Застройка русских городов в стиле классицизм в конце XIX – начале XX в. стала преобладающей, ее без сожаления подвергали перестройкам или заменялась на новую [2]. С прекращением в конце 1860-х гг. обязательного строительства жилых домов по высочайше утвержденным фасадам окончилась целая эпоха архитектуры русского города, когда на смену строгому классицизму пришли роскошные резные объекты эклектики. В частности, примером такой застройки является усадьба тюменского городского головы И.В. Иконникова (1804). На фотографии 1868 года видно, что вся усадьба представляет собой единый комплекс, выполненный в стиле классицизм (иллюстрация 2).



Иллюстрация 2 — Усадьба тюменского городского головы И. В. Иконникова (1804 г.).

Фото К. Н. Высоцкого, 1868 г. из фондов музея-усадьбы Колокольниковых в г. Тюмени

Figure 2 — The Estate of the Tyumen Mayor I. V. Ikonnikov (1804).

Photo, K. N. Vysotsky, 1868 from the Funds of the Kolokolnikov Museum-Estate in Tyumen



Главный дом в девять осей окон по главному фасаду имеет строгую симметричную композицию, состоящую из трех частей по три оси окон, разделенных пилястрами. Центральная часть акцентирована треугольным фронтоном с полуциркульным окном-солнышком. Высокий цоколь обработан профильной доской «под руст», имитируя каменную кладку. Простой формы лаконичные наличники со ставнями и профилированный карниз придают строгость и в тоже время торжественность зданию. Расположенные по бокам от основного здания небольшие флигели в три оси окон под двухскатными крышами также отвечают всем признакам классицизма и дополняют ансамбль усадьбы. Ограждения и строгие трехчастные ворота с калитками поддерживают общее композиционное решение.

Стоит отметить, что в этом доме в 1837 г. дважды останавливался на ночлег цесаревич Александр: 31 мая по дороге в Тобольск и 4 июня на обратном пути. А 27 июля 1868 г. в Тюмени побывал и сын Александра II — князь Владимир Александрович, который навещал здесь вдову Иконникову [4, 7].

В конце XIX в. усадьба перешла во владение купца первой гильдии С. И. Колокольникова, который в память о посещении усадьбы императором Александром II перестроил ее, придав ей роскошный и запоминающийся облик. Главный дом усадьбы украсили в стиле неоклассицизма с элементами в стиле барокко и традиционной тюменской резьбы (иллюстрация 3) [4].

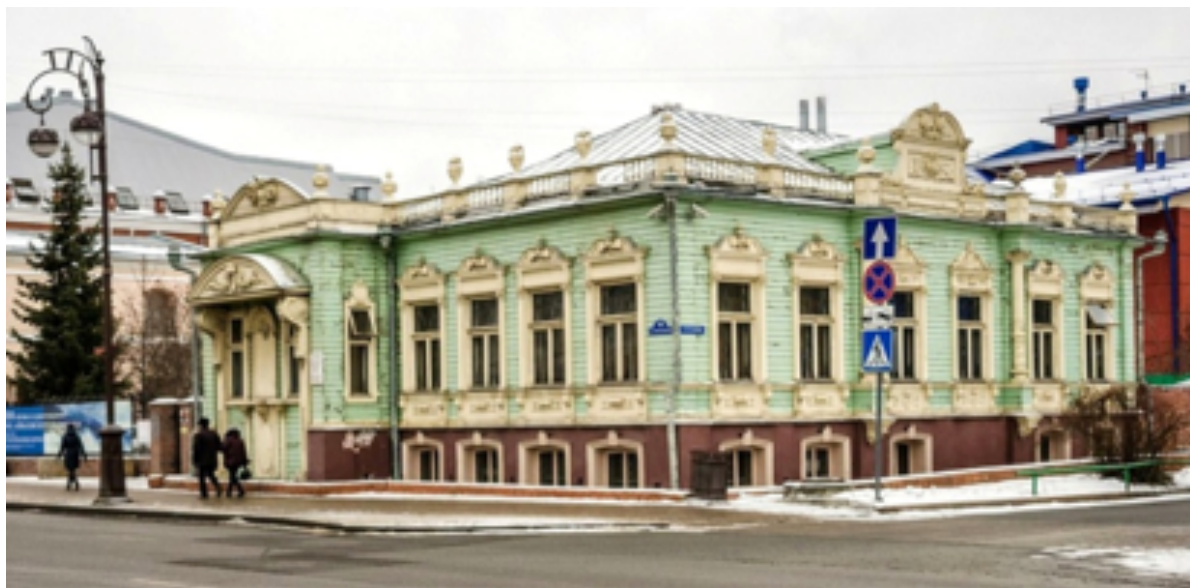


Иллюстрация 3 — Современный вид дома С. И. Колокольникова, ул. Республики, д. 18 в г. Тюмени. Фото С. Бушуева [7]  
Figure 3 — Modern view of the House of S. I. Kolokolnikov, Republic St. 18 in Tyumen. Photo by S. Bushuev [7]

Высокий процент утрат классической деревянной застройки приходится и на советский период (много построек выгорело за годы Великой отечественной войны), когда не обладающие пышным декором постройки сносились как фоновые объекты, не имеющие ценности [5].

Таким образом, сохранившиеся до настоящего времени деревянные дома г. Тюмени, выполненные в стиле классицизм, являются наиболее ранними и уже крайне



редкими постройками. В результате проведенного архитектурного анализа можно выделить несколько типов домов: дома с мезонинами; дома с щипцовыми крышами (в 3–5 осей окон по главному фасаду); дома с вальмовыми крышами (в 5–9 осей окон по главному фасаду); деревянные оштукатуренные дома.

Ярким примером дома с мезонином (**первый тип**) является бывший жилой дом начальника железнодорожной станции «Тура» М. С. Керженцева на ул. Пристанская, д. 1. Этот одноэтажный деревянный на каменном цокольном этаже дом с мезонином, датируется 1886 г. Деревянный этаж и мезонин обшиты широкой профильной доской; симметричная композиция главного фасада завершается треугольным классическим фронтоном с полуциркульным слуховым окном; карнизы декорированы мутулами; углы оформлены филенчатыми пилястрами, которые завершаются стилизованными капителями коринфского ордера; наличники также выдержаны в стилистике классицизма (иллюстрация 4).



Иллюстрация 4 — Современный вид бывшего жилого дома М. С. Керженцева на ул. Пристанская, 1. Фото Е. В. Ситниковой, 2022 г.  
Figure 4 — Modern View of the Former Residential Building of M. S. Kerzhentsev on Pristanskaya St. 1. Photo by E. V. Sitnikova, 2022

Также деревянные дома с мезонинами сохранились по адресу ул. Челюскинцев, 1 и ул. 25 Октября, 42 / Орджоникидзе, 2. Утрачены интересные объекты по улицам Береговая, 145, Республики, 10 и многие другие [2]. В городской застройке дома с мезонинами часто возводили на пересечении улиц, так как они отличаются более активной объемно-пространственной композицией и могут служить архитектурно-градостроительными акцентами [1]. Угловое расположение также диктовало предпочтительность применения крестообразного мезонина (дом по адресу ул. Челюскинцев, д. 1), дополненного балконами, выходящими на обе улицы.

Данный тип дома ассоциируется с дворянскими усадьбами эпохи классицизма. В застройке г. Тюмени он получил распространение как отражение особого социального статуса владельцев [1].

**Второй тип дома** — с щипцовой крышей (в 3–5 осей окон по главному фасаду) — достаточно распространенный в деревянной жилой застройке Тюмени в конце XIX – начале XX вв. Небольшие одно- и двухэтажные дома были традиционным жилищем крестьян и мещан, в архитектурном облике их прослеживаются основы сельской деревянной архитектуры, получившей в эпоху классицизма более изящные очертания и городской вид [1].

В объемно-планировочном решении одноэтажного деревянного дома с щипцовой крышей можно отметить следующие общие черты: обшивка сруба профильной доской; большого выноса карниз с широким подзором; оформление врубок филёнчатыми пилястрами; треугольный фронтон с полуциркульным слуховым окном и обшивкой в виде лучей; строгие лаконичные наличники со ставнями. Примером такого типа является жилой дом по адресу ул. Комсомольская, д. 27 (иллюстрация 4). Отличительной особенностью наличников тюменских домов, в том числе и в стиле классицизм, является развитая подоконная доска с глухой резьбой, часто в виде солнышка (иллюстрации 5–6) или занавеса с кистями (иллюстрация 7).



**Иллюстрация 5 — Жилой дом на ул. Комсомольская, д. 27, г. Тюмень.  
Общий вид и фрагмент дома. Фото В. В. Югай, 2022 г.  
Figure 5 — Residential Building on Komsomolskaya St. 27, Tyumen.  
General View and Fragment of the House. Photo V. V. Yugai, 2022**

Полтораэтажные и двухэтажные дома этого типа, кроме перечисленных выше характеристик, имеют еще следующие объемно-планировочные особенности: нижний этаж обычно строили ниже верхнего, соответственно окна с наличниками верхних этажей более торжественные и художественно оформленные. Такой прием сформировался от крестьянского типа дома на подклете. Это решение характерно для частных жилых домов с анфиладной планировочной структурой [2]. На нижних этажах в них обычно располагались кухня и подсобные помещения, а на верхних — зал и спальные комнаты. Также многие такие дома имеют перпендикулярно пристроенные к основному объему прирубы, нарушающие строгую симметричную композицию главного фасада (иллюстрация 6, 7)



**Иллюстрация 6 — Жилой дом на ул. Луначарского, д. 31, г. Тюмень.  
Общий вид и фрагмент дома. Фото Е. В. Ситниковой, 2022 г.  
Figure 6 — Residential Building on Lunacharsky St. 31, Tyumen.  
General View and Fragment of the House. Photo by E. V. Sitnikova, 2022**



**Иллюстрация 7 — Жилой дом на ул. Тургенева, д. 20, г. Тюмень.  
Общий вид и фрагмент дома. Фото Е. В. Ситниковой, 2022 г.  
Figure 7 — Residential Building on Turgenev St. 20, Tyumen.  
General View and Fragment of the House. Photo by E. V. Sitnikova, 2022**

**Третий тип** — дом с вальмовой крышей (в 5–9 осей окон по главному фасаду) получил широкое распространение в конце XIX – начале XX в., когда массово начали строить жилые доходные дома [2]. Поэтому такого типа домов сохранилось больше всего. Это в основном полтора- или двухэтажные деревянные дома, с обшивкой профильной доской. Обшивка нижнего этажа часто отличается от верхнего, за счет имитации каменной кладки «под руст». Например, обшивка нижнего этажа дома по адресу ул. Береговая, д. 77 имеет вертикальные членения — имитация квадратного руста (иллюстрация 8). Углы такого типа домов, как правило, выделены пилястрами, в более ранних постройках встречаются волнообразные очертания пилястр. А также принято декоративное оформление карниза мутулами (модульонами). Окна верхних этажей, традиционно для зданий в стиле классицизм, выше нижних. Наличники строгих геометрических форм с прямоугольными лобовыми досками, завершающимися прямыми



профилированными сандриками [2]. В более ранних постройках окна верхнего этажа имеют ставни (иллюстрация 8).



**Иллюстрация 8 — Дом при Вознесенско-Георгиевской церкви по ул. Береговая, д. 77. Общий вид дома и фрагмент. Фото Е. В. Ситниковой, 2022 г.**

**Figure 8 — House at the Ascension-St. George Church on Beregovaya St. 77. General View of the House and Fragment. Photo by E. V. Sitnikova, 2022**

Интересный представитель данного типа — жилой дом мещанина Е. И. Брызгалова (иллюстрация 9), датируется 1854 г. Главный фасад в пять осей окон, разбит филеичатыми пилястрами на три и два окна, расположенными на местах врубок. Наличники окон верхнего этажа строгих форм — небольшие лобовые доски — завершаются прямыми профилированными сандриками; нижние подоконные доски широкие, с традиционной для Тюмени глухой резьбой в виде овального солнышка [2]. Наличники окон нижнего этажа в общих чертах также строгих форм, однако дополнены изящной глухой резьбой. Лобовая доска украшена вазоном с растительным орнаментом, а прямолинейный сандрик венчается фигурным навершием в виде занавеса с кистью. Окна нижнего этажа со ставнями (иллюстрация 9).

В этом типе жилых домов встречаются срубы и без обшивки. Например, жилой дом по адресу ул. Ямская, д. 43 в пять осей окон по главному фасаду, был срублен «в обло» из бревен большого диаметра и не нуждался в обшивке для увеличения конструкции стены [2]. Однако в художественном оформлении окон прослеживаются черты классицизма: строгие прямоугольные наличники с прямолинейными профилированными сандриками; широкий гладкий подзор; большого выноса карниз; окна как нижнего, так и верхнего этажей — со ставнями. Наличники окон верхнего этажа с широкими подоконными досками через одно заполнены точеными полубалясинами, а по бокам лобовой доски — точеными полувазонами.



Иллюстрация 9 — Жилой дом на ул. Челюскинцев, д. 13. Главный фасад и фрагменты.  
 Фото Е. В. Ситниковой, 2022 г.  
 Figure 9 — Residential Building on Chelyuskintsev St. 13. Main Facade and Fragments.  
 Photo by E. V. Sitnikova, 2022

Наиболее редкими объектами, выполненными в стиле классицизма, надо отметить в других стилях таких примеров нет вообще, — это деревянные оштукатуренные дома (**четвертый тип**). В исторической застройке Тюмени сохранилось всего три таких здания: по адресу ул. Луначарского, 10 (иллюстрация 10 а); ул. Дзержинского, 22 (иллюстрация 10 б); ул. Советская, 21 / Дзержинского, 26 (иллюстрация 10 в). Несмотря на то, что все рассмотренные в выделенном типе постройки стилистически значительно разнятся, однако все выполнены в традициях классицизма и имеют аналогичное решение наружных стен — деревянный сруб оштукатуренный по дражке и окрашенный [2].



а) ул. Луначарского, д. 10; б) ул. Дзержинского, д. 22; в) ул. Советская, д. 21 / Дзержинского, д. 26  
 Иллюстрация 10 — Деревянные оштукатуренные дома:  
 Figure 10 — Wooden Plastered Houses:  
 а) Lunacharsky St. 10; б) Dzerzhinsky St. 22; в) Sovetskaya St. 21/Dzerzhinsky St. 26

Дом по адресу ул. Луначарского, 10 исторически входил в состав жилой усадьбы известного тюменского купца И. П. Колокольникова [4]. Внешне постройку не отличить от каменного здания, однако на каменном цокольном этаже размещается деревянный оштукатуренный сруб. Прямоугольный объем здания с вальмовой крышей имеет главный фасад в девять осей окон (иллюстрация 10 а). Объем разделен по горизонтали профилированным междуэтажным карнизом; простой прямоугольной формы наличники окон с сандриками (верхние — с лучковыми, нижние — с прямыми). Единственное что выдает секрет постройки — небольшого выноса тонкий карниз. Авторами установлено, что у каменных зданий карнизы выложены ступенчато в несколько рядов кирпичей и выглядят гораздо массивнее.



Одноэтажное здание по адресу ул. Дзержинского, 22 выделяется в окружающей застройке за счет строгой симметричной композиции главного фасада с выделением центральной части ризалитом, дополненным колоннами под большим треугольным фронтоном, в тимпане которого размещается полукруглый люнет [2] (иллюстрация 10 б). Выполненная из дерева и оштукатуренная постройка при тщательном осмотре выдает свою истинную сущность — тонкие стены, непропорциональные колонны, тонкий карниз.

Еще один объект, отнесенный к данному типу — полуторазэтажный с мезонином угловой дом на пересечении улиц: ул. Советская, д. 21 и ул. Дзержинского, д. 26 (иллюстрация 10 в). Мезонин с треугольным фронтоном, разорванным полуциркулярной аркой и нависающим над балконом, опирается на три небольшие колонны. Измельченная пластика фасадов, насыщенных дробным декором, хоть и выполненного в традициях классицизма, однако отражает влияние эклектики. В 2007 г. дом был реконструирован и его наружные деревянные стены были заменены на кирпичные; изменились и пропорции здания — его подняли на цокольный этаж, а новые декоративные элементы, выполненные из современных материалов, стали более тяжеловесными.

Анализ показал, что значительное влияние на деревянную архитектуру Тюмени, как и других городов в XIX в. оказали «образцовые проекты», разработанные в Санкт-Петербурге, ставшие «обязательными» для застройки всех провинциальных городов страны.

Традиции классицизма в деревянной архитектуре г. Тюмени можно наблюдать в различных проявлениях:

- в объемно-пространственной композиции застройки улиц выделяются дома с мезонинами — небольшие полуторазэтажные дома с щипцовыми крышами в 3–5 осей окон по главному фасаду, которые придают исторической части города провинциальный колорит;
- сохранившиеся в большом количестве двухэтажные деревянные дома под вальмовыми крышами в 5–9 осей окон по главному фасаду формируют традиционный архитектурно-художественный облик старинного сибирского города;
- в отделке деревянной застройки преобладает обшивка сруба профильной доской, большого выноса карниз с широким подзором, в более ранних постройках украшенный мутулами (модульонами), оформление врубок филенчатыми пилястрами или в виде горизонтального руста с волнообразным краем, строгие лаконичные наличники со ставнями как на нижнем, так и на верхнем этажах.

Отличительной особенностью наличников тюменских домов в стиле классицизм, является развитая подоконная доска с глухой резьбой, часто в виде солнышка, реже — занавеса с кистями. Распространенный прием оформления тимпанов фронтонов домов с щипцовыми крышами — полукруглое слуховое окно с обшивкой в виде лучей.

К характерным объемно-планировочным характеристикам можно отнести следующие: высота нижнего этажа меньше верхнего; анфиладная планировка зданий небольших объемов (до пяти осей окон по главному фасаду); у доходных домов — коридорного типа.

В целом следует отметить, что широко распространенная в XIX в. деревянная застройка в стиле классицизм, сегодня становится довольно редким явлением. Большой процент утраты деревянных домов пришелся на советское время (особенно за годы Великой отечественной войны). Такие постройки считались фоновой застройкой,

в сравнении с объектами эклектики, выделяющимися пышным декором. В настоящее время это уникальные строения в исторических городах страны, их фиксация и дальнейшее изучение — ключевая задача в контексте сохранения объектов деревянного зодчества России.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Гайдук М. Ю., Клименко А. И., Порошин О. С. Дома с мезонином в жилой застройке городов Тюменской области как объекты историко-культурного наследия (вторая половина XIX – начало XX в.) // Общество: философия, история, культура. 2021. № 1 (81). С. 83–92. DOI 10.24158/fik.2021.1.14.
- 2 Козлова-Афанасьева Е. М. Архитектурное наследие Тюменской области: Научный каталог. Тюмень: ООО «Издательство искусство», 2008. 488 с.
- 3 Ситникова Е. В. Деревянный классицизм г. Томска // Региональные архитектурно-художественные школы. 2013. № 1. С. 305–309.
- 4 Ситникова Е. В. Историко-архитектурное наследие купцов Колокольниковых в г. Тюмени // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2015. № 4 (51). С. 36–48.
- 5 Ситникова Е. В., Пухлякова М. Ю. Деревянная архитектура Тюмени конца XIX – начала XX в. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 1. С. 32–46.
- 6 Ситникова Е. В. Проблемы сохранения исторической застройки в современном городе (на примере г. Томска) // Реконструкция и реставрация архитектурного наследия: Мат. всерос. научн.-практич. конф. с междунар. участием. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета, 2020. С. 138–143.
- 7 Усадьба С. И. Колокольникова / Город Т. URL: <https://gorod-t.info/space/arkhitekturnoe-nasledie/149/> (дата обращения: 10.12.2022).
- 8 Babinovich N. U., Sitnikova E. V. Features of wooden buildings in Tomsk // Journal of Physics: Conference Series, Belgorod, 9–10 марта 2021 г. Belgorod: IOP Publishing Ltd, 2021. P. 012042. DOI 10.1088/1742-6596/1926/1/012042.

\*\*\*

© 2023 Elena V. Sitnikova

Tomsk, Russia

© 2023 Aleksandr B. Khramtsov

Tyumen, Russia

## TRADITIONS OF CLASSICISM IN THE WOODEN ARCHITECTURE OF HISTORICAL CITIES (BY THE EXAMPLE OF TYUMEN)

**Abstract:** The paper addresses an urgent issue, the preservation of the wooden architecture of historical cities, and dwells in particular, on an All-Russian phenomenon — wooden buildings in the classicist style. In the construction of historical cities of Russia and

Siberia in the nineteenth century. mandatory construction on “exemplary” projects led to the widespread spread of classical wooden architecture. Although the construction of Tyumen in the second half of the nineteenth century was no exception, as the other cities of the country, it had unique features. A comprehensive scientific analysis of wooden buildings in the classicist style on the territory of the city of Tyumen obtained following results: objects in this style were identified with their systematization according to spatial planning and architectural and artistic characteristics; characteristic features determined. The scientific novelty of the study consists in the systematization of the types of classical wooden buildings in Siberian cities (through the example of Tyumen) on the basis of bibliographic, archival and field studies. The architectural analysis of the objects allowed for making conclusions about the value of wooden classical houses, the need for their fixation (making sketches, photo fixation, dimensional drawings), further study and preservation. The theoretical and practical significance of the paper lies in the collected, analyzed and systematized material on the wooden architecture of the historical Siberian city, which can be used in the preparation for the lectures on the history of architecture of Siberia, promotion of historical and architectural heritage, in the implementation of projects to preserve the wooden architecture of cities and in other areas.

**Keywords:** Wooden Architecture, Wooden Buildings, Classicism, Architectural Analysis, Preservation of Historical and Cultural Heritage, Tyumen.

**Information about the authors:**

Elena V. Sitnikova — PhD in Architecture, Associate Professor, Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering, Soljanaya Sq. 2, 634003 Tomsk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-8175-4097>

E-mail: [elensi@vtomske.ru](mailto:elensi@vtomske.ru).

Aleksandr B. Khramtsov — PhD in History, Associate Professor, Tyumen Industrial University, Tyumen, Russia, Lunacharsky St. 2, 625001, Tyumen, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2758-4192>

E-mail: [khramtsov\\_ab@bk.ru](mailto:khramtsov_ab@bk.ru).

**Received:** December 11, 2022

**Approved after reviewing:** June 03, 2023

**Date of publication:** September 25, 2023

**For citation:** Sitnikova, E. V., Khramtsov, A. B. “Traditions of Classicism in the Wooden Architecture of Historical Cities (by the Example of Tyumen).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 397–410. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-397-410>

**References**

- 1 Gaiduk, M. Iu., Klimenko, A. I., Poroshin, O. S. “Doma s mezoninom v zhiloi zastroiike gorodov Tiimenskoi oblasti kak ob"ekty istoriko-kul'turnogo naslediiia (vtoraia polovina XIX – nachalo XX v.)” [“Houses with a Mezzanine in Residential Buildings of Cities of the Tyumen Region as Objects of Historical and Cultural Heritage (the Second Half of the 19 – the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century)”]. *Obshchestvo: filosofii, istoriia, kul'tura*, no. 1 (81), 2021, pp. 83–92. DOI 10.24158/fik.2021.1.14. (In Russ.)
- 2 Kozlova-Afanas'eva, E. M. *Arkhitekturnoe nasledie Tiimenskoi oblasti: Nauchnyi katalog [Architectural Heritage of the Tyumen Region: Scientific Catalog]*. Tyumen', OOO “Izdatel'stvo iskusstvo”, 2008. 488 p. (In Russ.)

- 3 Sitnikova, E. V. “Derevianni klassitsizm g. Tomsk” [“Wooden Classicism of Tomsk”]. *Regional'nye arkhitekturno-khudozhestvennye shkoly*, no. 1, 2013, pp. 305–309. (In Russ.)
- 4 Sitnikova, E.V. “Istoriko-arkhitekturnoe nasledie kuptsov Kolokol'nikov v g. Tiumeni” [“Historical and Architectural Heritage of the Merchants Kolokolnikov in Tyumen”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta*, no. 4 (51), 2015, pp. 36–48. (In Russ.)
- 5 Sitnikova, E. V., Pukhliakova, M. Iu. “Dereviannaia arkhitektura Tiumeni kontsa XIX – nachala XX v.” [“Wooden Architecture of Tyumen of the Late 19 – Early 20<sup>th</sup> Centuries”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta*, vol. 20, no. 1, 2018, pp. 32–46. (In Russ.)
- 6 Sitnikova, E. V. “Problemy sokhraneniia istoricheskoi zastroiki v sovremennom gorode (na primere g. Tomsk)” [“Problems of Preserving Historical Buildings in a Modern City (Using the Example of G. Tomsk)”]. *Rekonstruktsiia i restavratsiia arkhitekturnogo nasledii: Materialy vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [Reconstruction and Restoration of architectural heritage: Proceedings of the All-Russian Research and Practice conference with international participation]*. St. Petersburg, Saint Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering Publ., 2020, pp. 138–143. (In Russ.)
- 7 Usad'ba, S. I. “Kolokol'nikova”. *Gorod T [City T]*. Available at: <https://gorod-t.info/space/arkhitekturnoe-nasledie/149/> (Accessed 10 December 2022). (In Russ.)
- 8 Babinovich, N. U., Sitnikova, E. V. “Features of Wooden Buildings in Tomsk”. *Journal of Physics: Conference Series, Belgorod, 9–10 March 2021 g. Belgorod*, IOP Publishing Ltd, 2021, p. 012042. DOI 10.1088/1742-6596/1926/1/012042. (In English)

## ОТ РЕДАКЦИИ

### Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru).
3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.
4. Первая страница должна содержать следующую информацию:
  - название рубрики, кегль — 14;
  - УДК (см., например, [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), кегль — 14;
  - ББК (см., например, <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;
  - Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © 2022 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: © 2022. **Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.



- Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
  - Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.
  - Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, E-mail, кегль — 12.
  - Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received: January 26, 2018*)
  - Затем приводится REFERENCES (см. *рекомендации по подготовке References*).
10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.
  11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».
  12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

#### ARTICLE REQUIREMENTS

1. An article, executed in accordance with the Bulletin requirements. The size of the article, including the tables, footnotes, endnotes, annotations etc., must be no larger than 40 000 characters together with space characters – not more than 1 p.s. (for postgraduate students — 20 000 characters together with space characters – not more than 0,5 p.s.). Custom fonts if any have been used.
2. The manuscript should be submitted via following e-mail: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru).
3. Text is written in *Microsoft Word*, Page size is A4, Margins are 20mm on all sides, Default font is *Times New Roman* Font size is – 14, Line Spacing is – 1,5, Indentation is first line — 1,25, Portrait orientation, No word breaking.
4. The first page of the article must be written as follows:
  - the name of the column, font size — 14;
  - UDC (see e.g., [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), font size — 14;
  - BBC (see e.g., <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), font size — 14;
  - At the center: Surname, first name, and middle name of the author(s) — bold, italics, lowercase, right align. The copyright and the year is placed before the Surname, first name, and middle name of the author (e.g.: © 2022 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.: © 2022. **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 69**  
**Сентябрь 2023**

Выходит 4 раза в год

---

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 00,00. 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